Воронежский государственный университет

Филологический факультет

**Кафедра русской литературы XX и XXI веков,
теории литературы и гуманитарных наук**

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ XX ВЕКА: ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ

Воронеж
2019

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Платонов А. П.
А654

Редакционная коллегия:
проф. Т.А. Никонова (научн. редактор),
проф. О.А. Бердникова, доц. О.Ю. Алейников

Андрей Платонов и художественные искания XX века: проблемы рецепции. Сб. научных трудов. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2019. – 301 с.
ISBN 978-5-4292-0182-5

Сборник представляет материалы VIII Международных Платоновских чтений «Андрей Платонов и художественные искания XX века: проблемы рецепции», посвященных 120-летию писателя, прошедших в Воронежском государственном университете 26–28 сентября 2019 года.

Издание адресовано литературоведам, учителям средних школ, студентам-филологам и всем, кто интересуется творчеством А. Платонова и русской литературой XX века

Издание осуществлено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-20017 «Международная научная конференция «VIII Платоновские чтения. Андрей Платонов и художественные искания XX века: проблемы рецепции»».



© Составление. Воронежский государственный университет, кафедра русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук, 2019
© Изд-во «НАУКА-ЮНИПРЕСС», 2019

Оглавление

Т.А. Никонова (Воронеж). Хроника Платоновских чтений в Воронеже. 6

Н.П. Сейранян (Ереван). «…два лица одного существа…» 9

I

А.А. Дырдин (Ульяновск). Эстетика пространства Андрея Платонова и неклассическая концепция пространственности. . . 20

Р. Ходел (Гамбург). Философия А. Платонова в свете языковой игры Л. Витгенштейна 28

Х. Гюнтер (Билефельд). Дискурс номадизма и странничество у Андрея Платонова. 37

И.И. Плеханова (Москва). Неопределённость у А. Платонова: в осознании героев и автора (на материале прозы конца 1920-х годов) 42

Г.Ю. Карпенко (Самара). Человек в литературно-критических статьях А.Платонова (методологическое введение) 49

О.Ю. Алейников (Воронеж). Аксиологические ориентиры в ранней публицистике А. Платонова 61

Т.И. Скрипникова (Воронеж). Сокровенное пространство А. Платонова 70

Е.А. Балашова (Калуга). «Познать материю через человека»: рефлексия философии К. Э. Циолковского в творчестве А.П. Платонова 78

II

Н.В. Корниенко (Москва). Академический Платонов: О комментировании некоторых автобиографических сюжетов. . . . 84

М.В. Осипенко (Москва). «Железнодорожные» сценарии А. Платонова в контексте 1936–1937 годов 93

Р.Е. Клементьев (Москва). «Надлежащие мероприятия» – антибюрократический замысел А.П. Платонова для кинематографа. 100

Е.В. Антонова (Москва). «Обратная перспектива» романа «Чевенгур» К вопросу о хронологии 107

Е.А. Папкова (Москва). «Лишние люди в революции»: Литературные и политические контексты темы в романе А. Платонова «Чевенгур» 117

III

Т.А. Никонова (Воронеж). Коммунизм как идея и реальность в романе А.Платонова «Чевенгур». 125
О.А. Бердникова (Воронеж). «Авантюра и драма» души: пути героев в романе А. Платонова «Чевенгур» 133
О.В. Богданова (Санкт-Петербург). «Взыскание погибших» А. Платонова: Эффект «рассказа в рассказе» 141
А.В. Королькова (Смоленск). Афористика Андрея Платонова 149
Ян Юйбо (Харбин). «Восточные» произведения А. Платонова 155
Н.А. Власова (Воронеж). Проблема «воскрешения отцов» в повести А.П. Платонова «Джан» 162
М.Н. Волвенкин (Воронеж). Герой и имя в повести А. Платонова «Джан» 167
Г.И. Рогова (Тобольск). О «славянской вязи» А.Платонова. . 173
П.А. Ковалев (Орел). Поэтический дискурс Андрея Платонова 179
И.А. Каргашин (Калуга). Типология субъектных структур в лирике А.П. Платонова. 186
С.В. Азизова (Воронеж). Мировосприятие героев ранней прозы А.Платонова. Из наблюдений над текстом. 194

IV

Е.А. Михеичева (Орел). Мифологические основы творчества Л.Андреева и А.Платонова 201
Чжао Сяобинь (Харбин). Андрей Платонов и Виктор Шкловский: рецепция китайского литературоведа 208
Е.Е. Рогова (Воронеж). Сюжеты и герои платоновской драматургии: типологический аспект 217
А.Ю. Грязнова (Воронеж). Культурные контексты пьесы Андрея Платонова «Шарманка». 224
Б.А. Минц (Саратов). «Строитель чудотворный…»: о пушкинском сюжете в литературе 1930-х годов 231
И.Р. Куряев (Саранск). Сокуров vs Платонов: кинематографическая образность «Реки Потудань» 236
Г.М. Алтынбаева, Л.Е. Герасимова (Саратов). Личность и творчество А. Платонова в восприятии современных писателей . 242

Я.В. Солдаткина (Москва). Мотивы и сюжеты прозы А.П. Платонова в русской романистике 2010-х годов (А.Н. Варламов, Е.Г. Водолазкин) 249

Н.Е. Халитова (Саратов). Творчество А. Платонова в восприятии И. Бродского 255

V

А.В. Фролова (Воронеж). Творчество А. Платонова в контексте лекционного курса «История русской литературы второй половины XX века». Из практики вузовского преподавания 261

В.Г. Тимофеева (Воронеж). Из опыта обращения к текстам А. П. Платонова в старших классах 266

Е.А. Правда (Воронеж). Особенности формы сравнений в поэзии Андрея Платонова 273

Е.В. Сидорова (Воронеж). Языковые аномалии в произведениях А. Платонова 279

О.А. Швецова (Воронеж). Роль сильных позиций в рассказе А. Платонова «Любовь к Родине, или Путешествие воробья (Сказочное происшествие)» 285

О.В. Башлыкова (Воронеж). Вхождение в мир Андрея Платонова в начальной школе 292

А.С. Попов (Воронеж). Андрей Платонов на страницах «Воронежской коммуны» 297

Хроника Платоновских чтений в Воронеже

Платоноведам хорошо известна драматическая биография писателя, его отношения с современниками. Державный гнев вождя стал причиной запрещения его публикаций в 1930-е годы. Зато в 1960-е это же обстоятельство добавило элемент сенсационности в закономерное и необходимое «возвращение» Андрея Платонова в «большую» литературу.

Сегодня, к счастью, можно констатировать отсутствие этих важных, но все-таки внелитературных обстоятельств, затрудняющих освоение платоновского наследия. В наши дни, как и другие классики, А.Платонов стал предметом системного академического изучения.

В Воронеже изучением творчества А.Платонова занялись уже на излете «оттепели». Сегодня мы отмечаем полувековой юбилей двух знаковых публикаций. В 1969 году в Центрально-Черноземном книжном издательстве вышли «Повести и рассказы» Андрея Платонова и справочное издание «А.П.Платонов (1899-1951). Материалы к биобиблиографии».

Биобиблиографический указатель (сост. Н.М. Митракова, общая ред. Э.Я. Брун и О.Г. Ласунского) был первым изданием такого рода, посвященным систематизации написанного об А.Платонове. Книга же платоновской прозы предлагала читателю уже опубликованные тексты, хотя изначально шла речь о 4-томном издании его произведений, которое предполагалось снабдить не только обстоятельной аналитической статьей, но и комментариями к текстам. Инициатором и фактическим редактором готовящегося издания был проф. В.П. Скобелев, в 1960-е годы – доцент кафедры советской литературы ВГУ. Под его руководством началась работа над корпусом произведений 4-томника. Однако романтический замысел остался нереализованным. От него в осуществленном издании осталась обширная статья В. Скобелева и В. Свительского «О прозе Андрея Платонова» и комментарии к текстам, выполненные Т. Никоновой и Н. Митраковой.

История с однотомником была следствием перемен, сопровождавших закат «оттепели». В том же 1969 году, когда стала очевидной невозможность 4-томника, не удалось реализовать еще один проект. Подготовленная В.П.Скобелевым первая, не только в Воронеже, конференция, посвященная 60-летию А. Платонова, была запрещена (см. об этом: О.Г.Ласунский. Как это было (Об одной некрасивой истории) // Платонов-Град. Литературное приложение к газете «Воронежский курьер», 1999, 1 сент., с.9-10).

В качестве частичной компенсации организаторам удалось получить разрешение на публикацию её материалов «Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения» (изд. Воронеж ун-та, 1970, отв. ред. В.П.Скобелев, репринтное воспроизведение Ardis: Ann Arbor. MI. (USA), 1986). «Оттепельный» период неохотно, но сдавал позиции.

В 1970-е годы изучение А.Платонова в Воронеже продолжалось. Платонов по-прежнему оставался в числе авторов, включаемых в лекционные и специальные курсы, переиздавались его произведения. В 1973 году была защищена кандидатская диссертация Л.А.Ивановой «Личность и действительность в творчестве Андрея Платонова» (научный руководитель проф. А.М.Абрамов). Однако не расширялся круг публикуемых и изучаемых текстов, имя Платонова постепенно перемещалось в число если не запрещаемых, то не вполне рекомендуемых к изучению.

Ситуация радикально изменилась лишь в конце XX века, когда наконец-то были опубликованы в России главные произведения А. Платонова, когда началось системное изучение его творчества. В двух академических институтах – ИРЛИ (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге и ИМЛИ им. М. Горького в Москве, где хранятся платоновские рукописи, естественно возникли два платоновских центра. Третьим, в том числе и по праву «детской родины», стал Воронежский государственный университет. С 1989 года мы проводим, как правило, в сентябре Платоновские чтения, связанные с памятными датами биографии и творчества нашего великого земляка, издаем их материалы. По результатам работы 7 Платоновских чтений нами опубликовано 6 научных сборников:

- Андрей Платонов: Исследования и материалы:– Воронеж: Изд-во ВГУ, 1993. –196 с.
- Андрей Платонов: Проблемы интерпретации. – Воронеж: Траст, 1995. –126 с.
- Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век. – Воронеж: Полиграф, 2001 –244с.
- Роман А.П. Платонова «Чевенгур»: авторская позиция и контексты восприятия. – Воронеж: ВГУ, 2004. –224 с.
- Андрей Платонов в идеологических и художественных контекстах своего времени: Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. – 175 с.
- Творчество А. Платонова: Проблемы интерпретации и восприятия. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2014. – 239 с.

Событием не только воронежского платоноведения стала публикация монографии О.Г. Ласунского «Житель родного города. Воронежские годы Андрея Платонова. 1899-1926». Впервые уви-

девшая свет в Центре духовного возрождения Черноземного края в 1999 году, она переиздана в 2007 и является надежным путеводителем по платоновской биографии, наиболее цитируемым источником фактических сведений о писателе.

С 1999 года, года 100-летия А.Платонова, О.Ю. Алейниковым издается информационно-справочный бюллетень «Платоновский вестник», освещающий заметные события культурной жизни, так или иначе связанные с произведениями Платонова, – семинары, конференции, новые издания. Опубликованы 4 выпуска.

В мае 2010 года правительством Воронежской области был учрежден Международный фестиваль искусств для «сохранения и распространения литературного и духовного наследия Андрея Платонова», как сказано в его «Положении». В 2011 году VII Платоновские чтения были проведены в июне, в рамках Первого Платоновского фестиваля.

Современная воронежская школа платоноведения представлена разными работами. Это указанные выше сборники статей и монографии, изданные уже в XXI столетии.

Т.А. Никонова. Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью, – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – 220 с.

О.Ю. Алейников. Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС 2013. – 222 с.

А.Ю. Грязнова. **«**Первостепенно надо … искать дороги друг к другу»: Родство и сиротство в прозе Андрея Платонова.– НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2014. – 193 с.

Отдельно следует сказать об уникальном издании факсимильно воспроизведенных документов жизни и творчества Андрея Платонова. Оно осуществлено при финансовой поддержке правительства Воронежской области под общей редакцией чл.-корр. РАН Н.В. Корниенко, вступ. статьи, составление О.Ю. Алейникова и М.В. Бычкова. Это уникальное издание предоставляет исследователю редкую возможность увидеть платоновские рукописи, автографы, редкие документы.

А. Платонов в последние годы становится частью других наших проектов – «Воронежский текст» русской культуры (с 2011 года), «Провинциальность как эстетический код русской литературы XX века (с 2013года). Современные подходы к искусству, с нашей точки зрения, позволяют объединить усилия исследователей разных областей культуры, в том числе в вокруг изучения творчества А. Платонова. VIII Платоновские чтения – очередной шаг в этом направлении.

Н.П. Сейранян,
Ереван,
ЕГУЯСН им. В.Я. Брюсова

«…ДВА ЛИЦА ОДНОГО СУЩЕСТВА…»

Всякий раз, когда я беру в руки том Аидрея Платонова, передо мной встаёт образ его жены, возлюбленной, его «Богини» – Марии Александровны Платоновой (девичья фамилия Кашинцева,1903--1983), которая незримо присутствует в каждой написанной им строке.

В предисловии к публикации писем Платонова, адресованных ей, Мария Александровна передаёт, говоря её словами, «ощущение счастья вблизи родного существа, ибо любовь есть соединение любимого человека со своими основными и искреннейшими идеями – осуществление через него (любимого, любимую) своего смысла жизни» [1, 160].

В 1921 году Андрей Платонов встретил Марию Кашинцеву, уроженку Петербурга, а в то время студентку истфилфака Воронежского университета, и влюбился в неё навсегда. В 1922 году они соединили свои судьбы, у них родился сын Платон. Любовь оплодотворяла, одухотворяла деятельность Платонова, инженера-изобретателя, журналиста и, конечно, писателя. Она помогла молодому Платонову завершить свою философию мира. Проецируя своё возвышенное духовное состояние на эволюцию планеты и Вселенной, Платонов в существе женщины с её всеобъемлющим материнским началом видел надежду на спасение мира, на прорыв к истине. В философском монологе «Душа мира» Платонов писал: «Женщина и мужчина — два лица одного существа – человека; ребёнок же является их общей вечной надеждой... <…>. Женщина – искупление безумия вселенной. Она – проснувшаяся совесть всего, что есть... И в первом ряду человечества — его любовь и сердце — женщина... Познав себя, женщина познала вселенную. Познав вселенную, она стала душой её, возлюбленной мира и гордой гранитной надеждой. Она доведёт страдающую жизнь до конца пути...» [2,639-641].

Характерно для Платонова, что возвышенный склад его мысли, высокий слог не были плодом отвлечённых рассуждений, а питались и вырастали, по его словам, «из земли, из всех её нечистот... Но мы ненавидим своё убожество... Мы упорно идём из грязи... Из нашего уродства вырастает душа мира... В этом наш смысл... Жить,

а не мечтать, видеть, а не воображать... искусство не по силе людей, но и зато и единственно истинное искусство... [1, 162].

Эти слова были не только тезисом в статье. Во тяжелейших жизненных испытаниях душевные силы Платонов черпал в любви к жене и сыну Платону (Тотику, Тотке, Тоше, как он его называл). Он писал ей из Тамбова: « Только ты живёшь во мне – как причина моей тоски, как живое мучение и недостижимое утешение... [1, 164].

Со временем любовь Платонова к жене переходит в новое, высокое духовное переживание. Вот его горячее признание в письме 1934 года: «...Как хорошо не только любить, но и верить в тебя, как в Бога (с большой буквы), но и иметь в тебе личную, свою религию. Любовь, перейдя в религию. только сохранит себя от гибели и от времени. Как хорошо в этом Боге не сомневаться, имея личность Божества всегда перед собою. Любовь – есть собственность, ревность, пакость и прочее. Религия – не собственность, и она молит об одном – о возможности молиться, о целости и жизни Божества своего. Моё сомнение – в переходе моей любви к тебе в религию. *И всех людей в этом спасение. Это я знаю вернее всего, и за это буду воевать* (*курсив мой. – Н.С.*)**.** Как хорошо и спокойно мне, Мария. Я счастливее первых дней любви к тебе. Я от тебя ничего не требую теперь. В боготворении любимой – есть высшая и самая прочная любовь» [1,172].

Это новое особое чувство к жене как бы заново приобщает Платонова к тому содержанию любви, которое составляет сущность христианской религии. От этого нового мироощущения тянется нить к платоновским рассказам 1930–40-х годов, повествующим о любови в разных её ипостасях. Они составляют единое художественное панно. Именно в этом ключе мы рассмотрели эти рассказы в статье «Любовь как смысл человеческого существования»[3,363-370], а также в учебном пособии «История русской литературы XX века (20–90-е гг.)» [4, 227-236]. Думаю, что желание соотнести своих героев, связанных чувством большой любви, со святыми Петром и Февронией из древнерусского жития и определило имя героини рассказа «Фро» – Ефросиния. Но все же любимым женским именем Платонова было имя Мария. Это имя носили жена и мать писателя, так супруги назвали свою дочь, родившуюся уже после войны, после смерти сына.

Феномен настоящей любви Платоновых, возвращаясь к словам Марии Александровны, – «осуществление через него (любимого, любимую) своего смысла жизни». В начале творческого пути

Платонов сказал об этом важные слова: «Страсть тела, двигающая человека ближе к женщине, не то, что думают. Это не только наслаждение, но и молитва, тайный истинный труд жизни во имя надежды и возрождения, во имя пришествия света в страдающую распятую жизнь, во имя побед человека»[2, 640].

На этом трудном, тернистом пути к высокой цели супруги всегда были единомышленниками. Их сотворчество продолжалось в течение всей их совместной жизни, а после смерти Платонова Мария Александровна на протяжении 32 лет, вплоть до конца своих дней, возвращала людям произведения А.Платонова «во имя пришествия света … во имя побед человека». После кончины Марии Александровны службу памяти несла их дочь, Мария Андреевна.

С Марией Александровной и юной Машей я познакомилась летом 1966 года. После окончания филфака МГУ я поступила в аспирантуру Ереванского госуниверситета. Для своей диссертации я выбрала тему «Творчество Андрея Платонова 20-х годов». Работа предстояла большая. Ясно, что для исследования конкретного, причём очень сложного периода творчества писателя, необходимо было изучить его ещё малоисследованную писательскую деятельность в целом. Нужна была помощь Марии Александровны, чтобы получить доступ к архиву писателя в ЦГАЛИ. Но, конечно же, хотелось познакомиться с женой большого художника. Платоновы жили тогда на Тверском бульваре, во флигеле Дома Герцена, поселились они там ещё в конце 20-х годов. Позднее, в начале 1974 года, Марии Александровне предоставили квартиру на Малой Грузинской улице.

В доме на Тверском бульваре я бывала у Платоновых несколько раз. Мария Александровна сразу покорила меня своим обаянием. Вместе с приветливой улыбкой, простотой и естественностью в обращении в ней было что-то величавое. Иногда я чувствовала на себе её пристальный, изучающий взгляд, но в конце концов она приняла меня «за свою».

Мария Андреевна была тогда ещё молоденькой девушкой, но в её спокойном достоинстве, внимательном взгляде ясных «отцовских» глаз уже чувствовалась «платоновская стать». Вскоре между нами сложились доверительные отношения. Мария Александровна дала мне разрешение для работы с фондом Платонова в госархиве, а через некоторое время доверила читатать рукописи из домашнего архива, в частности, роман «Чевенгур» и повесть «Котлован», публикации которых пришлось ждать еще долго: «от-

тепель» уже шла к концу. И Мария Александровна она предупредила, чтобы я их никому не показывала и, не дай Бог, не потеряла! Я была, конечно, вся внимание и ответственность, так что всё обошлось благополучно.

В 1966 году был опубликован журнальный вариант романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в Театре М. Ермоловой поставили его пьесу «Бег». С благодарностью вспоминаю тот замечательный день, когда Мария Александровна и Маша пригласили меня на спектакль, и мы втроём стали его счастливыми зрителями.

После отъезда из Москвы, почти за три года кропотливого труда, я завершила диссертацию (защита состоялась в марте 1971 года) [5]. Представив творчество Платонова в целом, впервые в платоноведении я основное внимание уделила анализу сатирических произведений, в том числе роману «Чевенгур», постаравшись при этом обоснованно опровергнуть нападки критиков. Прочитав мои статьи, Мария Александровна написала мне: «Как хотелось бы почитать всё, что вы написали о Платонове. Всё это звучит очень смело, здесь, в Москве, вероятно, это всё не прошло бы» (письмо от 04. 02. 1971).

В следующий раз приехать в Москву мне удалось лишь в 1989 году, в связи с международной конференцией, посвящённой 90-летию со дня рождения Платонова, организованной ИМЛИ. Марии Александровны уже не было в живых, она скончалась в 1983 году. В центре всех мероприятий была уже Мария Андреевна, которая меня встретила очень радушно. Конференцию завершал, проведенный в ресторане, вечер памяти Платонова. Среди приглашённых, помню, были Первый секретарь Союза писателей Москвы Евгений Сидоров, писатели Татьяна Толстая и Андрей Битов, другие литературоведы. Я тогда выступила с предложением создать музей Платонова в Москве. После юбилея члены Комиссии по литературному наследию Андрея Платонова – А. Битов, Е. Евтушенко, С.Залыгин, Н.Иванова, Л. Фролов – выступили в газете «Известия» с официальным обращением в Советский фонд культуры и Госкомпечать СССР «Ещё раз о судьбе наследия Андрея Платонова»(28. 12. 1989). Был поставлен вопрос о необходимости скорейшего создания музея писателя в Москве по Тверскому бульвару, 25, о создании Платоновского центра, Платоновского фонда для поддержки молодых художественных талантов.

Обращаясь к Госкомпечати, авторы говорили о «необходимости контроля за полным соблюдением авторских прав А. Платонова» при издании его произведений, о необходимости юридической

защиты платоновского наследия от «мародёрства издателей и публикаторов», а также «о продлении сроков наследования за дочерью Платонова, которая многие годы бескорыстно и неустанно несла моральную ответственность за творческое наследие А. Платонова...». Я процитировала это обращение как важное напоминание давних событий.

Вернусь к нашим отношениям с Марией Александровной. После 1966 года встретиться с ней мне уже не довелось, но на протяжении десяти лет мы обменивались письмами. Они ценны тем, что сообщают о той активной и многотрудной деятельности, которую вела Мария Александровна по возвращению наследия Платонова читателям. Почти в каждом письме она рассказывала о работе над рукописями Платонова, о продвижении их в печать. Она была составителем почти всех его сборников. Далеко не всегда всё шло гладко, нередко ей приходилось вести острые споры с редакторами, издателями, отстаивать целостность текстов Платонова, чтобы их не правили, не искажали, не сокращали. Всё это стоило Марии Александровне подчас немалых физических и нервных усилий, здоровья, но она не отчаивалась, а упорно добивалась, , как и Платонов, качественных изданий, обнародования ранее не публиковавшихся произведений. И её усилия оправдывались: Платонов завоёвывал всё бо́льшую читательскую аудиторию не только в Советском Союзе, но и во всём мире.

Мария Александровна в письмах с гордостью сообщала, в каких городах и странах, в каких журналах и театрах появлялись в свет проза, критические статьи, пьесы писателя. В частности, в одном из писем 1976 года она с радостью писала: «Сколько нового и интересного есть (скопилось) о Платонове! Ведь нет ни одной европейской страны, где бы его не напечатали. И десятки отзывов (мне их все присылают!)».

Несмотря на недомогания и болезни, Мария Александровна принимала у себя исследователей, аспирантов, студентов со всех концов света, интересовавшихся Платоновым, старалась быть в курсе всего, что делалось в сфере исследования его творчества. В письмах Марии Александровны (их всегда подписывала и Мария Андреевна) неизменно содержались добрые пожелания, приглашения приехать в Москву, готовность содействовать моей работе.

Мария Александровна подарила мне несколько книг с дорогими для меня надписями. Вот одна из них: «Наире Сейранян, милой девушке, что так хорошо понимает нашего папу. Счастья Вам! От Маши и М. Платоновых. 08.07.70 г.».

Другая надпись: «Сейранян Наире П., милой женщине, написавшей очень интересную диссертацию о нашем любимом Андрее Платоновиче. Спасибо за книгу, изданную в Ереване. Конечно, здесь есть Ваши старания. Счастья Вам в наш весенний женский праздник! Благодарные Мария и Маша Платоновы. 07.03.78 г.»

Книга, которая упоминается выше, – это сборник произведений А.Платонова, вышедший в свет в 1977 году на армянском языке в переводе Сурена Хачатряна. В него включены повести «Епифанские шлюзы», «Город Градов», «Сокровенный человек» и десять рассказов. Читателю, вероятно, интересно будет узнать, что первый перевод Платонова на армянский язык сделан ещё в 1922 году: в литературно-художественном и критическом журнале «Мурч» («Молот») была опубликована статья «Пролетарская поэзия».

В одном из писем (январь 1979) Мария Александровна спрашивала: «Напишите, будут ли они [книги. – *Н.С.*] у Вас, в солнечной Армении, о которой мечтал так Андрей Платонов?». Через десятилетия могу ответить утвердительно.

Сравнительно недавно на армянском языке вышли в свет три сборника прозы Платонова. Один из них, изданный в Ереване в 2009 году под названием «Котлован», включает повести «Котлован» (пер. Г. Бейлеряна) и «Ювенильное море» (пер. Гоар Бабаджанян), несколько рассказов (пер.В. Ферешетяна).

В 2015 году в Ереване был опубликован сборник «Счастливая Москва». В него включен одноимённый роман и ряд рассказов в переводе В. Ферешетяна. В том же, 2015 году, на армянском языке вышел ещё один большой сборник в г. Степанакерте (Нагорно-Карабахская республика), содержащий роман «Чевенгур», повесть «Котлован», рассказы. Переводы сделали В. Ферешетян (роман «Чевенгур», рассказы) и Г. Бейлерян (повесть «Котлован»).

Заключить свои воспоминания о Марии Александровне и Марии Андреевне Платоновых я хочу низким поклоном их памяти. Мария Александровна вместе с Платоновым мужественно перенесла много трудностей, лишений, горестных дней, однако сумела довести их общее с Платоноым дело до победного конца. И надо признать, что феномен писателя Андрея Платонова – это прежде всего сотворчество двух любящих сердец – Андрея и Марии Платоновых.

Литература

1. «...Живя главной жизнью» Письма А.П. Платонова М.А.Платоновой // Волга. – 1975. – № 9.

2. *Андрей Платонов*. Душа мира // Андрей Платонов. Государственный житель. – Минск, 1990.

3. *Сейранян Н.П.* Любовь как смысл человеческого существования // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 5. – М.: ИМЛИ РАН, 2003.

4. *Сейранян Наира*. История русской литературы XX века (20–90-е годы). – Ереван, 2015.

5. *Сейранян Н.П.* Творчество Андрея Платонова 20-х годов: автореферат дисс. канд. филол. наук. ЕГУ. – Ереван, 1970.

Приложение

Предлагаю вниманию читателей три письма Марии Александровны. Они живо свидетельствуют о том, с какой сердечностью и радушием она относилась к друзьям и почитателям Платонова, как горячо и энергично противостояла тем, кто пытался исказить тексты великого писателя.

Наира Сейранян.
20019, г Ереван

31. 03. 71 г.

Милая, дорогая Наира!

Поздравляем Вас, рады за Вас искренне, чуем, что гора свалилась с плеч. Ещё раз поздравляем с таким успешным завершением. Вот прошли все волнения, что же теперь будете делать дальше? Дадут ли Вам работу при Университете? Или загонят куда-нибудь? Я всегда говорила Вам, что Вы защитите отлично, у Вас большая подготовка, а, главное, большая любовь к Платонову. Как жаль, что мы далеко, а хочется принести Вам цветов, поцеловать Вас с Машей крепко за то, что Платонов вошёл в сердца далёкой Армении и там будут его читать.

Когда Вы приедете в Москву? Напишите. Машенька защитилась тоже в январе, но, имея два диплома, не может ещё устроиться на постоянную работу. Работает пока временно и не по профилю, страдает, рвётся рисовать и...

Я писала Вам после 8 марта о Маше и литературных делах Андрея Платоновича. Книги Вам не высылаю, либо сами возьмёте, либо пришлите брата. Я посылала в Воронеж Абрамову[1], кое-что пропало. Жаль, восстановить не могу, поэтому боюсь, что пошлю Вам и опять получится такое.

[1] *Абрамов Анатолий Михайлович* (1917–2005) – русский советский литературовед, заведующий кафедрой советской литературыВоронежского государственного университета, д. филол. наук, профессор.

Не могла ответить Вам сразу, не обижайтесь. После нескольких встреч с ред. Долодой заболела, находилась в состоянии тяжёлой депрессии, а три дня тому назад проводила З.В. Смелякову, мою старую подругу, мою юность, Вы её видели у меня.

С Долодой воюю. Увидите, каким выйдет детский рассказ (в конце, наверное, 71 года), «Июльская гроза». Святой, детский рассказ был изуродован в гослитовском сборнике «В прекрасном и яростном мире». Сравните и когда-нибудь скажете обо мне доброе слово. Там, в Гослите, был «высокий» редактор, почему он изуродовал детский святой рассказ, непонятно, но я тогда была поставлена в такие условия: или... или... И вот теперь Долода признался, что я правила по рукописи (и другие рассказы тоже), считает, что это хорошо, но прежде чем пустил сборник в набор, довёл меня до... Странно иногда бывает: ставят на книге, что я составитель, и в последний момент (в сверке) корёжат Платонова до безобразия.

Вчера уехала в Ростов Наташа Полтавцева[1]. Была здесь два месяца при Университете. Тоже скоро будет защищаться.

Пишу, а перед глазами ваше счастливое лицо. Спасибо Вам от меня и дочери. Привет родителям, что сумели создать умную дочь. Приезжайте!

Маша и М. Платоновы.

< от 27. 02.1978 года>

Поздравляем Вас, милая Наира. с весенним женским праздником! Искренне желаю Вам быть счастливой, получить много цветов от мужа и сына. Ну и самой напечь им пирогов и проч. вкусных вещей. Когда же Вы приедете? Столько есть интересного! Ведь ваш сын уже большой, его можно оставить с бабушкой.

Живем, как говорил наш Платонов – терпежом. Звучит некрасиво, но что делать! С прошлого четверга лежу, почти (что неверно!) не двигаясь. Подразумевают инфаркт. Но вчера снова (все последние 3 месяца) меня «истязают» редакторы из Гослита[2]. Уже год, как сдала 2-х томник. Писала на 25-ый съезд, просила 3-х томник, но разрешили только 2-х. Я сделала им хронологически, и «Макара», и кое-что кусками добавила из «Чевенгура», добавила к «Происхождению мастера», думала, пройдёт. Нет, не пропустили. «Ювенильное море» тоже выбросили. Пьесы: «Пушкин в лицее», «Высокое напряжение», «Избушка возле фронта» – всё выкинули, причём год раздумывали. А какой бы вышел сборник! А так опять повторы, только вчера была редактор, хочется их всех просто прогнать. Отрывки из

---

[1] *Полтавцева Наталья Георгиевна* – платоновед, автор монографии «Философская проза Андрея Платонова». – Ростов: РГУ, 1981.

[2] Государственное издательство художественной литературы. В 1978 году в этом издательстве вышли «Избранные произведения» А.Платонова. Составитель М.А. Платонова, вступ. статья Е. Краснощековой, В этои издании впервые опубликован полный текст повести «Джан».

«Чевенгура», даже те, что уже печатались. И они так неплохо шли за «Происхождением мастера».

Пригладили сборник, единственно, некоторые произведения пойдут исправленными по рукописям. Три месяца сидела с текстологом. Ужас! Если бы Вы приехали, многое узнали. Знаете ли Вы, что сейчас нет ни одной европейской страны, где бы не были напечатаны «Чевенгур», «Котлован» и «Шарманка». У меня есть 50 отзывов на всё это. И ещё, Вам известно, что один американец, Антом Олкотти, написал докторскую о Платонове, пробыл в Москве 10 месяцев? Причём Метченко[1], будучи к нему приставлен, в качестве «указующего», часто спрашивал Олкотти, бывает пи он у Платоновой. Правда, занятная у меня жизнь!

Книгу пришлю Вам, если пришлёте кого-нибудь, – все бандероли с книгами пропадают. Мне ничего неизвестно о Воронежском издательстве. На днях Скобелев[2] прислал письмо, но об издании Платонова не пишет.

Ларионов[3] давно не читает Платонова. Он обманул меня, я выхлопотала ему заявку (в верхах) на целую интересную программу уже полтора года тому назад, а он ничего ещё не приготовил.

Интересно читает Шмелёв[4]. Знаете ли Вы его программу?

Ларионов читал:

Юшка
На заре туманной юности
В поисках героя

Это читалось в Ленинграде, в университете Жданова

(Без афиш, без объявлений, как и Булгакова).

---

[1] *Метченко Алексей Иванович* (1907–1985) – русский советский литературовед, заведующий кафедрой советской литературы МГУ, д. филол. наук, профессор.

[2] *Скобелев Владислав Петрович* (1930–2004) – д. филол наук, профессор, в 1960–1980-е годы доцент кафедры советской литературы ВГУ, организатор несостоявшейся научной конференции к 60-летию (1968) А. Платонова в Воронеже, отв. редактор первого сб. статей «Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения» (Воронеж, 1970). В 1970-е годы предпринимал попытки издать в Воронеже неопубликованные ранее произведения А. Платонова.

[3] *Ларионов Владимир Андреевич* (1913–1987) – мастер художественного чтения.

[4] *Шмелёв Георгий Михайлович* (1931–2012) – Народный артист РСФСР, автор и исполнитель 36 программ художественного слова, в том числе и по произведениям А.Платонова.

Шмелёв читает

Родина электричества.
Возвращение (Семья Иванова)
В прекрасном и яростном мире

Эту программу он читал по многим городам

Вы не слышали его?

На вечере в Доме литераторов, в 1968 году, я давала чтецам отрывок из «Джан»,– борьба с орлами. Немного пришлось сократить, но звучало очень хорошо.

Если устроите вечер, напишите.

Видели Вы сборники: «Течение времени», «Потомки солнца», «Происхождение мастера» – Кемерово и изд. «Современник» – «Избранное»? Читали журнал «Волга», где напечатали отрывки писем? Почему никогда не печатали? Эти письма я назвала «Письма о любви и горе», а что вышло? Почему журнал и Вол. Васильев[1] дали совсем другое название – непонятно. Почему я так «расписалась»? Мне нравится, что Вы интересуетесь всем Платоновским. Много горя и неприятностей приходится слышать и переносить при издании книг.

Машенька шлёт Вам привет. Они уже 3,5 года «взамужем», как говорил Андрей Платонович. Пишите! Всего Вам наилучшего!

М. и М. Платоновы.

Привет Вашему супругу! Хотелось бы его видеть!

< 23.01.1980 года>.

Милая Наира, Новый год немножко постарел, но всё же он Новый! Мы, я и Машенька, искренне, от души желаем Вам, и всей Вашей семье в новом году самого хорошего, что есть ещё в нашей суровой жизни. Очень хотелось бы познакомиться с вашим мужем; если он будет в Москве, пусть зайдёт к нам. А Вы что-то совсем забросили Москву, столько увидели бы нового о Платонове! Ух, сколько!

Отвечаю Вам, милая Наира, не сразу. Все переболели, и у меня, после гриппа, вернулись старые скверные вещи. Ведь Вы не видели меня после ранения, что я перенесла в 1975 г. Я очень, конечно, изменилась внешне, но ещё бодрая старушка, если судить по количеству выпускаемых книг А.П. Платонова. Но сколько в связи с этим неприятностей! Читали Вы о двух вечерах в память восьмидесятилетия Платонова? Первый был в Литературном музее, 19-го сентября. Прошёл страшно: многое в последний момент запретили, но очень интересно. До сих пор многие говорят о нём. Приезжали воронежцы. Они выступили крайне интенсивно, громко. Многое прозвучало впервые так... Выступали профессор Абрамов А.М. и журна-

[1] *Васильев В.*, автор первого монографического исследования творчества А.Платонова , вышедшего в издательстве «Современник» в 1982 г.

лист газеты «Молодой коммунар» – Коробков Л.Д[1]. Оба выступали искренне, во весь голос! Второй вечер был 12-го октября в Центральном Доме литераторов. Конечно, многое было повторено, но и развито. Конечно, официальные представители Союза писателей отсутствовали. Просила о вечере, писала в ЦК Тяжельникову.[2] Назначили вести вечер Карелина Лазаря Викторовича[3]. Провёл вечер тепло и доброжелательно. В последние два дня нашла сама генерала Ортенберга[4], что посылал Платонова на фронт все четыре года. Он тоже выступал неплохо, но всё с оглядкой. Ведь о том, что Платонов был на фронте четыре года, что был контужен под городом Львовом – все молчат. Только в последней автобиографии сам Андрей Платонов пишет, что был контужен. Всё его горе, что он не снимался около пушек, не торчал в штабах, а ходил на передовой, около боёв. Он ведь и сам не раз говорил о том, что удивляется, как не был убит, ибо его посылали из «Красной Звезды» в такие места, где наши части никогда и не стояли. По-видимому, этот генерал Ортенберг, которого Союз писателей искал 2 месяца до вечера, сознательно прятался, и только «упорная» жена нашла его за два дня до вечера.

Не знаю, как это всё вам интересно, ведь Вы уже давно перестали работать над Платоновым. Чем же теперь живёте для души? Дети, муж, а духовная жизнь есть? Хорошо, если сумели создать всё так гармонично, как мечтали. Ну, пишите!

Любовь и счастья вам и семье вашей!
Маша и Мария Платоновы.

---

[1] *Коробков Леонид Дмитриевич* (1938–2015) – литерат. критик, публицист, в 1967–1981 – сотрудник газеты «Молодой коммунар» (Воронеж). Автор ряда статей об А.Платонове.

[2] *Тяжельников Евгений Михайлович* (р.1928), в 1977–1982 гг. – зав. отделом пропаганды ЦК КПСС.

[3] *Карелин Лазарь Викторович* (1920–2005) – русский советский писатель. В 1967–1985 гг.– секретарь правления московской писательской организации.

[4] *Ортенберг Давид Иосифович* (1904-1998) – советский писатель, редактор, журналист, генерал-майор, гл. ред. газеты «Красная звезда» (1941–1943).

I

А. А. Дырдин,
Ульяновский государственный
технический университет

Эстетика пространства Андрея Платонова и неклассическая концепция пространственности

Аннотация. В данной статье рассмотрена идея движения в пространстве (в том числе – движение мысли), – одна из центральных идей, определивших понимание А.П. Платоновым мира и места в нем человека. Выдвигается предположение, что движение ноуменального и феноменального пространства в мире Платонова параллельно. Он синтезирует в пространственных образах свои представления о пространстве, которое первично по отношению ко времени. Восприятие пространства как преобладающей формы реальности – основное свойство творческого сознания писателя.

Ключевые слова: А. П. Платонов, эстетика, пространство, пространственная форма, типология пространственных направлений.

Abstract. In this article the idea of three-dimensional motion (including – the movement of a thought), – one of the central ideas which defined understanding by A.P. Platonov of the world and place of the person in it is considered. The assumption is made that the movement of noumenal and phenomenal space in Platonov's world in parallel. He synthesizes in spatial images his ideas about space, which is primary in relation to time. The perception of space as the predominant form of reality is the main feature of the writer's creative consciousness

Keywords: A.P. Platonov, aesthetics, space, spatial form, typology of spatial insinuators.

Отношение к пространству у А. Платонова имеет эстетический характер, являясь одной из форм глубинного постижения бытия. Это та сосредоточенность на движении в даль, чувство земного простора и шири, что отмечены Г. Гачевым как главная черта нашего национального образа мира: «Вообще в паре Пространство и Время русскому интимнее, роднее Пространство. Недаром и священное слово “страна” – того же корня» [3, 19].

Творчество Платонова обусловлено сущностным эстетическим началом: не отвлеченным умозрением, но опытом проникновения в жизнь людей, «в сверхконкретность, в “низкую” дей-

ствительность» [17, 235]. Пространство предстает в его произведениях основой миропорядка, местом встречи, объединения и различения человека и вещи, духовного и материального. Без уяснения этого ключевого фактора, определяющего смысловые центры и сдвиги в платоновском художественном сознании, невозможно его объективное исследование.

По представлению Платонова, которое передано герою его раннего рассказа «Немые тайны морских глубин» (1923), пространство лежит в «существе вещей», «то есть даль, море, путешествие, пешеходство с седым и мудрым странником» [13, 229]. Мир приравнен живому вселенскому существу, готовому «пуститься в странствие по поверхности земного шара, а также прочим шарам за атмосферическими пределами» [13, 29]. Во всех произведениях писателя главенствует идея пространства, имеющая свои корни, скорее всего, во взгляде Канта, согласно которому оно есть особая форма сознания. Пространство, оставаясь важнейшим фокусом художественной философии Платонова, может получать разное наполнение: географическое, психофизиологическое, онтологическое.

Платонов создает образы пространств с различной траекторией простирания. Пространственное передвижение в текстах Платонова прерывистое, пунктирное, «далевое» [3, 245]. Представление о «нижнем» и «верхнем» пространстве воплощается в образах впадин, оврагов, котлована, степной дали, небесной бездны, «звездной пустыни» [13,176]. Пространственный язык Платонова вырабатывается взглядом на просторы родной земли, характеризуемые как открытые, пустые, общие, трудные. По подсчетам М. Ю. Михеева, сравнившего число словоупотреблений в пяти платоновских текстах («Сокровенный человек», «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море» и «Счастливая Москва») с его использованием в языке русской художественной прозы, слово *пространство* встречается у Платонова в 8,3 раза чаще [10, 133].

Посмотрим на то, как интерпретируется в современном платоноведении движение в пространстве, которое обусловливает развитие сюжета в творчестве Платонова, сближая его с «хожденческой» традицией русской литературы.

Стремление выявить платоновское чувство пространства присуще многим литературоведам. В исследованиях о Платонове понятие пространства используется для характеристики автора как субъекта творческой деятельности. Впервые (после М.М. Бахтина) к теории автора в аспекте пространственности обратились Н. Т. Рымарь и В. П. Скобелев. Как они показали, художественный

образ «развертывается одновременно во времени и пространстве и так, что разработка его во времени оказывается переработкой его бытия в пространстве и наоборот: пространство и время переходят друг в друга» [18, 228]. Пространство, с их точки зрения, имеет, функциональное первенство. Рымарь и Скобелев ссылаются при этом на книгу Джозефа Фрэнка [см.: 27], в которой сформулированы принципы изучения пространственности, восходящие к неклассической эстетике.

Многие из пишущих о Платонове исключают наличие в его произведениях целостного образа пространства. Для Н. Скакова, указавшего на «пространственную конкретность» и знание Платоновым местной топографии в повести «Джан», первостепенны «раскрытие антиномичности пространства и необходимость его пре*образ*ования (графика автора. – А.Д.), трансценденция пространства как такового» [20]. М. Щукин считает, что диалектическое единство времени и пространства в структуре пьесы «Ноев ковчег» нарушено. Философский смысл и поэтика произведения определяется феноменом *финализации бытия* (курсив автора, – А.Д.). Хронотоп пьесы полностью подчинён эсхатологическому времени, текущему вне пространства, в вечности, в истории, «как квинтэссенции памяти человечества о самом себе» [22, 209].

Отрицание пространственной формы в её охвате повседневности, мира в его целом, приводит к одномерной трактовке эстетики Платонова. При таком толковании сцепление хроноса и топосов упрощается. Иерархия смыслов и ценностей в картине жизни представлена неясно. Пространство, вбирая в себя все вещи мира, распадается на фрагменты, остаётся иллюзорным. В этом пункте упомянутые платоноведы близки А. Гурвичу, указавшему на абстрактный характер платоновского изображения действительности. «Чувственный пластический мир обобщен до полной абстракции, предметы и явления подменены общими понятиями» [4, 403], – писал он в известной статье 1937 года.

Пространство стало ныне доминирующей категорией в литературоведении. *Пространственность* при этом понимается как особое свойство образности, а также как способ авторского ви́дения мира, «при котором смысловое единство изображенных событий раскрывается не в порядке временной, причинной и внешней последовательности действий и событий, а синхронно, по внутренней рефлективной логике целого, в “пространстве” сознания» [7, 336].

Какие же инструменты используют авторы многочисленных работ при изучении пространственной модели жизни в произведениях Платонова? Здесь на первом месте концепция М.М. Бахтина, опирающаяся на выделенные им «хронотопы встречи, дороги, порога, кризиса и перелома» (выделено М.М. Бахтиным. – А.Д.) [1, 397]. Такой подход утвердился в современном платоноведении. Остановимся на отдельных работах, авторы которых исходят из представлений, характерных для неклассической эстетики.

Е. Г. Мущенко сопоставила (вслед за платоноведами 1970–90х гг.) художественное мышление Платонова, с «комплексом идей» отечественных и европейских философов-неоклассиков: Н. Федорова, Вл. Соловьева, Ф. Ницше, О. Шпенглера. Главным в этом ряду оказывается П. Д. Успенский с его практикой «четвертого пути», самопознания человека, чудесного преобразования материи человеческим организмом [см.: 11].

Базовые понятия Е.А. Яблокова в его характеристике структуры времени и пространства в «Чевенгуре» – обратимость, зеркальная симметрия. В книге-комментарии к роману говорится о том, что земные странники Платонова «обречены пребывать ”на плоскости“, а истинное <...> движение требует смены парадигмы, перехода от “горизонтали” к «“вертикали”», но путь «вверх» оказывается иллюзией. «В противовес “точечному”» хронотопу Чевенгура <…> точкой “вертикальной»” симметрии бытия оказывается озеро Мутево – место, где сходятся начала и концы: погружение в него (движение вглубь=вниз) тождественно вознесению (движение вглубь=вверх) – подобная двойственность реализована и в метафорическом заглавии платоновского стихотворного сборника “Голубая глубина”» [25, 16–17]. Отмечая динамику пространственных моделей мира, Яблоков пишет об эволюции от центростремительной схемы построения пространства в произведениях 1920-х – начала 1930-х гг. к пространству эксцентрического типа во втором периоде платоновского творчества (после середины 1930-х гг.) [26, 14].

Геометрический взгляд на пространство в произведениях Платонова преодолевается И.В. Савельзоном, отметившим его амбивалентность. По словам филолога, несовместимость двух пространств – «ближнего, геометрического, и дальнего, географического» – «и двух образов Времени – сюжетного, текущего и “большого звездного” – есть проявление главного конфликта в художественном образе мира, созданном А. Платоновым» [19, 242].

Т.А. Никонова обращает внимание на концепцию простора у М. Хайдеггера, указывая на типологическую близость между ним и Платоновым в понимании пространства и на различие в его восприятии ямщиками (пространство как направление) и инженерами-иноземцами («круглое пространство») [12, 52–53]. Важно и другое наблюдение: «интеллектуальные и духовные пространственные координаты мира» [12, 79] Платонов находит внутри сознания своих героев – таких, как Фома Егорович Пухов из «Сокровенного человека».

Визуальная экспликация измерений пространства в мире Платонова – это чевенгурский памятник революции: «лежачая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела – бесконечность пространства» [16, 137]. Фигуры-символы движения здесь антагонистичны классической традиции, в которой образом бесконечности были круг или шар [см.: 2, 204–203].

Н. В. Корниенко, комментируя статью Платонова «Симфония сознания», замечает, что он пользуется понятиями «пространство», «время» и их аналогами «природа» и «история» метафорически, в расширенном смысле, сближая терминологически неопределенные слова из статей русских философов Ф. Степуна и Н. Бердяева, излагающих взгляды Шпенглера на природу человеческого сознания в его отношении к пространству [14, 402–403].

При успешной разработке платоновских хронотопов как ценностных контекстов произведений писателя, следует сказать, что этот подход не исчерпывает всей глубины проблемы. В пространственном мышлении Платонова значима роль зрительных и осязательных ощущений – тех явлений, что «схватываются восприятием» [23, 24]. Путь-дорога объединила близкое и далекое, повествователя и героев, сокращающих расстояние между своим и чужим пространством в странничестве, в движении [см. об этом: 5; 6]. Герои Платонова существуют в материальном пространстве, приобретая способность выходить за его пределы.

Поскольку пространство является онтологической конструкцией и поясняет тягу платоновских персонажей к «пешеходству», ему присущи свойства природных состояний (например: пространство смертельной жары в «Чевенгуре») [16, 38]. У героев Платонова рождается созерцательное чувство, можно сказать, озарение. В нём объединены два бытийных уровня: бытие внутри себя и тяга к бесконечности, к расширению жизненного пространства. «Бедные и средние странники, – читаем в «Котловане», – пошли в свой путь и скрылись вдалеке, в постороннем пространстве» [16, 484].

«Само пространство, по новейшим учениям, электромагнитной природы, т.е. родственно свету или просто свет <...>. И это свет-пространство есть купель жизни; из света делается жизнь на каждой планете, и светом она питается и возобновляется» [15, 189]. Так определял Платонов физический «состав» пространства, упоминая в рассказе «Невозможное» (1921) Библию и мифы о происхождении мира. Действительно, земная жизнь человека проходит в материально-энергетической среде. В Св. Писании сказано о происхождении неба и земли: «В начале сотворил Бог небо и землю <…> И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт. 1.1; 1.3). «В начале» – время, небо – пространство, земля – материя, свет – энергия.

Для Платонова существующий мир не является завершённым целым: он – «вечно строящийся и недостроенный» [17, 462]. Идея о несовершенстве мироздания, взятая, по мнению Н.М. Малыгиной, у русских символистов [10, 89], значима для философско-эстетических построений писателя.

Здесь к месту будет привести высказывание литературоведа-философа о реальности бесконечного в русском эстетическом сознании. «И как в античной Греции эстетика *космоса* (курсив здесь и далее автора. – А.Д.», – т.е. строя мира, так в России – эстетика *беспредельности*, бесконечного простора и неупорядоченного бытия – как вечного саморасширения» [2, 341].

Пространственные смыслообразы Платонова (путь, простор, даль, бездна, «вопрошающее небо» [16, 414], «звёздное собрание» [16, 471]) содержат эстетически-ценную составляющую, поскольку связаны с пониманием этих феноменов в качестве реальности. Опыт и знания Платонова-инженера сказываются на его концепции пространства. В памятной книжке он запишет: «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 развить её. Отсюда, м. б., мир Эвклида, древних и пр.» [17, 158]. Платонов не отделяет физические законы от законов социальных. У чевенгурского пешехода коммунизм ассоциируется с движением в пространстве: «Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли» [16, 215].

Российским философом С.А. Лишаевым предлагается необычная трактовка пространственности. Он называет спациальные образы направлениями (измерениями) пространства. При внимательном рассмотрении пространственных связей у Платонова, об-

наруживается, что для их интерпретации релевантны категории постнеклассической эстетики, в частности, вводимые Лишаевым понятия «эстетика направлений», «эстетика места», «эстетика пропасти» и др. [см.: 8]. Эти понятия, становясь элементами глубинного прочтения произведений Платонова, способствуют изучению смысловой организации текста, но, главным образом, служат средством философско-эстетической реконструкции авторской мысли. В результате платоновские координаты пространства артикулируются более отчётливо, картина мира раскрывается как отражение материальной и идеальной сфер бытия. Оба пространства существования – умопостигаемое и чувственное – могут располагаться в текстах Платонова параллельно, пересекаться и перетекать одно в другое, «соединяться в едином образе» [21, 71].

Тема пространства и пространственности у Платонова относится к числу дискутируемых. В настоящее время её фундаментальная разработка далеко не завершена. Пространство для писателя – важнейшая образно-смысловая субстанция. Опыт пространственного миропонимания стал одной из главных основ его творческой активности, художественной философии и поэтики. Восприятие жизни через пространство (или множество пространств) представляет Платонову эстетическую меру бытия, действенный принцип мышления о человеке и мире.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
2. *Гачев Г.* Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988.
3. *Гачев Г*. Образы Божества в культуре: Национальные варианты. – М.: Академический проект; Культура, 2016.
4. *Гурвич А*. Андрей Платонов //Андрей Платонов в воспоминаниях современников. Материалы к биографии. – М.: Советский писатель. 1994.
5. *Дырдин А.А*. Философия пространства в «волжских текстах» А. Платонова // Литературная классика XX века: актуальные подходы. Монография. – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2018. С. 198–209.
6. *Дырдин А.А.* Спрятавшаяся Атлантида. Средняя Волга в творчестве Андрея Платонова. – Ульяновск: АО «Областная типография «Печатный двор». 2016.
7. Западное литературоведение XX века: энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: ИНИОН РАН; Intrada. 2004.
8. *Лишаев С.А*. Эстетика пространства. – СПб.: Алетейя, 2015.

9. *Малыгина Н.М*. Художественный мир Андрея Платонова. – М.: МПУ, 1995.

10. *Михеев М.Ю.* Андрей Платонов… и другие. Языки русской литературы XX века. – М.: Языки славянской культуры. 2015.

11. *Мущенко Е.Г*. Поиски четвертого измерения // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. – М.: ИМЛИ, Наследие, 1999.

12. *Никонова Т.А.* Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью: Монография. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011.

13. *Платонов А.П*. Соч., Т.I. 1918–1927. Кн. 1. Рассказы. Стихотворения. – М.: ИМЛИ РАН. 2004.

14. *Платонов А.П*. Соч., Т.I. 1918–1927. Кн. 2. Рассказы. Статьи. – М.: ИМЛИ РАН. 2004.

15. *Платонов А.П.* Соч., т 2. 1926–1927. Повести. Рассказы. Сценарии. Статьи. – М.: ИМЛИ РАН. 2016.

16. *Платонов А.П*. Чевенгур. *Роман.* Котлован. *Повесть* / Под. ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. (Собрание).

17. *Платонов Андрей*. ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ. Материалы к биографии. Публ. М.А. Платоновой. Сост., подгот. текста, предис. и прим. Н.В. Корниенко. – М.: Наследие, 2000.

18. *Рымарь Н.Т. Скобелев В.П.* Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: ЛОГОС-ТРАСТ, 1994.

19. *Савельзон И.* Категория пространства в художественном мире А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. – М.: ИМЛИ, Наследие. 1999.

20. *Скаков Н.* Пространства «Джана» Андрея Платонова// Новое литературное обозрение. – 2011, – №1 (107). – С. 211–230 //URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/sk26.html

21. *Червякова Л.В*. Категория пространства в художественном мире Андрея Платонова и её экзистенциальная сущность // Известия Саратовского университета. 2007. Т. 7. Сер. Филология. Журналистика, вып. 2. С. 69–75.

22. *Щукин М*. «Ноев ковчег»: эсхатологическая поэтика и типология хронотопа // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 7. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 209–215.

23. *Флоренский П.А., свящ.* У водоразделов мысли // Флоренский П.А., свящ. Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1999. Т. 3(1).

24. *Флоренский П.А., свящ*. Собр. соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль. 2000.

25. *Яблоков Е.А*. НА БЕРЕГУ НЕБА. (Роман Андрея Платонова «Чевенгур») – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001.

26. *Яблоков Е.А*. «Падающая башня» (О художественном пространстве Платонова) // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 3. – СПб.: Наука, 2004. С. 6–16.

27. *Frank J*. Spatial Form in Modern Literature// Frank J. The Widening Gyre. New Brunswick, 1963.

Р. Ходел,
Институт славистики,
Гамбургский госуниверситет

Философия А. Платонова в свете языковой игры Л. Витгенштейна

Аннотация*:* В данной работе проводится аналогия между образом идеальной коммуны Чевенгур в ее соотношении с реальным большевизмом, с одной стороны, и философией повседневного языка Витгенштейна в ее соотношении с концепцией идеального языка, с другой. Оба автора обращаются к языку «человека с улицы» и практической традиции языкового употребления.
Ключевые слова*:* философия языка, повседневный язык, «человек с улицы»

Abstract: Platonov`s utopian community Chevengur, in its relation to existing Bolshevism, is presented in analogy to Wittgenstein`s Ordinary Language Philosophy, in which the Viennese philosopher renounces the ideal language of his Tractatus. Both authors, in their own way, reestablish the relation to "the man in the street" and to the tradition.
Keywords: Ordinary Language Philosophy, "the man in the street"

Платонов и Витгенштейн не были знакомы с творчеством друг друга, скорее всего, они вообще никогда друг о друге не слышали. Однако есть две причины, на основании которых можно рассмотреть творчество Платонова в контексте концепции языковой игры, развитой Витгенштейном в конце 1920-х годов: во-первых, «дух времени», Zeitgeist, влияние которого так или иначе испытывает всякий автор, и во-вторых, возможность чисто эвристического сравнения, которое позволяет лучше понять творчество того или иного писателя в свете творчества другого.

Сперва позволю себе привести некоторые соображения по поводу творчества Платонова с точки зрения философии языка:

– Когда речь идет о прозе Платонова, как правило, подчеркивается особый статус, который приобретает в его произведениях язык. Так, например, Е. Яблоков в телевизионной беседе с А. Гордоном и Н. Корниенко [5, 2002] подчеркивает, что язык – «это главный герой Платонова».

– Этот язык служит у Платонова не просто средством характеристики персонажей, он становится главным выразительным средством его прозы вообще. Платонов не просто отображает некую языковую реальность, он превращает ее в основной инстру-

мент выражения своей философии. Поэтому язык его узнаваем в каждом предложении.

– Этот особый, узнаваемый, язык Платонова формируется в творчестве Платонова постепенно и окончательно складывается в ходе работы над романом «Чевенгур», на котором мы поэтому в дальнейшем и сконцентрируем наше внимание. Стилистическое сравнение отдельных, написанных в разные годы текстов Платонова и их вариантов (как например, сравнение фрагмента «Новохоперск» с «Происхождением мастера» и «Строителями страны», которое проводит Вьюгин [2]), доказывает, что этот язык есть результат особого сознательного процесса. Осознание уже ранним Платоновым того факта, что язык изначально связан с мышлением, демонстрирует его формулировка, с которой он в начале 1919 года отклоняет предложение стать штатным работником редакции одной из воронежских газет: «Мне надо будет резать ножницами чужие мысли и слова, с мясом кромсать письма людей» [3, 24-25]. Исправлять, то есть менять, язык уже тогда означает для Платонова «резать» чужие мысли и жизни. Если оставить без внимания это понимание Платоновым языка, то действительно может возникнуть сомнение, а мог ли он писать в иной форме, нежели его «косноязычие».

– Сомнение же это основано на том, что не только персонажи Платонова говорят на особом «юродствующем языке» (хотя и различной степени этого языкового «юродства»), но и его повествователь обнаруживает в своем языке различные формы языкового остранения, которые мы называем «платоновизмами» и которые становятся главным средством для выражения мироощущения автора.

– Это сведение нарративных инстанций к одному общему уровню нельзя объяснить ни при помощи понятия «сказ», ни при помощи понятия «несобственно-прямая речь (НПР)». Текст Платонова производит впечатление того, что повествователь как бы «заражается» языком персонажей, но при этом отнюдь не превращается в повествовательную инстанцию, воспринимаемую как субъективная. С одной стороны, мы не ощущаем принципиальной дистанции между повествователем и имплицитным автором, как это происходит в сказе, с другой, нет и четкой границы между «платоновизмами», представленными с точки зрения персонажа (НПР), и «платоновизмами», представленными с точки зрения повествователя.

– Отношения между повествователем и имплицитным автором в прозе Платонова следует поэтому определить как в основе своей амбивалентные: с одной стороны мы, как на картинке-загадке, вос-

принимаем повествовательные инстанции автора, повествователя и персонажей как единую идентичность. Утопическая деиерархизация коммуны Чевенгура как бы распространяется на нарративную форму, в которой повествуется о ней. Автор и повествователь оказываются на одном уровне с персонажами. Язык Платонова становится таким образом некой «углоссией», то есть утопическим языковым проектом, который – в традициях авангарда, на которых вырос Платонов – тотально отражает новый «коммунистический» образ жизни. Подобно тому, как Александр Дванов уравнивает себя с Чепурным и Копёнкиным, автор Платонов уравнивает себя с теми «простыми» советскими людьми, чьи мысли он в 1919 году в Воронеже отказывался «резать». (Отсюда и впечатление, что сам он не мог писать «правильно»). С другой стороны, эта «углоссия» воспринимается в рамках стандартных языковых норм, в результате чего повествователь все же оказывается на определенной дистанции по отношению к имплицитному автору. Сходство его языка с официальным бюрократическим языком марксистско-ленинской идеологии ведет к тому, что роман воспринимается как антиутопия, как сатира на реальный большевизм.

– Как утопическая, так и антиутопическая стороны этого языка настолько связаны и одновременно настолько противоречат друг другу, что проза Платонова оборачивается неким парадоксом. Искусственно созданный, утопический, и одновременно реальный, живой язык позволяют автору, с одной стороны, создать положительный образ нового мира, а с другой, одновременно представить его в сатирическом свете. Возможно, причина этой парадоксальности заключается как раз в надежде Платонова на возможность по-настоящему братского «коммунистического» общества, которое он противопоставляет реальной политической действительности своей страны.

В.: От идеального языка к разговорному.

В своем «Логико-философском трактате» (1921) Витгенштейн исходит из реалистической языковой семантики: языковые структуры изоморфно отражают структуру мира. Мир как комплексный факт, который можно разложить на простые атомарные факты, полностью и ясно описывается простыми предложениями. Все, что можно сказать, можно сказать ясно [10, 4.116 – *перевод с немецкого здесь и далее наш.* – Р.Х.]. Повседневный язык, согласно положениям «Трактата», также полностью организован по законам логики, но поскольку его логический синтаксис скрыт под многочисленными наслоениями, возникшими в ходе практиче-

ского использования этого языка, для его описания требуются идеальные, основанные на математической логике, языковые средства, то есть идеальный язык.

Однако уже в своих «Философских заметках» (1929-1930) Витгенштейн отходит от концепции идеального языка. Причина тому – отказ от концепций идеальной точности [10, 4.116] и логического атомизма (мир разложен на атомарные факты, [10, 1.2]). В «Философских исследованиях» (ФИ) он развивает эти идеи: «Когда я говорю о языке (слово, предложение и т. д.), я должен говорить о повседневном языке. Разве этот язык слишком груб, слишком материален для того, что мы хотим сказать?» [9, 120]. «Назад, на грубую почву!» [9, 107]. «Слова “язык”, “опыт”, “мир”, если они употребляются, должны употребляться также обыкновенно, как и слова “стол”, “лампа”, “дверь”» [9, 97].

Эту тенденцию в сторону философии повседневного языка можно отметить и в русской литературе 1920-х годов вообще и в творчестве Платонова в частности. После того, как была сделана попытка с помощью футуристской зауми создать радикально новый язык, якобы выражавший радикально новый мир, такие авторы, как Ремизов, Замятин, Леонов, Зощенко, Бабель и др., снова обращаются к языку улицы. Вместе с Зощенко литература заходит вместе с толпой обывателей в забегаловки и пивные. Однако здесь между Зощенко и Платоновым, при всем их сходстве во многих отношениях[1], можно заметить принципиальную разницу. Ведь Зощенко, даже если и сочувствует своим героям, не *думает* вместе с ними («Под думой он [А. Дванов] полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения любимых предметов...», [4, 496]). Платонов же напротив именно на языке своих героев, который с общепринятой точки зрения абсолютно не приспособлен для философских построений, рисует картину своего утопического мира. Он *думает* на языке необразованных и деклассированных: «При всей нежности Вашего отношения к людям, они у Вас окрашены иронически, являются перед читателем не столько революционерами, как “чудаками” и “полоумными”», – пишет ему Горький 18.9.1929 [1, 6].

Из этой цитаты ясно, что обращение писателя к языку «полоумных» подразумевает также и отказ от создания героических образов сознательных революционеров в марксистско-ленинском

[1] Можно утверждать, что среди всех писателей-орнаменталистов Зощенко наиболее близок к Платонову.

смысле, таких как Павел Власов в романе Горького «Мать» или Левинсон в «Разгроме» Фадеева. Отказ этот носит антиинтеллектуальный характер и основан на том, что человеческий интеллект не ставится в зависимость от образовательного уровня. В «Чевенгуре» образованные марксисты часто используют свое образование для злоупотребления собственной властью: так например, Прокофий Дванов под прикрытием ликвидации частной собственности присваивает имущество себе и своей подруге, а сочинитель «циркуляров» из центра своим квазинаучным бюрократическим стилем повергает в молчание весь ревком: «Здесь чевенгурский ревком опустил голову, как один человек: из бумаги исходила стихия высшего ума...» [4, 444].

Официальный язык в «Чевенгуре» дискредитируется и более очевидно: как иронически замечает Копенкин, было бы куда проще достичь бесклассового общества, если бы тонкий образованный слой следовал бы за массами неграмотных, а не наоборот [4, 309]. И не случайно Александр Дванов, чувствуя глубокое родство со своими товарищами, думает о чистом незасеянном поле: «Он в душе любил неведение больше культуры: невежество – чистое поле, где еще может вырасти растение всякого знания, но культура – уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями» [4, 306-307].

В этих словах, выдержанных в духе неопримитивизма, выражается в «Чевенгуре» подспудная критика той науки и той культуры, которые представляют большевистский вариант марксизма-ленинизма, то есть критика той философии, которая, как подчеркивает Витгенштейн, претендует стать предельно ясным универсальным средством коммуникации – идеальным метаязыком. То, что Витгенштейн в ФИ 97 говорит на абстрактном уровне, повторяется в «Чевенгуре» практически дословно, приобретая конкретные черты: «коммунизм» – это такое же слово, как «лампа» или «стол»: «Мы там… смерим весь коммунизм, снимем с него точный чертеж… тогда уже будет легко сделать коммунизм по всей шестой части земного круга, раз в Чевенгуре дадут шаблон в руки» [4, 396, Гопнер]; «Давайте начнем тогда сейчас же: можно к новому году поспеть сделать социализм! Летом прискочут белые козы [капитализма], а кора уже застареет на советской березе» [4, 292, Достоевский]; «Да что ты за гнида такая: сказано тебе от губисполкома – закончи к лету социализм!» [4, 293, Копенкин]; «Ночью Дванов и Копенкин уехали, еще раз пристрожив Достоевского насчет срока устройства социализма» [4, 298, повествователь].

B: Значение использования

«Когда философы используют слово – “знание”, “бытие”, “предмет”, “я”, “предложение”, “имя” – и пытаются схватить его суть, нужно всегда спросить себя: так ли употребляется это слово в том языке, в котором оно возникло? – Мы возвращаемся от метафизического употребления слова к его повседневному употреблению» [9, 116]. Понимая под метафизикой «околдованность нашего сознания языковыми средствами», Витгенштейн видит источник метафизики в «предрасположенности» к естественнонаучным методам, с помощью которых «что-то сводится к чему-то или что-то [через что-то] объясняется» [8, 39]. В противовес этому поздний Витгенштейн противопоставляет точному, основанному на математической логике, значению как понятие значение как употребление.

«Знать значение слова означает употреблять его тем же самым образом. “Употреблять правильно” – не означает ничего» [11, 220]. Употребление слова есть действие, которое связано с определенным бытовым и поведенческим контекстом. Отсюда возникает понятие «языковая игра»: «Выражение языковая ИГРА должно здесь подчеркивать, что говорить на языке есть часть деятельности или часть формы жизни» [9, 23]. «То, что люди *говорят*, есть правда и ложь, но в языке люди согласуются друг с другом. Это согласованность не мнений, а формы жизни» [9, 241].

Герои «Чевенгура» далеки от способности к абстрактному мышлению. Чепурный не может думать без того, чтобы при этом громко говорить. А когда слова сказаны, они теряют свою основу – это относится не только к Чепурному, но и ко всякому «прочему», например, к старику, с которым Чепурный спорит: «Старик сначала помолчал – во всяком прочем сначала происходила не мысль, а некоторое давление темной теплоты, а затем она кое-как выговаривалась, охлаждаясь от истечения» [4, 446]. Когда слова теряют телесную близость, теряют они и свое значение, и свой смысл. Из спора Чепурного со стариком видно, насколько мало для этого «прочего» значат абстрактные аргументы. Когда старик предлагает ревкому передать управление «самым ненужным людям», Прокофий возражает: «А что годным делать? – вел старика Прокофий, чтобы довести его до диалектики и в ней опозорить. – А годным, стало быть, жить: в третье место не денешься. – А для чего жить? – плавно поворачивал Прокофий. – <...> Пускай для того, чтобы на живом кожа и ногти росли. – А ногти для чего? – сужал старика Прокофий» [4, 446-447].

Чевенгурцы не понимают никакой абстрактной диалектики. Еще меньше понимают они коммунизм как общественно-экономическую формацию (Словарь русского языка). Луй представляет себе новый мировой порядок как вечный поход: «Коммунизм теперь в теле у меня – от него не денешься» [4, 394], а для А. Дванова это чувство и настрой по отношению к другим людям: «Где же ты ищешь его [коммунизм], товарищ Копенкин, когда в себе бережешь? В Чевенгуре коммунизму никто не мешает, поэтому он сам рожается» [4, 490].

Так что же представляет собой философия автора, которая кроется за подобными формулировками?

«Коммунизм» не есть некая абстрактная общественная и регулируемая государством «формация», он есть то, что говорят чевенгурцы, а именно то, что люди чувствуют в себе, и то, как они действуют. Это чувство и действие выражено у каждого по-своему, но основано, тем не менее, на совместном опыте.

В: Совместный человеческий образ действий

При определении значения «употребления» Витгенштейн ссылается на то, что он называет «обычаи» или «традиции» [9, 198]: «Следовать правилу, делать сообщение, отдавать приказ, играть в шахматы есть традиции (обычаи, институции)» [9, 199]; «(Я не привык измерять температуру в градусах Фаренгейта. Поэтому температурные данные в этих градусах не “говорят” мне ничего)» [9, 508].

Повседневный язык Витгенштейн также понимает как языковую игру, связанную с определенной формой жизни. Сама по себе эта форма, как показывает понятие Ge-brauch (употребление, от Brauch – обычай), не подвергается сомнению. «Следует скорее принять повседневную языковую игру как таковую, а ложные интерпретации просто отметить как ложные» [9, IIxi]. «Философия ни в коем случае не должна *затрагивать* фактического использования языка, она в конечном счете может его только описывать. Ибо она не сможет его обосновать. Она должна оставить все, как оно есть» [9, 124. – курсив наш.– Р. Х.].

И все же мир не распадается на множество языковых игр, которые обусловлены различными формами жизни и потому не допускают какой-либо коммуникации между собой. В ФИ Витгенштейн отмечает: «Совместный человеческий образ действий является общей системой координат, благодаря которой мы понимаем чужой язык» [9, 206].

Александр Дванов, герой весьма близкий к автору, как раз и не *затрагивает* своих товарищей по Чевенгурской коммуне, он дает им быть такими, какие они есть. Он не вождь, как Ленин, который в романе остается где-то на Валдайской возвышенности, или как Прокофий, который считает: «где организация, там всегда думает не более одного человека, а остальные живут порожняком и вслед одному первому» [4, 481].

Александр чувствует, что он хочет того же, что и его товарищи, но и Прокофия он тоже может понять: «вообразить себе его телом и его жизнью, чтобы самому увидеть, почему по его будет верно» [4, 480]. В своем сводном брате, который далек от него как никто другой, он чувствует стремление к той общей основе, на которой может быть построено новое общество. И поведение Прокофия в конце романа (он отправляется искать Александра по просьбе Захара Павловича, первый раз не взяв за это денег) судя по всему, это чувство Александра подтверждает.

Не случайно Копенкин, который ставит под сомнение руководящую роль Чепурного («Революционная масса сама может успокоиться, когда поднимется!» [4, 374]), обращается к Розе Люксембург. Ведь согласно ей, социализм не может быть введен насильно и по указу. «Его предпосылкой является ряд насильственных мероприятий – против собственности и т. п.», – пишет она в книге «Русская революция», но: «Негативное, снос, можно осуществить по декрету, позитивное, строительство – нет. Невспаханная земля. Тысячи проблем. Только опыт в состоянии исправить и открыть новые пути. Только бесконечно живая жизнь, порождая тысячи новых форм и импровизаций, сама освобождает творческую энергию и сама исправляет все ошибки. Общественная жизнь в государствах с ограниченной свободой столь скудна, столь жалка, столь схематична и неплодотворна именно потому, что при отсутствии демократии все жизненные источники духовного богатства и прогресса оказываются перекрытыми» [6, 135].

Спонтанная и пространственно замкнутая коммуна Чевенгур – это, выражаясь словами Витгенштейна, языковая игра. Эта коммуна превращается в «пупок коммунизма» не потому, что становится новым административным центром, из которого коммунизм должен быть экспортирован по всему миру, а потому что оказывается прообразом мирового духовного движения, символом которого становится конь Копенкина «Пролетарская сила». Эта сила с ее спонтанной надеждой на новый братский мир, в котором люди действуют в согласии друг с другом вместо того, что-

бы друг друга угнетать, и соответствует тому, что Витгенштейн называет совместным человеческим образом действий, который делает возможным преодоление всех мировых, жизненных и игровых границ [ср.: 7, 65]. Итак, примем, как оно есть: Копенкин, Чепурный, Луй, Прокофий. Многообразие. Никакого принуждения во имя высшей истины – в надежде, что в конечном счете каждый человек стремится к подобной общности.

Литература

1. *Аннинский Л.* Откровение и сокровение. Горький и Платонов. *Литературное обозрение*. – 1989. – № 9. – С. 3-21.
2. *Вьюгин В.* Повесть А. Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения // Из творческого наследия русских писателей XX века. – СПб.: Наука, 1995. С.309-390.
3. *Задонский, Н*. Интересные собеседники. Литературная старина. – Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1975.
4. *Платонов А*. Ювенильное море.– М.: Современник, 1988.
5. *Яблоков Е*. НТВ: Миры А. Платонова, 2002; http://platonov-ap.ru/materials/video/miry-andreya-platonova/
6. *Luxemburg R.* Die Russische Revolution. *Politische Schriften*, 3, Europäische Verlagsanstalt. – Frankfurt a.M, 1968. 106-141.
7. *Haller R*. Sprache und Erkenntnis als soziale Tatsache. – Wien, 1981.
8. *Wittgenstein L*. Das Blaue Buch, 1933-1934, *Schriften, 5*, 1970.
9. *Wittgenstein L.* Philosophische Untersuchungen. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
10. *Wittgenstein L*. Tractatus logico-philosophicus, hg.v. B.F. McGuiness u. G.H. v. Wright. – Frankfurt a.M. 1989: Tractatus, Vorwort.
11. *Wittgenstein L.* Vorlesungen über die Grundlagen der Mathematik. Cambridge, 1939, *Schriften 7*. – Frankfurt a.M., 1978.

Ханс Гюнтер,
Билефельд, Германия

Дискурс номадизма и странничество у Андрея Платонова

Аннотация. Противопоставление культуры города и культуры кочевника в дискурсе номадизма Жиля Делёза оказыывается полезным для интерпретации платоновских текстов с их поэтикой открытого пространства. В особенности, эта концепция бросает свет на явление странничества.

Ключевые слова: культура города vs. номадическая культура, пространство, странничество

Abstract.The confrontation of urban and nomadic culture in the philosopical discourse of Gilles Deleuze turns out to be useful in the interpretation of Platonov´s works with their poetics of the open space. Especially, it provides a better understanding of the concept of wandering in Platonov´s works.

Key words: urban vs. nomadic culture, space, wandering (roaming)

Нам кажется, что номадологический дискурс французского философа Делёза в определенной мере может быть полезен в раскрытии известных сторон платоновского творчества, несмотря на то, что он рождался в контексте современного постсмодернизма. Номадическая модель мира построена на противопоставлении культуры города (греч. πόλις) и культуры кочевника (греч. νομάς). В соответствии с этим различаются два типа пространства – оседлое и номадическое: «Оседлое пространство является рифленым благодаря стенам, ограждениям и дорогам между ограждениями, тогда как номадическое пространство – гладкое, отмеченное только „чертами“, которые стираются и перемещаются вместе с путем» [2, 640]. Движение кочевника по гладкому пространству без границ и оград отличается вариабельностью и многозначностью направлений, в то время как характерное свойство оседлой культуры состоит в том, «…чтобы распределять закрытое пространство среди людей, назначая каждому его долю и управляя коммуникацией между долями. Номадическая траектория делает противоположное: она распределяет людей (или зверей) в открытом пространстве – в пространстве неопределенном и некоммуникативном» [2, 639].

В творчестве Платонова нетрудно обнаружить некоторые основные признаки номадического мышления. Например, бросается в глаза противопоставление города и открытого пространства, причем город большей частью показан в остраненном глазами по-

сторонних посетителей виде. Из этой перспективы город явлен в отрицательном освещении. Действие большинства произведений Платонова – «Чевенгур» «Сокровенный человек», «Че-Че-О», «Ювенильное море», «Такыр», «Джан», а также пьес – происходит в провинции, как правило, в открытых просторах степи или пустыни. При этом обычная иерархия центра и периферии инвертируется. Платонову периферия интереснее центра: «Настоящее искусство, настоящая мысль, – пишет он из Тамбова, – только и могут рождаться в таком захолустье, а не в блестящей, но поверхностной Москве» [9, 215]. Он убежден в том, что судьба революции решается именно на периферии. Показателен в этой связи и финал повести «Хлеб и чтение» («Технический роман»). В то время как красивая поверхностная героиня Лида уезжает в Москву в ожидании веселой, роскошной жизни, Щеглов отказывается «жить в центре революции и наслаждаться каким-нибудь счастьем» и остается на месте, потому что «все главные безымянные люди трудятся на революцию здесь, в самых скучных местах мира» [6, 511].

В романе «Чевенгур» образ города показывается как процесс де-урбанизации. Признаки этой «постгородской реальности» – хаотизация и теснота сооружений и людей при растущем социальном отчуждении [см.: 4]. Дома и сады постоянно передвигаются. Преобладает метафорика разрушения всего прочного и вырывания корней. Параллельно с этим идет продвижение степи, окружающей город, проникновение степных растений в самый центр Чевенгура. В городской цивилизации чевенгурцы видят лишь защитное устройство зажиточных людей: «Оседлые, надежно-государственные люди, проживающие в уюте классовой солидарности… те создали вокруг себя подобие материнской утробы» [7, 284]. Поскольку у бездомных «прочих» подобных защитных механизмов нет, чевенгурские большевики склонны разрушить культуру города в целях внедрения режима общей нищеты. Разрушение собственности в Чевенгуре обосновывается тем, что она способствует угнетению человека. Тенденции к реставрации собственности связаны с отрицательным персонажем Прокофием. Если у оседлого человека отношение с землей вызвано «имущественными отношениями, аппаратом Государства» [2, 641], для номада земля становится «почвой или опорой» [2, 642]. В качестве примера приведем отрывок из «Сокровенного человека»: «Пухов шел, плотно ступая подошвами. Но через кожу он все-таки чувствовал землю всей голой ногой, тесно совокупляясь с ней при

каждом шаге. Это даровое удовольствие, знакомое всем странникам» [6, 199].

Как пишет Делёз, в гладком пространстве пустыни или степи «нет никакой линии, отделяющей землю от неба» [2, 642]. Не случайно горизонт как «конец мира» играет у Платонова немалую роль. Туда отправляются странники и паломники, которые еще в ранних платоновских стихотворениях брели в поисках счастья. Дванову после революции горизонт представляется в утопическом свете: «Как конец миру, вставал дальний тихий горизонт, где небо касается земли, а человек человека» [7, 139]. Подобным образом Гопнер размышляет о «счастье за горизонтом земли, куда плывут реки, а его не берут» [7, 233]. «По горизонту степи, как на горе» [7, 335] движется фигура спасителя в виде высокого дальнего человека, окруженного воздухом.

Номадическая модель мира находит выражение не только в пространственных координатах. Она связана с определенным типом мышления. Номадологический дискурс направлен против аппарата государства, который претендует на роль трибунала разума и сторожа мирового порядка [см.: 2, 642]. Административному и бюрократическому «госуму», культуре «книги» и «идеологии» Платонов противопоставляет культуру неграмотности, «невежества». Его мысль работает не по иерархической, а по горизонтальной, метонимической логике. Осмысление пространства и связанные с этим мотивы странничества и дороги как формы выражения экзистенциальной бездомности человека придают творчеству Платонова уникальный характер.

Для Платонова странничество является фундаментальной экзистенциальной категорией [1, 34–41]. Это явление, знакомое автору еще с детских времен. Многочисленные паломники, которые шли по Задонскому тракту, чтобы посетить Митрофановский монастырь в Воронеже, производили огромное впечатление на молодого Андрея [5, 18]. Человеческое существование представляется Платонову в виде непрерывного странничества. [3, 76–77]. В предисловии к повести в письмах «Однажды любившие» (1927) Платонов пишет о том, какие явления его больше всего поразили в жизни: «Дальняя дорога в скромном русском поле, ветер и любовь. Дальняя дорога – как влечение жизни, ландшафты встречного мира и странничество, полное живого исторического смысла. Ветер – как вестник беспокойной вселенной, бьющий в открытое лицо неутомимого путника, ласкающий – как дыхание любимого человека» [9, 649]. Для многих персонажей Платонова странниче-

ство является самодовлеющей ценностью и константой человеческой экзистенции.

В ранних стихотворениях Платонова часто встречается мотив ухода из общества, напоминающий традицию бегунов и других сектантов: «Странник бредет неустанный / В темных полях по тропам, / Путь неизвестный, желанный /Лег по пустыне к горам». [8, 449-50]. Рядом с этим платоновское странничество, по-видимому, связано с паломничеством и имеет религиозную мотивацию, которая преобладала в России XV–XVI вв. В центре утопических платоновских сюжетов первой половины 1920-х гг. – странствующие по миру инженеры и изобретатели, окрыленные стремлением к «невозможному» и готовые к одиночеству и самопожертвованию во имя технического прогресса и блага человечества. Самое яркое выражение образ странника-изобретателя получает в повести «Эфирный тракт». Инженер-электрик Михаил Кирпичников пишет, что его беспокойные ноги и тревожная голова наверно являются дурной наследственностью «от предков – пеших бродяг и киевских богомольцев» [6, 93].

Революция понимается платоновскими героями как непрерывное движение в даль. Классическим образцом революционного странствования является «Чевенгур». Здесь революция и гражданская война предстают как эпоха всеобщего странствования. Персонификацией этой идеи является ходок Луй, для которого «дорога не труд – одно развитие жизни» [7, 210]: Луй предлагает «немедленно стронуть Чевенгур в даль» [7, 216] и ищет «необходимости куда-нибудь отправиться из Чевенгура» [7, 217]. Для бродячих бедняков странствование – самоцель, поскольку облегчает их горькую судьбу.

Противопоставление позиции Прокофия Дванова и идеологов «движения в даль» напоминает антагонизм номадологического и государственного мышления у Делёза [см. 2, 119–121, 523–531 Представителю оседлости и имущества противостоит Саша Дванов, который связан с передвижением в открытом пространстве: «Как и каждого человека, его влекла даль земли, будто все далекие и невидимые вещи скучали по нем и звали его» [7, 68]. Дванова и Копенкина объединяет одинаковая страсть к странствованию. Оба любят «дорогу, влекущую их вдаль из тесноты населения. У каждого, даже от суточной оседлости, в сердце скоплялась сила тоски; поэтому Дванов и Копенкин боялись потолков хат и стремились на дороги, которые отсасывали у них лишнюю кровь из сердца» [7, 128].

В романе «Чевенгур» сектантская и религиозная мотивация странничества сочетаются с социальной. Бродяжничество, вызванное социальными причинами, достигло своей высшей точки после революции 1917 года, которая, подобно мощному землетрясению, привела в колебательное движение огромные крестьянские массы России. Тематизируя эту вспышку странничества в «Чевенгуре», Платонов не только сознаёт, что данное явление глубоко укоренено в русской культуре, но и отдает себе отчет в том, что он сам, как и его герои, неразрывно связан с этой традицией.

Литература

1. *Гюнтер Х.* Революция и тоска в творчестве А. Платонова // «Скрытая теплота революции». – М.: Полимедиа, 2017. (Поэтика Андрея Платонова. Сб. 3)

2. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. – СПб.: У-Фактория; Астрель, 2010.

3. *Дмитровская М. А*. Язык и миросозерцание А. Платонова. [Электр. ресурс] URL: platonovseminar.ru/docs/science/Diss_1.pdf

4. *Замятин Д. Н*. Сумерки урбанизма: Пространственные онтологии и воображение в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // «На самой черте горизонта»: платоновские пространства. (Поэтика Андрея Платонова. Сб. 4).– М.: Полимедиа, 2019.

5. *Ласунский О.Г*. Воронеж Андрея Платонова. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2011.

6. *Платонов А.* Эфирный тракт. Т. 2. – М:Время, 2009. (Собрание).

7. *Платонов А.* Чевенгур. Котлован. Т. 3.– М.:Время, 2009. (Собрание).

8. *Платонов А*. Усомнившийся Макар. Т. 1. – М.: Время, 2011. (Собрание).

9. *Платонов А*. «...я прожил жизнь». Письма. (1920–1950 гг.).– М.: ИМЛИ РАН, 2014.

И.И. Плеханова,
Москва

НЕОПРЕДЕЛЁННОСТЬ У А. ПЛАТОНОВА: В ОСОЗНАНИИ ГЕРОЕВ И АВТОРА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ КОНЦА 1920-Х ГОДОВ)

Аннотация. В статье предпринята попытка описать образ мышления А. Платонова конца 1920-х годов как художественное воплощение принципа неопределённости. В естественных науках он допускает неточность элементов комплексного знания и решающую роль позиции исследователя. В прозе Платонова это выглядит как критическое рассмотрение противоречий текущей истории и признание содержательности абсурда. Художественное решение состоит в исследовании духовной энергии наива (идей, характеров, языка) – в его амбивалентном, созидательном и хтоническом потенциале.

Ключевые слова: А. Платонов, истина, неопределённость, гносеология, аксиология, идеология, наив, сюжет.

Abctract. This article attempts to describe Platonov's frame of mind in the late 1920s as an artistic embodiment of the principle of uncertainty. In the natural sciences he acknowledges the inaccuracy of the elements of the complex knowledge and the decisive role of a researcher. In Platonov's prose it looks like a critical evaluation of the contradictions in the current history and admission that absurd is substantial. Artistic solution consists in the research of the spiritual energy of naïf (ideas, characters, and language) in its ambivalent, creative, and chthonic potential.

Keywords: A. Platonov, truth, uncertainty, epistemology, axiology, naïf, narrative.

К мышлению А. Платонова неприменимы ни монистичные оценки, ни дуальные: как натурфилософ он соотносил всякое строительство с законами природы, но верил в научное воскрешение мёртвых, как гуманист – принимал неизбежность насилия, был и народником, и сталинистом, живописцем расцвета и абсурда утопии. Как художник-аналитик он не признавал подпольное двоемыслие – игру скепсиса у Леонова [5] или сосуществование дневника и прозы у Пришвина. Платоновское творчество стремилось к полной правде – с ясным пониманием, что «истина всегда сама на себя не похожа» (1934) [1, 145]. Можно ли применить к такому образу мышления характеристики естественно-философского принципа неопределённости – с подвижностью координат и относительной истиной? Что даст соотнесение с этой моделью познания, кроме характерного для XX века сближения научного и художественного мышления?

Релятивистская гносеология апеллирует к неклассической физике, которая допускает, по В. Гейзенбергу, неабсолютную чёткость знания, когда, например, невозможно одновременно точно фиксировать импульсы и координаты частиц [6]. По теории относительности, истина зависит от условий наблюдения: «одновременность может быть определена только относительно данной системы отсчёта» [4, 281]. Так неопределённость входит в саму структуру знания не как гипотеза или абстрактное умозрение, но как условная значимость конкретных событий и как опорная модель рассуждений.

Методологические следствия применения принципа неопределённости к художественному познанию таковы: 1) это не системно заданное, но комплексное, подвижное видение мира; 2) оно сочетает множественность параметров с некатегоричной оценкой фактов; 3) основа всего – авторское приятие неясной и, может быть, недостоверной истины, ибо художник, как наблюдатель в эксперименте, и творец, и судья, и, главное, гарант духовной подлинности той кажимости, которую предлагает. Все это, казалось бы, очевидно, как мерцание художественной условности и авторская картина мира. Но, поскольку принцип неопределённости характеризует объективное знание, то его художественный аналог утверждает жизненную ценность *недоистины*.

Комплексное миропонимание Платонова строилось на противоречивом взаимодействии трёх векторов: гносеология – аксиология – идеология. Каждый требовал абсолютной правоты оценок. Гносеология апеллировала к объективности естествознания, аксиология – к этике любви и сочувствия, идеология – к догматике социалистической революции. Векторы отрицают друг друга, но автор собирал их в фокус, секрет неискажённого преломления – высокий наив сознания, которое разрешает все противоречия в пользу онтологического синтеза. Наивное простодушно, а не простовато, оно пытливо, деятельно, отнюдь не невинно [7], самобытно, осложнено рефлексией чувств и острым экзистенциальным переживанием витальных и мортальных импульсов.

Выражением такого образа мышления стала платоновская проза конца 1920-х годов, главная неопределённость для неё – созидательное развитие революции. В поисках, в сомнениях и поступках героев, в языке автор реализовал принцип художественного мышления, близкий научному принципу неопределённости.

Художник использует обаяние высокого наива как природный потенциал витальности – с её способностью преодолеть не-

разрешимые контрасты: добра и «мучительства» [1, 72], веры и догмы, любви и абсурда. Сам Платонов ещё в 1921 году усомнился в безусловной необходимости и ясности идеальных смыслов: «Не значит ли то, что человек не знает правды; что правды нет и быть не может и не нужна она: что стремление к правде великое заблуждение, что жизнь имеет базисом не истину, а свободную игру и радость» [1, 17]; «Истина – тайна, всегда тайна. Очевидных истин нет» [1, 17]. Столь же непреложным был приоритет жизненного интереса над интеллектуальным: «Мыслят “свободно” тогда, когда ничего, никакой цели не остаётся» (1931) [1, 71].

Суть искомой истины зависит от её биосоциальной ценности – таково первое условие решения уравнения неопределённости. В «Чевенгуре» оно выглядело так: «революция = любовь ?» Второй член формулы меняется: «= природа» («Сокровенный человек»), «= колхозы» («Впрок»), «= социализм» («Котлован») – вопрос остаётся. Идеал требует тождества, право признать его точность всегда отдано пытливому наблюдателю – страннику, простаку, юроду.

Сюжет длящегося, разностороннего испытания подлинности социализма в платоновской прозе 20-х годов непредсказуем и тем отличается от советских романов. Их модель задана наложением социальной мифологии на архетипическую канву волшебной сказки: культурный герой с партийным билетом приходит строить новое, чтобы, победив антагониста и антигероев, ускорить время истории и упразднить трагедию («Цемент» Ф. Гладкова и др.). Платоновский сюжет ведёт не к организационным успехам – он *сверяет* подлинность новых людей и их отношений с идеалом, максимализм требует гротескных форм с неопределённой ценностью. Испытание совершается в хронотопе путешествия в двоящемся времени – социальное первотворение поверяется вечной природой. Неопределённа фабульная основа путешествия: «пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что». Испытатель самобытен, но не индивидуалист, главное достоинство – альтруизм и искренность чувств. Испытание умножает сомнения и страдания героя, и он не «воцаряется» в финале, а терпит поражение – так принцип неопределённости трансформирует нарратив странничества в «самоубийство бога», по классификации Борхеса.

Только в «Сокровенном человеке» (1926) отправка как будто случайна, а развязка оптимистична: недоверчивый Фома избавляется от постоянных сомнений, убедившись, что «отчаянная природа перешла в людей и в смелость революции» [2, 235]. Образ катарсиса неизъясним: «Пухов сам не знал – не то он таял, не то

рождался» [2, 235]. В «Чевенгуре» (1926-1928) Дванова уже командируют «искать коммунизм среди самодеятельности населения» [3, 85], но подлинная «отправка» (по Проппу) совершается во сне – в наказе отца, т.е. глубинный смысл сюжета о поиске коммунизма есть влечение к тайне смерти ради освобождения от её абсолютной власти и, соответственно, безусловного оценочного смысла. Подлинная миссия Дванова – оправдание страстей тех, кто, как отец и Чепурный, «не вытерпел тайны времени» [3, 318]. Все погибнут, но перспектива воскрешения жертв истории входит в подтекст убийств и событий.

Повествователь «бедняцкой хроники» «Впрок» (1929-1930) по воле автора послан странствовать по колхозной земле, поскольку у него «было одно драгоценное свойство, ради которого мы выбрали его глаза для наблюдения, именно: он способен был ошибиться, но не мог солгать и ко всему громадному обстоятельству социалистической революции относился настолько бережно и целомудренно, что всю жизнь не умел найти слов для изъяснения коммунизма в собственном уме» [2, 284]. Так обосновано право на объективную оценку хода коллективизации. Герой – «душевный бедняк» [2, 284], т.е. он неукоренён, невесом, открыт всему и похож «на полевого паука, из которого вынута индивидуальная хищная душа» [2, 284]. Вненаходимость, «неопределённость» простодушного наблюдателя обеспечивала живой интерес, но и непричастность к абсурду, а также финальную надежду, что «глупость есть лишь преходящее социальное условие» [2, 250]. Едкая зоркость дорого обошлась самому автору.

В «Котловане» (1929-1930) Вощев сам выходит в пустоту пространства, ему нужен «всеобщий, долгий смысл жизни» [3, 418], но душа «перестала знать истину» [3, 440]. Казалось, в конце он почти обрёл истину в колхозе, однако повесть завершается погребением мудрой девы Насти, а эпилог выражает боль неопределённости: «Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составляло тему сочинения, когда его писал автор» [3, 534]. Сомневаться в ясной перспективе в разгар борьбы с троцкизмом, на пике первой пятилетки – наив на грани политического самоубийства. Авторские пометки позволяют трактовать погребение дитя как строительную жертву: «Мертвецы в котловане – это семя будущего в отверстии земли. / Предбанник» (1930) [1, 43]; «Настя: утильсырьё» (1930) [1, 44]». Но миф остался в подтексте, зато об-

нажён роковой по неопределённости вывод – такова цена искренности автора и его героев.

Литература революции показала наив в действии: стихи пролетарских поэтов, сказ у И. Бабеля, Е. Замятина, М. Зощенко и др. были голосом самой жизни и художественным образом идеологии. Графическая чёткость лиц и ситуаций, упрощение конфликтов до идейной схемы, сплав добра и зверства, смеховое представление ужасного, живописная игра языка как выражение самобытного мышления и чувствования, катарсис от сотворения небывалого – по такой модели шло самовыражение простодушия или его имитация. Наив идеализировался, ибо стал средством примирения с трагизмом существования, героев – с бедствиями, авторов – с инверсией идеала. Платонов всё перевернул.

Для него тайной наива был источник энергии бесхитростного сознания. Он испытывал духовный и даже философский потенциал идейного простодушия тяжкой жизнью и превратной логикой истории, в конфликтах, требующих жёстких решений. Художественно-аналитическое исследование открыло кризис простодушия, перверсии идеала в идеологии, глубокую рефлексию, вызванную очевидным поражением надежд, и нравственную волю простоты, «горе человека вел<икого> вр<емени>», защищающегося от власти «оригинальной <…> формации буржуазно-аппаратной демократии» (1931) [1, 82]. Изживание наива виделось не движением к культуре, а гибелью революции.

Испытание стойкости объединяет автора и персонажей, но решается в разной логике – автор усугубляет неопределённость, исследуя глубину наива, герои всё упрощают ради сохранения действенной силы идеала, его безусловной чистоты. Они сопротивляются бесконечности и неопределённости, так созерцание звёздного неба над головой вызывает у них тоску и ожидание, «когда же будет вынесена резолюция о прекращении вечности времени, об искуплении томительности жизни» [3, 471]. Они переживают не философские идеи, а *бесконечность человечности* – бескорыстной любви, что ведёт к гибели.

Вектор изображения наива – от имитации простодушия к погружению в его психологию, то и другое неожиданно и не поддаётся однозначной оценке. Простак Пухов – скептик и плут, требующий от революции не только правды, но дела. Пролетарий играет в наив: «– Я – природный дурак! – объявил Пухов, потому что знал особые ненарочные способы очаровывать и привлекать к себе людей и всегда производил ответ без всякого размышления»

[2, 234]. Он критик и потому загадка для власти и идеологии, поскольку «не верил в организацию мысли» [2, 229] и не ценил идейность близкого товарища: «глупый человек, схватился за революцию, как за бога, аж слюни текут от усердия веры! А вся революция – простота: перекрошил белых – делай разнообразные вещи» [2, 229]. В итоге ячейка выносит резолюцию по неопределённости «сокровенного человека»: «не предатель, а просто придурковатый мужик» [2, 229]; «Не враг, а какой-то ветер, дующий мимо паруса революции» [2, 231].

Идея природной неизбежности коммунизма требовала испытания естественной глубины веры и её основы – неистощимой жажды справедливости и способности к сочувствию. Только наив мог сохранить деятельную цельность сознания в ситуации неопределённости – в конфликте веры с реальностью. Чевенгурскую утопию проверяют на органичность двое – героически простодушный Копенкин и рефлектирующий Дванов: он знает, что «не одной литой верой движутся люди, но также и дребезжащим сомнением» [3, 158].

Органичность коммунизма доказывается способностью сохранить чистоту братской любви после буквального душегубства – истребления буржуазии или кулачества. Наив опровергает заклинания культуры о невозможности достичь идеала ценой кровинки или слезинки ребёнка – даже его смерть не сокрушила гармонии Чевенгура, ибо решили, что дитя отмучилось, а благосклонный свет солнца и пение птиц развеяли все сомнения. Наив оказывается ясной, но неопределённой, хтонической силой, ибо его духовная глубина и стойкость измеряется способностью вместить невозможное. О таком человеке Платонов пишет в записной книжке: «борьба с миллионом страданий, с тьмой зверей делает из него чудовище; чудовище в противоречии с действит<ельно> новым человеком, который (нов<ый> чел<овек>) в нём же самом был скрыт и погребён “чудовищем”. Великое противоречие внутри: чудовище / сокровище» (1931) [1, 79]. Таков Чиклин, главный энтузиаст котлована, по авторскому определению, – «примитив<ный> свеж<ий> чел<овек>» (1930) [1, 36], автохтон той «хорошей почвы», которая, по убеждению Дванова, «не выдержит долго и разродится произвольно чем-нибудь небывшим и драгоценным» [3, 138].

Цель апологии наива – не оправдание энтузиастов массового истребления их жертвенным благородством, это дело идеологии. Платонов защищает безрассудную природу, которая рождает иде-

алистов или возвращает в жизнь рациональных индивидуалистов: так Сербинов разделит судьбу чевенгурцев, а Прушевский забудет о самоубийстве, чтобы передать знания молодёжи. Признание творческого приоритета простодушия перед цивилизацией идёт от Просвещения и актуализировалось искусством и философией начала XX века.

Мышление и язык наива являют как бы абсолютную свободу порождения смыслов вне норм, жёсткой логики и какой-либо заданности. Инверсия фразы адекватна смятению души перед лицом смерти: «Положив веник на его место, Чиклину захотелось рыть землю» [3, 532]. Вощев в отчаянии открывает, что высшие категорий – ничто перед чудом любви: «Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхожденья, если нет маленького, верного человека, в котором истина была радостью и движением?» [3, 533]. Буквальное, чувственно ощутимое рождение мысли здесь и сейчас возвращает словам безусловную подлинность. Принцип неопределённости Платонова: «Сущность мира может быть открыта лишь благодаря ошибке» (1931) [1, 83]. Следуя императиву: «Писать надо не талантом, а "человечностью" – прямым чувством жизни» (1931-1932) [1, 97], – художник открыл и исследовал образ человека истины, homo veritatis. Это человек, творящий истину, вопреки её поражениям.

Литература

1. *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. Публикация М. А. Платоновой. – 2 изд. – М.: ИМЛИ РАН, 2006.

2. *Платонов А. П.* Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов / А. П. Платонов. – М.: Время, 2009. (Собрание)

3. *Платонов А. П.* Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть / А. П. Платонов. – М.: Время, 2009.

4. *Пригожин И. Р.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / Пригожин И.Р., Стенгерс И. – М.: Книга по требованию, 2012.

5. *Семёнова С. Г.* Парадокс человека в романах Леонида Леонова 20-30-х годов // Вопросы литературы. – 1999. – №5. С. 35–74.

6. *Франк Ф.* Философия науки. Связь между наукой и философией / Ф. Франк. – Изд. 2-е. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007.

7. Философия наивности / Сост. А. С. Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001.

Г.Ю. Карпенко,
Самарский национальный исследовательский университет им. академика С. П. Королева

Человек в литературно-критических статьях А. Платонова (методологическое введение)

Аннотация. В статье литературная критика А.Платонова рассматривается как способ созидания картины мира, в центре которой находится человек, обнаруживающий себя в проявлениях самости и в отношениях к окружающему, в проекциях на него мира природного и социально-исторического. Утверждается, что высказывания А.Платонова об онтологической природе «художественного» позволяет ему в эстетическо-публицистическом переживании и в литературно-критическом слове воплотить на практике теорию «сердечной симпатии», величие и уникальность которой открываются только в широком философско-эстетическом контексте, в соотнесении с идеями И.Г. Гердера, Ф.В.И. Шеллинга, В.Г. Белинского, Б.Л. Пастернака, О.Э. Мандельштама, С.М. Эйзенштейна и др.
Ключевые слова: литературная критика, «сердечная симпатия», философско-эстетический контекст

Abstract. In the article the literary criticism of A. Platonov is considered as a way of creating a picture of the world, in the center of which there is a person who finds himself in the manifestations of the self and in the relations to the world, in the projections of the world of natural and socio-historical. It is proved that A. Platonov's statements about the ontological nature of the "artistic" allow him to express the theory of "heart sympathy" in the aesthetic-publicistic experience and in the literary-critical word, the greatness and uniqueness of which are revealed only in a broad philosophical and aesthetic context, in relation to the ideas of I. G. Herder, F. V. I. Schelling, V. G. Belinsky, B. L. Pasternak, O. E. Mandelstam, S. M. Eisenstein, etc.
Keywords: literary criticism, theory of "heart sympathy", philosophical and aesthetic context.

«Родовое» предназначение литературной критики – оценивать в свете избранных установок художественные произведения и творчество конкретных писателей, выносить им эстетические, исторические, культурологические и даже идеологические «приговоры».

В предлагаемой статье литературная критика А.Платонова будет рассмотрена с другой стороны: не в ее основной, а в ее специфической функции – не в функции оценки прозведений, а как деятельность, направленная на собственное миропостроение, как форма созидания картины мира, соотносимой с художественной. «Миро- и антропо-строительный» потенциал литературной кри-

тики А.Платонова обнаруживается и считывается тогда, когда аналитические определения затрагивают ценности, которые по своему смысловому наполнению выступают как онтологические и антропологические, высветляются как элементы и «скрепы» бытия, – без чего миру не быть и не осуществиться.

Такая оценочно-конструктивная – миросозидательная – активность А.Платонова-критика объясняется тем, что писатель рассматривает критику как способ «досотворения» современного человека: А.Платонов по преимуществу имеет дело с литературным процессом Советского Союза и посредством критики (и публицистики) участвует в отборе антропных ценностей как «строительных» элементов, необходимых для доведения «сырого человека» до совершенного [15,137].

Признание А.Платоновым критики как творческой силы, выделяющей в произведении домо- и антропо-строительные элементы, переводит и искусство, и критику в онтологический статус. Произведение искусства есть не только отражение действительности в образах, но и отраженная-воплощенная от «вечности» «поэтическая» субстанция, которая жизнь порождает. В статье «Образ будущего человека» А.Платонов замечает: «Писатель-художник, истинный инженер, то есть производитель новых будущих человеческих душ» [15, 141]. Такой же «производящей силой» является и критика.

Признавая «производительность» литературы и критики, писатель тем самым намечает фундаментальное свойство, которое им присуще. Об этом свойстве можно сказать словами М.К.Мамардашвили: «Произведения искусства, так же как и произведения мысли, – это органы жизни, то есть такие конструкции, которые не просто изображают что-то в мире, а являются способами конструирования, порождающими в нас определенные состояния и качества, которых в нас не было бы, если бы к ним не были приставлены эти артефакты, если бы мы с ними не составляли одно структурное целое. Произведения искусства производят в нас жизнь в том виде, в каком наша жизнь, во-первых, – человеческая и, во-вторых, имеет отношение к бытию. Греки это называли Логосом, *производящим словом*. Логос – производящее слово, внутри которого или в топосе которого что-то возникает в нас, в том числе возникают акты понимания чего-то другого» [12, 70].

В этом смысле Советский Союз становится «родовым местом» появления совершенного человека, и к антропоророждающему процессу причастен и страстно желает быть причастным посред-

ством критического слова и А.Платонов: «Историю Советского Союза можно определить как прогрессивное, нарастающее освобождение человека, завершенное теперь новой Конституцией, фактически возлагающей всю ответственность за дальнейшую судьбу всемирной истории на свободного, социалистического человека» [15, 144]; «Наша Родина как ориентир человечества, наша Родина, исторический долг и высшая, героическая честь которой заключаются в том, что она стоит на переднем крае, впереди всех народов» [15, 565]; «Коммунистическая Россия есть единственная обитель детей на земле» [15, 603].

А.Платонов с неисякаемой энергией ищет, отбирает в современной литературе и в истории русской классики «строительный материал», необходимый для появления «нового человека». Поэтому, пишет А.Платонов, «Стоит делать попытки открыть образ будущего, лучшего человека» [15, 146]; «Нет ли и в человеке-летчике некоторых новых черт, которые устойчиво перейдут затем в характер будущего человека?» [15, 136]; «Образ наиболее искусного, наиболее отважного и совершенного труженика нашего времени — образ летчика... хороший летчик имеет в себе признаки будущего типа человека» [15, 141]; «Результат долголетних, могучих усилий социалистической революции – новый, лучший человек, наиболее сложная и наиболее необходимая «продукция» советского народа, оправдывающая все его жертвы, всю его борьбу, труд и терпение» [15, 153].

Таким способом в центре литературной критики А.Платонова оказывается человек: «Центр литературного дела всегда будет заключаться в существе человека, а не возле него» [15, 476]. Писатель-критик рассматривает его в проявлениях самости и в отношениях к миру, а также в проекциях мира, природного, социально-исторического и метафизического, на человека.

Такой ценностный антропоцентрированный взгляд А.Платонова на литературу и жизнь, когда все вселенские силы и энергии пульсируют ради человека, с целью сотворения совершенного человека, – такой взгляд обуславливает и интерес писателя к вопросам космологии (натурфилософии) и историософии. Другими словами: антропологизм литературной критики А.Платонова и космологичен, и историософичен.

И если рассматривать этот уровень мышления А.Платонова, где человеческое «живородится» в космическом и историческом, органически соотносится со всеми уровнями бытия и при этом полнота бытия сосредотачивается-собирается в пространстве со-

ветского человека, то гносеологически можно говорить о философизме, философско-эстетическом характере литературной критики писателя, а онтологически – об участии критического слова А.Платонова в процессе творения, в культурно-историческом дозавершении «венца» творения «здесь и сейчас», – об участии слова в «общем деле» преображения человека.

Как видим, у литературно-критического слова А.Платонова грандиозная, масштабная задача пересотворения человека и мира, вывод бытия на другой уровень существования. Отсюда вытекает и его культурно-исторический энтузиазм, жизнерадостная энергия, оптимизм труда и словесного делания. Не только критика, но и особенно ранняя публицистика А.Платонова пронизана пафосом созидания: «Наша сила, наша мощь – в нашей воле, воле к титанической силе, воле к всесовершенному знанию» [11,21]; «Мы переживаем время, равное чуду» [15, 16].

Однако подобная уникальность литературно-критических взглядов А.Платонова («с необычным не только по меркам того времени мироощущением») [4, 5] сближает их в философском основании с воззрениями таких «мифотворцев» культуры и человека, какими были В.Г.Белинский, В.С.Соловьев, Н.А.Бердяев, С.Н.Булгаков, с концепциями И.Г.Гердера, Ф.В.И.Шеллинга, Н.Ф.Федорова, с гносеологией Г.В.Ф.Гегеля, а также с умонастроениями его современников Б.Л.Пастернака, О.Э.Мандельштама, С.М.Эйзенштейна, – роднит с тем мысле-и жизне-устремлением, который передавался в категориях «сердечной симпатии», «вселенской отзывчивости», «софийности», «космизма», «общего дела».

В наиболее универсальной форме такую творческую устремленность можно передать категорией «общего ритма», где под «общим ритмом» понимается не изъятие подобного из одной вещи и перенесение его в знаковой форме в другую, которая воспринимается как символическое повторение, а под «общим ритмом» мыслится-переживается изначальное присутствие динамической, жизненной энергии и в вещи, из которой эманируется подобное, и в субъекте, эмотивно контролирующем данную вещь. «Общий ритм», закрепляющийся, кристаллизирующийся в звуках, знаках, символах, которые тем самым онтологизируются, свидетельствует о модусе «родственной жизненности», присущем всем предметам и состояниям бытия. Человек, первобытный или современный, включенный рождением в «общий ритм» бытия, в творческую энергию соотражения, созерцания, например, луны может измерять ее и в логических, и образных категориях, но все его усилия есть лишь ре-

зультат изначальной «первопамяти» о «лунной жидкости», протекающей сквозь его тело [9, 35-36]. В экзистенциальном и историософском планах теория «общего ритма» помогает человеку «встретиться с миром» и осознать как свое уникальное место в нем, так и свою родственность «ритмическим рисункам» бытия.

Именно о таком свойстве искусства и человека – жить «общим ритмом» с бытием (природой, историей) – говорит и А.Платонов, видя осуществление этого свойства в советской эпохе: «Поэзия после пролетарской эпохи будет не организацией символов, призраков материи, а организацией самой материи, изменением самой действительности» [15, 34]; «Работа пролетариев над материей в мастерских может быть названа началом пролетарского искусства» [15, 35]; «Искусство, как потение живому телу, как движение ветру, органически присуще жизни. Писатель распахивает душу – вливайся вещество жизни, полезная теплота эпохи – и превращайся в зодчество литер, в правду новых характеров, в сигналы напора великого класса» [15, 45].

Чтобы оценить масштаб и уникальность создаваемой А.Платоновым в пространстве литературной критики картины мира и выявить ее философское основание, необходимо очертить те концепции, которые разными путями питали творческую мысль писателя и поддерживались интеллектуальными настроениями его эпохи.

В философии Гердера «общий ритм» – «вселенская отзывчивость» – это естественное состояние всех вещей, расположенных в инволюционной и эволюционной панорамах, в которых связаны «воедино и Творец мира, и мельчайшая песчинка» [3, 24]. «Венец органического строения – человек, *микрокосм*. Он был сыном всех стихий и веществ, избраннейшей их квинтэссенцией»; «Всё творение в целом по замыслу Природы насквозь пронизано чувством» отзывчивости [3, 20, 61]. Оригинальность (и величие) Гердера заключается в том, что он внес в эволюцию органического (и не только органического) мира «человеческое присутствие», «человеческое чувство» и выделил «художественное» (стремление к красоте, совершенству) как «инстинкт инстинктов» материи; точнее – Гердер заговорил о «сочувствии органического», о сочувствии как органической симпатии, при помощи которой человек «может переноситься во всякое живое существо и чувствовать вместе с ним… Такой симпатией со всем живым пронизала общая мать всех вещей человеческое тело, все она извлекла из своих недр и со всем связана узами глубочайшей симпатии» [3, 108–109].

Другой немецкий философ, последователь Гердера, Шеллинг «сердечную симпатию» связал с формами общественного сознания: религией, наукой, искусством. Причем смена форм общественного познания рассматривается Шеллингом как исторический процесс восхождения жизни к своему совершенному воплощению. Завершается данный процесс, по Шеллингу, благодаря высшей форме познания – искусству. Именно в искусстве сочувствие действительно становится «глубочайшей симпатией»: все линии и формы познавательной деятельности, как сознательной, так и бессознательной, как религиозной, так и научной, сходятся в «точке Я» и человек всем своим духовно-органическим составом улавливает «душу вещи» и всего Универсума – ритм совместного бытия [16, 401, 621-630; 17, 85-87]. Ради «человекохудожника» природа и история, развиваясь, совершили «одиссею духа», чтобы достичь последнего пункта развития – искусства – и вернуть человека к самому себе: «Только произведение искусства отражает для меня то, что ничем иным не отражается, то абсолютно тождественное, которое даже в *Я* уже разделено» [16, 627].

Вполне можно предположить, что первые высказывания об искусстве связаны с шеллингианской традицией: «Искусство – это идеал моего я, осуществленный в безграничном хаосе того, что называют миром» [15, 11]; «Искусство есть творчество совершенной организации из хаоса» [15, 32].

В.Г.Белинский, впитавший дух немецкого идеализма, говорит о «вселенской отзывчивости» («жизнехудожестве») с точки зрения внутренней организации объектов мира и универсальных законов их существования, которые являются общими и для произведений природы, и для искусства: «<…> Как всякое произведение природы, от минерала и былинки до человека, есть обособление общего духа жизни в частном жизни, так и всякое создание искусства есть обособление общей мировой идеи в частный образ, в самом себе замкнутый. Организация есть сущность того процесса, через который является все живое и нерукотворное, следовательно, и все произведения природы и искусства. И потому-то те и другие так целостны, так полны, окончены, словом, замкнуты в самих себе» [1, 4:200-201].

Принципиально важным является утверждение Белинским того факта, что «жизнехудожество», помимо действия в природе и в искусстве, действует и в истории. Природа и история – суть две половинки единого бытия, в которых и через которые реализуется «поэтическая» сущность человека [1, 6:587]. В статье «Менцель,

критик Гете» Белинский, опираясь на художественно-онтологический принцип, говорит о необходимости развития эстетического взгляда не только в натурфилософии, но и в историософии, в общественной жизни. Идея разумности мира, его онтологического совершенства является для Белинского основой в утверждении «поэтической» целесообразности как природы, так и истории: «Все, что есть, то необходимо, разумно и действительно. Посмотрите на природу, приникните с любовью к ее материнской груди, прислушайтесь к биению ее сердца – и увидите в ее бесконечном разнообразии удивительное единство, в ее бесконечном противоречии удивительную гармонию. <…> Если же мир природы, столь разнообразный, столь, по-видимому, противоречивый, так разумно действителен, то неужели высший его – мир истории есть не такое же разумно действительное развитие божественной идеи, а какая-то бессвязная сказка, полная случайных и противоречащих столкновений между обстоятельствами?» [1, 3:413].

Оно есть субстанциональное содержание природы, истории и жизни вообще: «Поэзия не в одних книгах: она в дыхании жизни, в чем бы ни проявлялась эта жизнь — в природе, в истории или в частном быте человека» [1, **7:**94). Такое пронизывание жизни «поэтическим» позволяет Белинскому поставить между ними знак равенства: «В сущности своей жизнь и поэзия тождественны» [1,4:489].

Психофизиологической, «мерцательной» основой сближения (вплоть до отождествления) поэтического и исторического (жизненного), позволяющей говорить Белинскому о «поэзии жизни», является «кровная симпатия» [1,9:592], «сердечная симпатия ко всему живому» [1,**7:**69], «непосредственная способность поэтически воспринимать чувством впечатления действительности» [1,9:118]. Критик, намечая связь между эстетическим и психофизиологическим, между «способностью поэтически воспринимать» и работой сердца, пульсацией крови, подходит к одной из фундаментальных проблем философии и психологии искусства.

Если обратиться к литературно-критическим текстам А.Платонова с целью выявления их философско-эстетической основы, то нетрудно будет заметить, что теория «общего ритма» нашла отражение и воплощение в творчестве писателя, – с одной лишь разницей: в литературной критике А.Платонова теория «общего ритма» представлена в конкретном историческом воплощении, как действующая сила современности: «Моя радость – в радости всех. Вот что тайно пока шевелится в груди русского коммунисти-

ческого народа. Человек вырос из себя, из личности, понял ничтожество и убогость одного отделенного человека, идет к единению со всеми, к окончательному слиянию всех людей как бы в одно существо. Это и есть коммунизм. Все стремится на земле слиться, познать, полюбить. Дух единения и сближения живет в каждом дыхании – дух любви, за который мучился Христос и который называл себя Богом. Дух единения дышит в нашем пролетарском искусстве. О нем поют в стихах рабочие и крестьянские поэты, хотя и сами они мало знают про это» [15, 16].

Проблема изначальной «родственной жизненности» в ее поэтическом аспекте, как показывает Вяч.Вс.Иванов, была одной из центральных в раздумьях и художественных воплощениях современников А.Платонова – в творчестве Б.Пастернака, С.Эйзенштейна, О.Мандельштама.

Б.Пастернак писал об «общем ритме» как о «пении валентности в нас». Размышляя «над фактом пения валентности в нас» и ища ее словесные следы, он увидел ее в метафоре – в этой «чистой циркуляции самосознания… в том, что заставляет нас признавать в ней присутствие красящего вещества» [цит по: 5, 1:19], а в искусстве – «диво человеческого восприятия», указывающего художественной формой «на начало своей жизненности и на приспособленность своего сожития со всей прочей жизнью» [14, 5:98].

Идея «общей жизненности» волновала и С.Эйзенштейна. Вяч.Вс.Иванов, обратившись в малоизученным материалам кинорежиссера, выявил интерес художника кадра к сокрытым смыслам творчества. В аспекте проблемы «общего ритма» следует указать на одну особенность понимания С.Эйзенштейном «потаенного» содержания, которое хранит в себе искусство: оно, успешно проникая «в слои самого глубинного чувственного мышления», свидетельствует о том, что в нем чудодейственным образом сохраняются-запечатлеваются «переживания» «горных пород, на которых отложились отпечатки древних птеродактилей» [5, 1:287].

На сходную тему размышлял О.Мандельштам. Его, как и С.Эйзенштейна, интересовали древние – «пренатальные» – «поэтико-эмотивные» отпечатки в слове. О.Мандельштам писал о «каменном веке существования» слова, о его звуковом рождении из камня: «Камень Тютчева, что, “с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой”, – есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденье звучит как членораздельная речь… Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность

динамики – как бы попросился в “крестовый свод” – участвовать в радостном взаимодействии себе подобных» [13, 169]. Поэт, наделенный художественным даром, обладает способностью улавливать в глубинах слова «геологические» следы. Мандельштам выделил в образном мышлении особое его свойство, «свойство поэтической материи», которое он называл «обращаемостью или обратимостью», или, метафорически выражаясь, «химически реактивным оркестром», «внедрением физики в моральную идею» [13, 125-126, 137, 141]. Изучая «Божественную комедию» Данте с точки зрения «общего ритма», Мандельштам описал «множественные состояния поэтической материи», те пульсирующие первоначала, которые покоятся-пребывают в виде «человеческого содержания» в разных формах бытия и откуда извлекаются-показываются посредством искусства.

Таким образом, высказывания А.Платонова об онтологической природе «художественного» позволяет ему в эстетическом переживании и литературно-критическом слове выразить теорию «общего ритма» / «сердечной симпатии», величие и уникальность которой открываются только в широком философско-эстетическом контексте, в соотнесении с идеями Гердера, Шеллинга, Белинского, Эйзенштейна, Мандельштама, Пастернака и др.

Антропологическим следствием действия «вселенской отзывчивости» становится понимание и требование, чтобы мир, функционирующий «через нас», оставался «соизмеримым с предпосылками гуманитарной интерпретации» и соответствовал как личной, так и всеобщей валентности живущих на Земле существ [2, 156-160].

Однако при всей схожести (и в иных случаях цитатного совпадения) взглядов А.Платонова и его предшественников и современников следует указать на одно принципиальное и существенное дополнение, которое вносит писатель в теорию (модель) «общего ритма». Это дополнение связано с «социологизацией», даже «политизацией» создаваемой А.Платоновым посредством механизма «общего ритма» модели / картины мира: «сердечная отзывчивость» дополняется теорией классовой борьбы. В результате получается так: вселенская/социальная гармония устанавливается, и «новый человек» творится не только благодаря «всеобщей отзывчивости», но и – классовой борьбе. История понимается А.Платоновым как прогресс: «Здесь есть точное ощущение всемирного исторического нравственного закона: история обязательно прогрессивна» [15, 449-450].

Тем самым А.Платонов нарушает при конструировании-созидании мира и человека принцип «всеобщей валентности». Точнее: с точки зрения социально-политической теории, не все субъекты мироздания и исторического процесса наделены чувством «вселенской отзывчивости». Наиболее «валентный человек» – это пролетарий, в нем «нравственное преимущество человека нового мира» [15, 339], наименее «валентный» – буржуй, в нем «страх и психопатология человека старого мира» [15, 339]. Отсюда вытекает необходимость устранить те силы, тех субъектов, которые мешают осуществлению «всеобщей валентности»: «Человек, живущий в согласии со своими природными законами (стремление к истине, красоте, труд, радость, развивающее чувство нравственности...), и человек, исказивший, уничтоживший в своем существе эти законы, – столкнулись в смертельной схватке. В конце концов первый человек, человек трудящийся, носящий в себе все действительно жизненное, но порабощенный, пролетарий, должен, необходимо должен, уничтожить врага своего, врага жизни, разрушителя и расхитителя – буржуазию, чтоб дышать можно было...» [11, 13].

Естественным следствием такого подхода, когда вселенская и социальная гармония устанавливаются посредством насилия (революции), является введение А.Платоновым в картину становящегося мира субъектов истории, которые берут на себя миссию уничтожения «наименее валентных» людей (организации их уничтожения) и освобождают в истории путь для антропологического торжества «всеобщей отзывчивости». Подобными спасителями истории и человека становятся Ленин и Сталин: «Новый человек сделает себя заново, и образцом для него будут Ленин и Сталин» [15, 549-550].

Каково отношение А.Платонова к данным деятелям истории (особенно к Сталину) – это отдельная исследовательская задача. Можно только согласиться А.В.Евдокимовым, говорившем об «очевидной зашифрованности авторской позиции» [4, 5].

Здесь важно подчеркнуть другое. Ленина и Сталина в платоновской концепции человека можно рассматривать в качестве условных фигур: они герои-функции, порожденные теорией классовой борьбы и прогресса. Они больше историософичны (вымышлены, порождены концепцией), чем историчны: А.Платонов приписывает им свойства, исходя из концепции, а не из реалий истории. Вот эта их условность, поданная в категориях Гегеля как «историческая необходимость», обнаруживается, когда А.Платонов пред-

ставляет исторический процесс в именах, в культурно-антропологических типах, когда он вводит в пространство советской действительности Пушкина как товарища и современника.

В статьях «Пушкин – наш товарищ», «Пушкин и Горький» А.Платонов выделяет в поэте «вселенскую отзывчивость» как его художественное и природное начало, деятельно не скрепленное еще с историей, с ее производительными силами: Пушкин в XIX веке явил в себе универсальное свойство гуманизма, а в XX веке пролетариат («новый Пушкин») – носитель пушкинского чувства – породил новую историческую реальность: «Смысл его поэзии – универсальная, мудрая и мужественная человечность – совпадает с целью социализма, осуществленного на его же, Пушкина, родине» [15, 84]; «Во всех действительных, трудящихся людях есть нечто пушкинское и пророческое... Поэтому «новый Пушкин» неизбежен; он есть необходимая, а не только желательная сила коммунизма. Коммунизм, скажем прямо, без Пушкина... не может полностью состояться» [15, 103]. Данные высказывания напрямую отсылают к работе В.Я.Кирпотина «Наследие Пушкина и коммунизм», которая публиковалась в 1936 году в журнале «Октябрь» (№ 9-11), а в 1937 году вышла отдельным изданием [10; 7; 8].

Признаком историософского мышления является использование метафор для объяснения закономерностей исторического процесса, для более «убедительного» описания исторического движения времени [6, 42-50]. Метафоризация помогает А.Платонову «соединить» Пушкина и Ленина, показать их как творцов истории и как деятелей, представляющих собой один антропологический тип: «“Угль, пылающий огнем” был вложен в другую грудь, чтобы пророчество поэзии сбылось, чтобы намерение народа осуществилось. Мы теперь все знаем, где горел этот угль, и посейчас горит, – он был помещен в революцию и вспыхнул в груди Ленина» [15, 108].

«Соединяя» Пушкина и Ленина, вполне очевидно, А.Платонов пытается соединить две противоположные – методологические и аксиологические – теории: «вселенская отзывчивость» Пушкина не предполагает насилия, классовая борьба Ленина есть сплошное насилие. Как такое могло соединиться в творчестве А.Платонова – вопрос, требующий специального рассмотрения.

Литература

1. *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1953-1959. 13 т.

2. *Вжозек В.* Историография как игра метафор: Судьбы «новой историографической науки» // Одиссей: Человек в истории: Культурно-антропологическая история сегодня. 1991. – М.: Наука, 1991. С.60-74.

3. *Гердер И.Г.* Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977.

4. *Евдокимов А.В*. Театр критики Андрея Платонова. – М., Берлин: Директ-Медиа, 2018.

5. Иванов Вяч.Вс. Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Знаковые системы. Кино. Поэтика. – М.: Языки русской культуры, 1998. Т.1. С.15-140.

6. *Карпенко Г.Ю.* Возвращение Белинского: Литературно-художественное сознание русской критики в контексте историософских представлений. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001.

7. *Карпенко Г.Ю*. Формирование советского мифа об А.С.Пушкине (1927, 1937, 1949 года) // А.С.Пушкин и русская литература: Материалы научной конференции. – М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 2004. С. 63-69.

8. *Карпенко Г.Ю*. Миф об А.С. Пушкине в юбилейные дни // Пушкин и мировая культура: Материалы III Международной научной конференции: В 2 ч. Минск, 21–22 апреля 2009. – Минск: РИВШ, 2009. Ч. 1. С. 4-11.

9. *Керлот Х.Э*. Словарь символов. – М.: REFL-book , 1994.

10. *Кирпотин В.Я.* Наследие Пушкина и коммунизм. – М.: Художественная литература, 1937.

11. Красный Платонов: сборник статей. – М.: Common place, 2016.

12. *Мамардашвили М.К*. Лекции по античной философии. – М.: АГРАФ, 1997.

13. *Мандельштам О.Э*. Слово и культура: статьи. – М.: Советский писатель, 1987.

14. *Пастернак Б.Л*. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Художественная литература, 1989-1992.

15. *Платонов А. П.* Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика. – М.: Время, 2011. (Собрание)

16. *Шеллинг Ф.В*. Сочинения. – М.: Мысль, 1998.

17. *Шеллинг Ф.В*. Философия искусства. – СПб.: Алетейя, 1996.

О.Ю. Алейников,
Воронежский государственный университет

Аксиологические ориентиры в ранней публицистике А. Платонова

Аннотация. В статье анализируется ранняя публицистика А. Платонова, устанавливаются аксиологические ориентиры начинающего писателя, реализованные в статьях 1919–1920-х годов. Исследуются значимые составляющие аксиологической модели будущего, сложившейся в платоновской публицистике в процессе постижения соответствий и несоответствий между провозглашёнными ценностями и нравственными постулатами народной жизни, а также в ходе полемики с оторванными от реальности «кабинетными» теориями. Уточняются линии притяжения, отталкивания и отчуждения, возникавшие между ценностными установками воронежского публициста и «канонами» предустановленного «письма» партийных агитаторов и пропагандистов. Выявляются несовпадения аксиологии большевистской печати времён Гражданской войны с ценностными представлениями Платонова-публициста, воспринимавшего «моральный кодекс» поведения журналиста в дни побед и поражений на фронтах Гражданской войны как жизненную и творческую проблему.
Ключевые слова: творчество А. Платонова, публицистика, аксиологические ориентиры писателя.

Abstract. The article analyzes the early journalism of A. Platonov, establishes axiological guidelines of the novice writer, implemented in the articles of the 1919-1920-ies. The significant components of the axiological model of the future developed in Plato's journalism in the process of comprehension of correspondences and discrepancies between the proclaimed values and moral postulates of people's life, as well as in the course of the polemic with "armchair" theories divorced from reality are investigated. The author clarifies the lines of attraction, repulsion and alienation that arose between the values of the Voronezh publicist and the «canons» of the pre-established «letter», the creative behavior of party agitators and propagandists. Identifies discrepancies axiology of the Bolshevik press during the Civil war with values Platonov publicist, who perceived «moral code» of conduct for journalists in the days of victories and defeats in the Civil war as a vital and creative problem.
Keywords: creativity A. Platonov, journalism, axiological guidelines of the writer.

Исследовательское поле, посвящённое изучению аксиологических ориентиров, значимых для А. Платонова-публициста в начале его писательского пути, на протяжении многих десятилетий

сохраняет известную дискуссионность. Рассказывая об А. П. Климентове-Платонове как о «незаурядной творческой личности», Г. З. Литвин-Молотов, советовал историкам литературы «пересмотреть комплекты» воронежских губернских газет времён Гражданской войны, чтобы убедиться, что эта работа в большевистских изданиях обеспечила приобщение будущего писателя к ценностям, декретированной советской властью, и способствовала формированию индивидуального стиля, созвучного революционному времени [1].

Однако, не соглашаясь с попытками одномерного прочтения ранней платоновской публицистики, отечественные исследователи обращались к статьям будущего писателя, чтобы понять, как неоднозначна была «пора закладки ценностей» [26, 73], выявляли в «народной мудрости» оценочный критерий выступлений начинающего писателя [12, 16]. Особое значение «первой школы искусства жить, существовать» для тех, «кто учился думать при революции», придавал Л. А. Шубин. Литературовед считал, что А. Платонов к своим ранним «…построениям относился весьма серьёзно, газетные и журнальные статьи воспринимал как фрагменты общей концепции» [28, 33]. Проблема, однако, заключалась в том, что далеко не все «фрагменты общей концепции», реализованной в сверхтексте раннего творчества А. Платонова, были известны (сказывалась малотиражность изданий, на страницах которых ему приходилось выступать). Мешали и пропагандистские стереотипы. Показательно, что, обозревая издания, выходившие в провинции, один из публицистов воронежского журнала «Зори» заявлял, что «в бурные годы гражданской войны и ломки всего старого» не было «времени задумываться о таких «пустяках», как мораль. Моральным было то, что помогало победе над буржуазией» [5, 82].

На деле большевистские издания чаще всего пытались «перековать читателя» в соответствии с «новой моралью»: «Товарищи рабочие! – разъясняла ежедневная газета Реввоенсовета VIII армии. – Реквизиция хлеба – не грабёж, а революционный долг перед рабоче-крестьянскими массами, борющимися за социализм» [27]. Провозглашая поход «за свободой и хлебом», пропагандисты «красной яви» объявляли нравственность «пролетарской», а мораль – «революционной». И делали это с полемической беспринципностью, эксплуатируя привлекательность таких слов и выражений, как «царство свободы», «светлое будущее», «справедливость», «долг», «совесть», соединяя их с призывами «отдать все,

что потребуется для спасения социальной революции» [10]. Следовали риторике, насаждаемой большевиками. «Проснись, деревенская беднота, встань во весь свободный рост и посмотри, кто призывает тебя, – обращалась, например, к крестьянам редакция «Звезды красноармейца». – Тебя зовёт твой долг, тебя зовёт Советская власть, власть трудящихся. Перед тобою стоит справедливость, а за спиной у тебя ложь, неправда, клевета» [8].

А. Платонов не сомневался в торжестве и необходимости социально-исторических перемен. Такой была основа его аксиологических ориентиров. Но будущий писатель принимал «ветер перемен» по-своему, сообразно внутреннему «нравственному чувству», различая несоответствия между декларируемыми ценностями и реальностью. В ряде статей и заметок, увидевших свет в годы Гражданской войны, начинающего публициста интересовала наполненность революционной фразеологии жизненным смыслом. Всматриваясь и вслушиваясь в революционные лозунги, будущий писатель различал несоответствия между реальностью и декларируемыми ценностями.

Линии притяжения, отталкивания и отчуждения не раз возникали между аксиологическими установками А. Платонова и предписаниями партийной пропаганды. Так, большевистские издания, выходившие в Воронеже летом 1919 года, были «перегружены» воззваниями о помощи фронту, об укреплении воинской и партийной дисциплины для «полной» победы над Деникиным «до зимы», «уже этой осенью». Но положение дел на фронте ухудшалось. Губернская газета «Известия» обнародовала письмо, призывавшее коммунистов везде быть «образцом дисциплинированности»: «Всякое своеволие, отказ принять то или иное боевое назначение должно и будет караться военным революционным трибуналом высшей мерой наказания» [13]. Губкомпарт дополнял, что «случаи дезертирства, начиная с простого увиливания или отлынивания от назначения вплоть до покидания принятого поста в самый ответственный момент, наблюдались среди коммунистов воронежской организации. Все такие случаи расследуются» [5].

С угрожающим тоном этих заявлений диссонировал нарочито деловитая стилистика сообщения, помещённого в разделе писем газеты «Воронежская беднота» никому не известным молодым журналистом. Заметка настраивала на благоприятный исход событий для новохопёрских большевиков: «Наступление белых разрушило организацию. Часть активных работников эваку-

ировалась вместе с укомпартом и теперь с нетерпением ждёт возвращения» [2].

Несмотря на враждебное отношение к «мобилизованным творческим силам», «не оправдавшим» доверия властей, сотрудник губернской газеты выступал в защиту своих товарищей. Причём делал это в дни, наполненные паническими слухами. 6 сентября начался рейд корпуса генерала Мамонтова на Воронеж. Двумя днями раньше белогвардейские части заняли уездный Задонск, где находились родственники будущего писателя. В дни боёв и смертельной опасности, поджидавшей «красного газетчика», А. Платонов не оставлял без внимания фруктовые сады, приходившие в упадок без прежних хозяев. «Садово-огороднические хозяйство в Задонском уезде поставлено очень слабо, – пишет сотрудник «Воронежской бедноты» [3]. И говорит о потребности Красной армии в «плодах и ягодах», как и о случаях воровства, лишь после слов о «недружелюбном» отношении «крестьян к садоводству». Именно об этом особенно сожалел автор заметки: в разгар Гражданской войны его не отпускала мечта об «образцовых хозяйствах», поливном садоводстве, «научном земледелии».

В системе ценностных представлений молодого публициста земля и сады, возрождённые для людей труда, являлись символом всеобщего достояния, победы человеческого разума над враждебными социальными и природными силами. Склонный к социально-философским обобщениям, А. Платонов настойчиво возвращался к практической стороне дела. В статьях «Ремонт земли», «Что такое электрификация», «Об утопии», «Об электрификации деревень», рассказывая о доступной крестьянам мелиорации, гидрофикации, задачах и пользе электрификации, планах «ремонта» и «обновления земли» [21], будущий писатель подчёркивал, что практические дела всегда опережают самые причудливые фантазии.

Существенная подробность: в пропагандистском дискурсе большевистской печати «все непролетарское, относящееся к зоне «буржуазное», как правило, «наделялось отрицательными коннотациями» [11, 11]. Однако, нарушая эти «правила» партийной печати, автор статьи «Ремонт земли» обращался за примерами к зарубежному опыту, полагаясь на крестьянскую смётку, мудрость, тягу к полезным знаниям. В статье читатель находил формулировки, непривычные для времён военного коммунизма: «Несмотря на их буржуазный лад жизни, у них и наука, и всё общество помогают землепашцу в его борьбе за хлеб с природой». <…> Знани-

ем человек обращает пустыни в хлебородные благословенные нивы, а нашу-то русскую и без того хорошую почву крестьянин, вооружённый наукой, обратит в великий источник питания человека, а через это и в источник всечеловеческой культуры, социалистической, которая порождена нашей революцией» [14].

По мысли А. Платонова, в результате задуманных преобразований должна измениться «социальная сущность» и каждого работника, и всего человечества. Воронежский публицист доказывал, что наука, а не «воля отдельного человека», будет неотъемлемой и важнейшей частью грядущей «напряжённой и счастливой» жизни [19]. Аксиологические ориентиры молодого мыслителя, связанные с образом будущего, формировались в ходе полемики с «кабинетными» теориями, получившими широкое распространение в первые годы советской власти. Значительный резонанс в печати получил лозунг, выдвинутый Э. Бернштейном: «Движение – все, конечная цель – ничто». Левые агитаторы и публицисты (значительная их часть) абсолютизировали роль метафор, реализующих самоценность идеи вечного движения. Подобные идеи и лозунги А. Платоновым категорически отвергались: «Грядущая жизнь человечества – это поход на Тайны во имя завоевания Истины, источника вечного и последнего нашего блага, – предрекал молодой мыслитель. – Около неё мы остановимся навсегда. Ибо не бесконечности, а конца, результата прогресса хочет человечество» [22].

«Магия» слов, уводящих в туманные дали, опротестовывается им и в других статьях: «Надо всякую истину выводить из общей жизни, а не из себя, тогда эта истина будет дороже и нужнее человеку, – разъясняет свою позицию воронежский публицист, говоря о «не выдуманной, а настоящей свободе». – Сделать это способна только наука, ищущая в явлениях мира не какую-нибудь сладкую сосульку для своего блага, а начальные причины жизни, какие бы они ни были» [19].

Центральное место в аксиологической программе воронежского публициста – наряду с Истиной и Свободой – отведено Труду, вырывающему человека из тьмы невежества, рабства и «бездн тёмной природы» [16] в «царство свободы и победы»: «Труд есть основа всего – ось мира, его самое высокое, самое пламенное солнце. Труд – истинная мать жизни. Да святится же имя Его!» [15]. Соотнесённость с молитвой «Отче наш» здесь не случайна: по мысли А. Платонова, именно благодаря труду человек «обречён на бессмертие».

И в других статьях соответствия и несоответствия, существующие между насаждаемой «новой моралью» и нравственными постулатами традиционных ценностей, в платоновской публицистике выявляются в ходе достаточно субъективной трактовки слов и понятий, не утративших силу воздействия на читателя. «Царство божие», «царство Христово», «лестница на небо», «бессмертие», «благо», «преображение» – слова и выражения, перенятые из «лексикона» дореволюционного прошлого, инкорпорируются в заголовочные комплексы и стилистику статей А. Платонова. Прямые и скрытые цитаты из псалмов и молитв – «вечная жизнь», «да святится имя…» «в человецех благоволение» в статьях «Вечная жизнь», «Христос и мы», «Врангель и мы» используются с полемическими целями.

Образный строй платоновской публицистики содержит иносказательные смыслы, позволяющие на языке метафор сказать о том, что в прямом высказывании говорить не позволялось. В архиве удалось выявить запись Г. З. Литвина-Молотова, согласно которой в конце августа 1920 года редакции стало известно о «второй высадке генерала Улугая в Кубанские плавни» [6]. Но на первой полосе «Красной деревни» от 1.09.1920 г. была помещена телеграмма Л. Троцкого о «ценной победе» и полученные по телеграфу путаные сведения о «трёх зарубленных» белогвардейских генералах, тысяче казаков и юнкеров, захвате «одного броневика». В статье «Удар по Врангелю» преувеличенные реляции о победе над белыми, приведённые в советской печати, переводятся на условный метафорический язык: «Белую цепкую лапу Красная кавалерия отсекла по самую кисть. Конь красноармейца растоптал ползущего, жалящего гада» [18].

Борьбу с белыми А. Платонов освещал как битву с силами мирового зла и вписывал события Гражданской войны в символический ряд иконографических и фольклорных преданий, в том числе о змее, поверженном всадником на неуязвимом коне. В сверхтексте платоновской публицистики сражения с остатками добровольческой армии и Вооружённых Сил Юга России подобны борьбе с «белым бесом», «ехидной», оживающей из отрубленных частей её тела.

Моральная сторона поведения журналиста в дни побед и поражений на фронтах Гражданской войны воспринималась А. Платоновым как жизненная и творческая проблема. Существенно, например, несовпадение редакционного и авторского дискурсов в выпуске «Красной деревни», посвящённом прорыву красных на

Крымский полуостров. В коллективном обращении редакции говорилось: «Красная кавалерия ворвалась в сердце Крыма, Красная армия сшибла голову царскому жандарму. Горло бешеной собаки в петле. Красная армия! От имени крестьянской земли России, от имени машин, с которыми мы живём и которыми побеждаем, мы клянёмся тебе до земли, мы любим тебя, как мать сына, мы отдаёмся тебе все» [9].

В статье, опубликованной на второй полосе того же издания, мощь и преимущество Красной армии над противником не умаляются, но восторженность редколлегии получает резкую отповедь: «В Красной армии есть больше, чем смелость, вооружения, дисциплина. В Красной армии есть преимущество перед всеми армиями мира, и это преимущество всегда решительно даёт ей победу, несмотря ни на какое сопротивление врага. Это преимущество – сознательность, и уже из этой революционной сознательности растут ветви – дисциплина, стойкость и пр. Красная армия по количеству в ней коммунистического духа – лучшая часть РСФСР. Несмотря на огромный военный успех в Крыму, несмотря на то, что учимся бить белогвардейцев все крепче и вернее, и сами закаляемся и усиливаемся в этой борьбе, мы должны знать, что, разбив Врангеля, мы только дали хорошо по морде европейскому капиталу, но не отрубили эту морду совсем, и она ещё долго будет кусать нас, и не так, как кусал Врангель, а больше.

Уничтожение Врангеля – счастье сегодняшнего дня, а нам надо добить себе счастья на века. Только буржуи и бабы могут сегодня безумствовать и забываться от восторга, мы же, пролетарии и мужественные коммунисты, должны проработать сегодня до утра и позабыть себя в труде и сопротивлении, а не в радости» [9].

С осени 1920 года нравственная и «практическая теория» (В. И. Гусев), развёрнутая в платоновских публицистических произведениях, все очевиднее начинает не совпадать с установками большевистской пропаганды. В статьях, посвящённых популяризации науки и техники, особенно ощутима неудовлетворённость будущего писателя дискурсом советской печати, который А. Платонов считал чрезмерно политизированным и регламентированным. И указывал на это: «В теснинах современной газеты нельзя освещать вопросы до конца…»; «Бороться с природой надо серьёзными, тяжёлыми вещами – книгами, наукой, а не листами газет и мгновенными мыслями», – заявлял А. Платонов в декабре 1920 года «от имени журналистов-рабочих» [24]. «Газеты, поставлен-

ные на политическую ногу, очень плохо сообщают технические подробности…»; «Скоро мы все это выясним и сговоримся. В газете нельзя об этом писать» [25], – продолжал настаивать публицист и в наступившем 1921 году.

Отметим, что ещё в сентябре 1920 года советская печать не вызывала у А. Платонова столь резких оценок, но ряд взаимоисключающих положений, приведённых в статье о политической роли большевистских изданий, подсказывали вероятность будущей полемики. Так о «пролетарской газете» говорилось: «такая же винтовка, такой же штык, и ею мы пробиваем фронт господства буржуазного сознания». Но формулировка «С мыслью можно бороться только мыслью» [20] сигнализировала о позиции писателя, полемичной для времени военного коммунизма. И прежде посвоему воспринимавший «темник и словник» советского агитпропа, «механизм» большевистской пропаганды, повсеместно насаждавшей «единомыслие», на исходе 1920 года А.Платонов уже считал серьёзным препятствием для творческой работы. В его статье, приуроченной к съезду работников губернской печати, содержались возражения против ужесточения газетно-журнальной политики: «…журнализм, как и государственное управление, должен стать общегражданским делом, обязанностью каждого пролетария, а не кучки их», – настаивал публицист [24].

Считая «моральный кодекс» поведения журналиста не только творческой, но и жизненной задачей, А. Платонов продолжит полемику с «узурпаторами» газетно-журнальной политики и после окончания Гражданской войны [см.: 1, 473-478].

Литература

1. *Алейников О. Ю.* Статьи А. Платонова в задонской газете «Свободный пахарь» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2005.

2. Воронежская беднота. – 1919.– 6 сент.

3. Воронежская беднота. – 1919. – 22 авг.

4. ГАВО, ф. 3293, оп. 1, д. 3333, л. 8, л. 28.

5. ГАОПИ ВО, ф. 5297, оп. 4, д. 145, л. 5.

6. ГАОПИ ВО, ф. 5297, оп. 4, д. 145, л. 6 (об).

7. *Кац М.* Моральная проблема современности // Зори. – 1922. – № 2. – С. 82.

8. Красная армия – крестьянам // Звезда красноармейца. – 1918. – 17 декабря.

9. Красная деревня. – 1920. – 17 ноября. Эту статью, не включенную в указатели произведений А. Платонова, впервые атрибутировал его современник. См.: Задонский Н. В потоке жизни: литературные этюды. – Воронеж, 1969. С. 45–56.

10. Крестьяне о Красной армии // Звезда красноармейца. – 1918. – 15 декабря.

11. *Купина Н. А.* Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. – Екатеринбург – Пермь: Изд-во Уральского ун-та. – ЗУУНЦ, 1995.

12. *Малыгина Н. М.* Эстетика Андрея Платонова. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1985.

13. <Обращение > // Известия. – 1919. – 16 июля.

14. *Платонов А.* Ремонт земли // Красная деревня. – 1920. – 9 июня.

15. *Платонов А.* Да святится имя твое // Красная деревня. – 1920. – 7 июля.

16. *Платонов А.* Сила сил // Красная деревня. – 1920. – 16 июля.

17. *Платонов А.* Красный труд // Красная деревня. – 1920. – 4 авг.

18. Платонов А. Удар по Врангелю // Красная деревня. – 1920. – 1 сент.

19. *Платонов А.* В чем свобода // Красная деревня. – 1920.– 3 сент.

20. *Платонов А.* Газета и её значение // Красная деревня. – 1920. – 23 сент.

21. *Платонов А.* Что такое электрификация // Красная деревня. – 1920. – 13 окт.

22. *Платонов А.* Культура пролетариата // Красная деревня. – 1920. – 20 окт.

23. < *А. Платонов* >. В бездну // Красная деревня. – 1920. – 17 ноября.

24. *Платонов А.* Творческая газета // Воронежская коммуна. – 1920. – 26 дек.

25. *Платонов А.* У начала царства сознания // Воронежская коммуна. – 1921. – 12, 18 янв.

26. *Свительский В. А.* «Фантазии» молодого А. Платонова // Революция. Жизнь. Писатель. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1979.

27. *Шлихтер А.* В деревню за хлебом // Воронежский красный листок. – 1918. – 2 июля.

28. *Шубин Л.* Андрей Платонов // Вопросы литературы. – 1967. – № 6.

Т.И. Скрипникова,
Воронежский государственный аграрный университет имени Петра Первого

Сокровенное пространство А. Платонова

Аннотация: в статье на материале повести А. Платонова «Епифанские шлюзы» рассматривается понятие сокровенное пространство (СП), которое является важнейшим принципом бытия пространства платоновского текста, некой универсальной разновидностью человеческого опыта первичной бытийной ориентацией и в качестве генеративного горизонта для всей сферы осуществления феномена человека. СП текста «Епифанские шлюзы» – это метафизика ментального универсума человека, онтологической сущностью которого, по Платонову, является сокровенность. Конституция СП платоновского текста как эстетического расположения укоренено в экзистенциально-онтологическая сущности.

Ключевые слова: сокровенное пространство (СП), экзистенциальный вектор, сакральная доминанта, семантика смерти, амбивалентность, Абсолют.

Abstract:: in the article on the material of A. Platonov's story "Epiphanian Gateways" is considering the concept of the sacred space, which is the most important principle of being a space of the platonic text, some kind of universal human experience primary existential orientation and as a generative horizon for the whole sphere of the human phenomenon. The sacred space (SP) of the text "Epiphany Gateways" is the metaphysics of the human mental Universe, the ontological essence of which, according to Platonov, is Sacrament. The constitution of the inmost space of A. Platonov's story as an aesthetic arrangement is rooted in an existential-ontological entity.

Keywords: the sacred space (SP), existential vector, sacral dominant, death semantics, ambivalence, Absolute.

Творчеству А. Платонова всегда было присуще обостренное сознание тайны жизни. Определение человека и мира как сокровенных изначально присутствует в творчестве писателя. Во второй половине 1920-х годов оно становится программным.

В повести «Епифанские шлюзы» у писателя на первое место выходит понятие сокровенности: определение человека и мира, человека и пространства как сокровенных становится ключевым как тексте, так и в творчестве писателя в целом. Понятие «сокровенное» выступает у Платонова в качестве важнейшего принципа бытия, в качестве некой универсальной разновидности человеческого опыта первичной бытийной ориентации и в качестве гене-

ративного горизонта для всей сферы осуществления феномена человека. Онтологическое качество сокровенного – неявленность имеет для человека конструктивно-преображающий смысл, выступая в противоречивом единстве с откровенным. К этому незримому человек должен восходить, так как оно аффицирует душу человека, задает экзистенциальный вектор. В этом незримом человек угадывает основание окружающего мира и, поэтому, оно наделяется им содержанием особой жизненности.

«Сокровенность» в структуре произведений Платонова и гносеологически, и эстетически предполагает «откровение». Не случайно повесть называется «Епифанские шлюзы» (epiphania – явление божественной истины, прозрения). Платоновская художественная модель мира сокровенна по своей глубинной сути и утверждает реальность бесконечно большего, чем действительность, видимого мира и человека, а тайна человека всегда граничит с некоей более великой и глубокой тайной. «Эта тайна остается в его текстах не нареченной именем Бога, сокрытой фигурой умолчания — и все-таки иносказательно обозначенной» [8, 513-514].

Как известно, Платонов испытывал особое пристрастие к пространству. Он изображал Россию в целом, как огромную страну со своими природными, пространственными особенностями, в ее отношениях с Европой. Пространство в его произведениях бывает географически точным и культурной, идеологической, этической метафорой. Различные формы художественного пространства находятся в разнообразных, сложных отношениях: сосуществуют, переплетаются, замещают друг друга.

«Ширь русской земли и ширь русской души давили русскую энергию, открывая возможность движения в сторону экстенсивности, Эта ширь не требовала интенсивной энергии и интенсивной культуры. От русской души необъятные русские пространства требовали смирения и жертвы, но они же охраняли русского человека и давали ему чувство безопасности. Со всех сторон чувствовал себя русский человек окруженным огромными пространствами, и не страшно ему было в этих недрах России. Огромная русская земля, широкая и глубокая, всегда вывозит русского человека, спасает его» [1, 87].

Иностранец (в нашем случае англичанин Бертран Перри) сдавлен теснотой европейской страны, малыми размерами пространств земли. «Да, да, точно, – сказал Перри и отвернулся, заметив страшную высоту неба над континентом, какая невозможна над морем и над узким британским островом» [6, 46]. Он привык

полагаться на рационализм, энергию и активность. И в душе его тесно, а не пространно, все должно быть рассчитано н правильно распределено.

Каждая культура имеет свой собственный комплекс пространственных характеристик, свое сущностное пространственное наполнение. В качестве особенности ментального комплекса русской культуры достаточно часто отмечают «власть пространства» над ней (человеком вообще). Над русским человеком властвует простор русской земли, а не он властвует над ней. «В русском человеке нет узости европейского человека, концентрирующего свою энергию на небольшом пространстве души, нет этой расчетливости, экономии пространства и времени, интенсивности культуры. Власть шири над русской душой порождает целый ряд русских качеств и русских недостатков» [1, 157].

Особенность русского пространства (как оно переживается в культуре) – это его бескрайность, безграничность. Пространственная беспредельность – сюжетообразующая деталь повести «Епифанские шлюзы». У него так же, как и у Бердяева, странничество и «пространственный» фактор значимы в осмыслении цивилизационной специфики России.

Движение англичанина Перри из Ньюкестля в Россию, «в страшную страну» «в чуждый город» и все его пребывание в России есть странничество: «И странствие тронулось, держа курс на полдень – <…> на малые епифанские шлюзы» [6, 50].

Движение путешественников (пяти немцев и Перри) к цели – это путь, а пространство их пути – дорога. Таким образом, дорога представляет собой протяженность в неизвестном пространстве, простирающемся за пределами «своего» мира в «иную широту». Архетип дороги соотнесен с концептами «путник», «странник». Движение путников определено целью; в понятии «странничество» кроме цели движения заложена семантика отстраненности, сакральности, надмирности.

Для традиционных обществ весьма характерно противопоставление между территорией обитания и неизвестным, неопределенным пространством, которое их окружает. Первое – это «мой Мир» (точнее, «родной очаг»). Все остальное – «страшная страна», это чужое и хаотичное пространство, населенное «чужими». Этот разрыв в пространстве происходит от противопоставления обитаемого и оборудованного, т. е. «обжитого», пространства пространству неизвестному, которое простирается за его пределами. Как пишет Ю.М. Лотман, всякая культура начинается с разбиения мира

на внутреннее (´свое) пространство и внешнее (´их), которые предстают соответственно как космос и хаос. При этом человек изначально погружен в реальное, данное ему природой пространство, но это оказывает непосредственное влияние на то, как он моделирует мир в своем сознании [5, 175-176].

Задача англичанина Бертрана Перри, как и его спутников, стать соучастниками царя Петра в деле цивилизации дикой страны, в необходимости «обжить» своим «арифметическим рассудком» бесконечное пустынное пространство, сделать его разумным, организованным и заполненным. Но это необычайно сложно. Обустроить пространство – значит рационализировать его, осмыслить, локализовать. Однако «цивилизационная» организация проблематична для беспредельного, русского грозного пространства, имеющего сакральную доминанту («потаенность русского характера», «заулюченные чуланчики»). Таким образом, странники попадают «под власть» пространства, довлеющего и господствующего над ними, а не наоборот.

Необходимо также отметить, что «чужое» пространство всегда маркировано семантикой смерти, потенцией скрытой угрозы. Под «маской» чужого пространства скрывается изначальная культурная оппозиция «жизнь – смерть», выступающая как универсальная сущность бытия. Оттого тема смерти звучит в самом начале повести, сразу по приезде героя: сначала в качестве предполагаемого автором одного из возможных варианта событий: «…Бертран его поблагодарил и ступил на землю – в чуждый город, в обширную страну, где его ожидала трудная работа, одиночество и, быть может, ранняя гибель» [6, 39]; затем упоминаются Москва, стены и башни Кремля, увиденные в начале странствия инженерами, в которых главному герою предстоит принять мученическую смерть: «Минувши Москву, инженеры долго помнили ее колокольную музыку и тишину пустых пыточных башен по углам Кремля» [6, 48].

Таким образом, пространство текста Платонова амбивалентно. С одной стороны, оно необустроенное, неорганизованное, доцивилизационное: «потаенно обильностью, но дико лесной и зверной очевидностью» [6, 48]. С другой – оно «могучее», обширное, пустынное и таинственное. Эта амбивалентность является сущностным признаком «сокровенного пространства» «азийского континента». Причем понятие «сокровенности» является важнейшим принципом бытия пространства платоновского текста, некой универсальной разновидностью человеческого опыта пер-

вичной бытийной ориентацией и в качестве генеративного горизонта для всей сферы осуществления феномена человека.

Одним из первых сущность сокровенного определил русский философ Г. С. Сковорода, который воспринимал сокровенное, во-первых, как универсальный закон «сродности» (который можно отнести к «принципу крови»), во-вторых, как счастье, которое обретается внутренним человеком в Боге, где находится завершенность человека (что сравнимо с обретением крова) [7, 111]. По мнению русского философа А. Ф. Лосева, сокровенное есть тайна, которая познается символически: она ощутима и мыслима, но суть ее до конца раскрыта быть не может [4, 144]. В трудах И.А. Ильина содержится множество рассуждений по поводу сокровенного как божественного, таинственно-заветного, чудесного, неявленного, открывающегося только оку духовному, а именно оку сердца. Сакральное, священное неподвластно «ни телесным ощущениям, ни понимающему рассудку, ни играющему или построяющему воображению, ни пустопорожней, хотя бы и неистовой в своем упрямстве, воле» [3, 31].

Таким образом, сокровенное пространство (СП) текста «Епифанские шлюзы» – это метафизика ментального универсума человека, онтологической сущностью которого, по Платонову, является сокровенность. В метафизике пространства платоновского текста на первый взгляд выдвигается возможность/невозможность присутствия сущего «где-то здесь». Семантика СП (простора) имеет в произведении два смысловых вектора. Первый связан с тем, что человек видит, оказавшись на открытом пространстве. Второй вектор – то, как человек сущностно переживает увиденное.

Зрительная составляющая восприятия СП текста (его физика) неотделима от его метафизики, от того, что происходит в душе: оба значения указывают на то, что происходит в одно и то же время и в одном месте (одно-временно). Таким образом, определенность (вообразимость) и бытийная эмоциональность составляют онтологическую сущность СП текста «Епифанские шлюзы». СП текста Платонова необходимо рассматривать как чувственную данность, с которой напрямую сопряжен сверхчувственный духовный опыт человека. Конституция СП платоновского текста как эстетического расположения укоренено в экзистенциально-онтологическая сущности.

Русское пространство, увиденное англичанином в начале повествования, представляет собой соединение пространственной глубины и шири, открытых для панорамного обзора. Осознание

масштабности и необъятности территории, открытой по горизонтали, изначально приводит иноземца в трепет и восхищение, способствует переживанию открытости горизонта как экзистенциально значительного и эмоционально сущностного опыта. Как уже говорилось, иноземец, прибывший из Англии – тесноты европейской страны, изначально имеет иное (отличное от русского человека) понимание пространства. Его родной Ньюкестль, расположенный на северо-восточном побережье Англии вдоль левого берега реки Тайн, многолюден, впереди его простирается «полоска» многошумной Европы (географически пространство необширное, разделяемое береговой линией).

Русское пространство, увиденное путешественниками, иное и предельно простое, с расстилающимся безбрежным простором, заканчивающимся линией горизонта. На необъятном просторе ничто не нарушает чистоты зрительного поля. Пространство горизонтали являет собой простирание, свободное раскрытие света по сторонам. Отсюда в СП и дороги необычны, их попросту нет. Дорога представляет собой скорее векторное обозначение, «одно направление», как определили ямщики из «Епифанских шлюзов» Посольский тракт. «Иногда перед ними расстилались пространные степи и ковыльные земли, на которых не было и следа дороги. – А где же Посольский тракт? – спрашивали немцы ямщиков. – А вот он самый – указывали на круглое пространство ямщики <…> Так тракт одно направление и трамбовки тут быть не должно!» [6, 48].

Простор русского СП можно определять через пустоту. Первое значение в толковании на простор (пространство) в словаре Даля – простор, «простое, пустое, порожнее, ничем не занятое место» [2, 856], ограниченное лишь предполагаемой линией горизонта. Пространство поражает путешественников своей пустотой, незаполненностью («За Рязанью <…> уже редко жили люди»). Линей горизонта для них и конечной чертой становится река Танаид. «Перри остановил экипаж и вышел. На дальнем горизонте, почти на небе, блестела серебряной фантазией живая полоса, как снег на горе» [6, 49].

СП – это, с одной стороны, благоволящее к человеку пространство, которое впускает его, дает возможность занять любое место на просторе, переживаемом как простота-пустота-простирание. «Простор, продуманный до его собственного существа, есть высвобождение мест, где судьбы поселяющегося тут человека повертываются или к целительности родины, или к гибельной безродности, или уже к равнодушию перед лицом обеих. Простор есть

высвобождение мест, вмещающих явление Бога, мест, покинутых Богом, мест, в которых Божество долго медлит с появлением. Простирание простора несет с собой местность, готовую для того или иного обитания» [9, 313].

Таким образом, СП может быть и карающим, наказывающим за противостояние природе, насилие над ней: поэтому вторжение иноземцев с целью «цивилизовать дикую страну» терпит фиаско. СП впускает путешественников, при этом иноземцы, желая покорить его, сами того не ведая, становятся его заложниками.

В христианском богословии синонимом понятия простота является Абсолют – абсолютная простота и единство Бога. Семантически простой – это совершенный, абсолютный. СП текста Платонова – это абсолютное пространство как в смысле его простоты-пустоты, так и в смысле *безусловной Божьей выполненности, наполненности и задуманности пространства в его простирании*.

Стремление изменить СП, перестроить его приводит, с одной стороны, к физической гибели Бертрана Перри, с другой, – к выходу из гносеологического тупика жизни, в который попадает его рационалистическое сознание. Экзистенциальное озарение и преображение героя, вызванное сокровенным постижением «круглого пространства» в узкое окно башенное тюрьмы, подобно стремлению зодчего храма Василия Блаженного в Москве (который восхитил героя), «страшному усилию» «души грубого художника постигнуть тонкость и – вместе – круглую пышность мира», данного человеку задаром» [6, 48]. Цена преображения сознания велика – насильственная смерть, но это завтра, а пока сокровенное понимание красоты и Абсолютной гармоничности сотворенного Богом мира, ощущение милости Божьей и всепрощающей любви его к заблудшему сыну, жертве царского «прожекта». Важно заметить, что описание храма Василия Блаженного и отношения к увиденному Бертрана дано также в начале повествования как знак присутствия смерти – кара за непонимание СП.

В Кремле, в башенной тюрьме происходит сокровенное событие – встреча Перри и СП – мгновенная со-расположенность пространства и воспринимающего ее героя. СП не столько эстетически, сколько метафизически открывается Перри в модусе Бытия как абсолютное «беззаконие» или вне-законие, поскольку само являет собой Высший Закон. «В узкое окно он всю ночь видел роскошь природы – звезды – и удивлялся этому живому огню на небе, горевшему в свое высоте и беззаконии. Такая догадка обрадовала Перри, и он беспечно засмеялся на низком глубоком полу высоко-

му небу, счастливо царствовавшему в захватывающем дыхание пространстве» [6, 68].

Таким образом англичанин через пространство вступает в особые отношения с собой Другим, с безусловно особенным в себе, с тем, кого раньше не замечал, не чувствовал, пребывая на обширных пространствах. С Другим собой – (наблюдающим «в узкое окно» тюремной камеры) понимающим и чувствующим открывшееся ему СП, преображенный и обрадованный «догадкой»: «Такая догадка обрадовала Перри, и он беспечно засмеялся…» [6, 68].

В описанном фрагменте онтологически значим контраст – отчетливость перехода от темноты, ограниченности зрительного поля к бескрайности открытой вертикали. В конце рассказа СП обнаруживает себя для восприятия героя в измерении открытости по вертикали. Перри обнаруживает себя – Другого «на низком полу» камеры – горизонтали перед лицом Божьего «высокого неба» – вертикали.

Поскольку невозможно герою приписать чувства и причины пережитого сокровенного события только самому себе, своей деятельности, будет естественно предположить, что причиной СП-как-чувства является само СП; чувство пространства генерируется самим пространством, обладающим «особыми сакральными характеристиками».

Таким образом, стремление изменить СП, перестроить его приводит, с одной стороны, к физической гибели Бертрана Перри, с другой, к выходу из гносеологического тупика жизни, в который попадает его рационалистическое сознание. Спасение в платоновском пространстве таится в сокровенности, в чудесных возможностях, до определенного момента не ведомых человеку. Потому в конце рассказа, в ночь перед смертью Перри важную роль играет миг экзистенциального озарения и преображения инженера. СП, переживаемое героем накануне смерти, является не просто феноменом экзистенциально-эстетического порядка, но и преображающим душу «в Жизнь Вечную». Святые отцы пишут, что длинен и узок путь преображения души человеческой, но великие цели требуют от человека больших усилий и жертв…

Литература

1. *Бердяев Н. А.* Русская идея // Вопросы философии. – 1991. – № 2.

2. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 3. – М., 2001.

3. *Ильин И. А.* Аксиомы религиозного опыта: в 2 томах. – М.: ТОО «Арогъ», 1993. Т. 1.

4. *Лосев А. Ф.* Самое само // Сочинения. – М.: Эксмо-Пресс, 1999.
5. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996.
6. *Платонов А.П.* Повести. Рассказы, статьи, из писем. – Воронеж: Центр.-Черноземное кн. изд-во, 1982. Далее цитируется это издание.
7. *Сковорода Г. С.* Собр. сочинений: В 2 тт. – М.: Мысль, 1973. Т. 1.
8. *Спиридонова И.А.* Природа «Сокровенного» в творчестве А. Платонова // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. – Петрозаводск: Петрозаводский ун-т, 2005. – Вып. 7.
9. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // *Хайдеггер М.* Время и бытие. – М.:Республика, 1993.

Е.А. Балашова,
Калужский государственный
университет имени К. Э. Циолковского

«Познать материю через человека»: рефлексия философии К. Э. Циолковского в творчестве А. П. Платонова

Аннотация: В статье анализируются способы реализации А.П. Платоновым идей К.Э. Циолковского. В частности, познание пространства и времени писатель вслед за ученым рассматривал как результат работы высшего разума. Герой Платонова осознает, что именно через него преобразовывается вселенная, и от этого зависит жизнь вокруг. Чаще всего время и пространство умаляются из-за внутренней пустоты человека – вот ответ писателя.
Ключевые слова: Платонов, Циолковский, время, пространство, материя.

Abstract: The article analyzes the percepion of K. E. Tsiolkovsky's ideas by A. P. Platonov. In particular, the writer, following the scientist, perceived the knowledge of space and time as the result of the work of a higher intelligence. The Platonov's characters understand that it is through them that the universe is transformed, and life around depends on it. Most often, time and space are reduced due to the inner emptiness of a person – this is the answer of the writer.
Keywords: Platonov, Tsiolkovsky, time, space, matter.

Одно из важнейших положений научной философии К.Э. Циолковского связано с идеей «монизма» Вселенной, в соответствии с которой люди сливаются в «одно могущественное тело» [4]. Это «могущественное тело», или «великан», есть чаемое представле-

ние ученого о будущем человеке. Циолковский, указав, что средний рост человека 1,8 м, предположил, как выглядело бы будущее, если бы человек был вдвое меньше (0,9 м) или вдвое выше (3,6 м). Ученый описал биологию карликов и великанов: все математические расчеты указали на то, что карлики энергичнее, сильнее, совершают больше полезной работы, чем люди нормального роста. Наоборот, великанов ждет физическое бессилие, отсутствие работоспособности. Если нормальный человек мог носить на плечах лишь одного, себе равного, то великан ничего не понесет: его мускульная сила будет поглощена возросшею в 8 раз массою тела. Великан и сам будет «едва тащиться» [4]: малейший напор будет валить его с ног. Почему же Циолковский рисует «слабого» великана как главного человека будущего?

Во-первых, великан имеет преимущество в объеме мозга: «Разумом он будет настолько выше нас, насколько мы выше одноклеточного организма» [4]. Но есть и другая причина симпатии к нему. На фоне тех путей, которые предлагала наука: а) познания материи человеком или б) познания человека в качестве продукта эволюционного развития, – путь познания мира, предложенный Циолковским, выглядит особо. Он считал, что главным образом надо познавать материю *через человека*. И именно в великане с наибольшей силой отразится главное свойство материи – «жить и познавать» [4]. Великан обладает высшей стадией развития мозга и, говоря упрощенно, по причине больших размеров и большей площади соприкосновения с окружающим пространством сможет больше преобразовать материи через себя. Циолковский так и рассматривал пространство и время – как результаты работы мозга высшего разума. Например, пространство изменилось для великана следующим образом: «все небо только малая частица материи; для него даже солнца невидимы так же, как нам атомы» [4]. Великан иначе чувствует время. Чтобы человеку с высшим разумом ответить на все вопросы, его «жизнь растягивается до миллиарда миллионов лет» [4]. Чем выше организация существа, тем дальше простирается его представление о будущем и прошедшем. Человек, осознавший, что вся *вселенная преобразовывается через него*, что вся вселенная оживает через человека, должен будет рассчитывать каждый свой шаг, любой поступок, ведь от этого будет зависеть судьба мирозданья.

Сходные мысли находим у А. Платонова. Например, ему была близка мечта об эфирных поселениях в околосолнечном пространстве, которую он отразил в фантастической серии «Потомки

солнца», «Лунная бомба», «Эфирный тракт». Но ощущение жизни у Платонова близко догадкам Циолковского не только в фантастике. К одной из таких догадок мы относим идею о преобразовании пространства через человека. Эта идея нашла отражение, например, в повести «Котлован» и первой части романа «Чевенгур».

Герои Платонова способны преображать мир и как бы нечаянно открывают в себе эту возможность. Весь мир, который не задействуется человеком, мертв: «Для Захара природа, не тронутая человеком, казалась мало прелестной и мертвой: будь то зверь или дерево. Зверь и дерево не возбуждали в нем сочувствия своей жизни, потому что в них не было ни одного сознательного удара и точности мастерства» [3, 528]. В «Происхождении мастера» о Саше Дванове сказано, что он «шел навстречу событиям и вещам, которые он должен еще *перечувствовать, пропустив внутрь своего тела*» [3, 536. Здесь и далее курсив наш. – Е. Б.]. Это буквально повторяет мысль Циолковского о трансформации вселенной: можно прочувствовать время и пространство лишь тогда, когда ощущаешь их буквально физически, всем телом.

Положение героев «Котлована» определено следующим образом: «Все живущее находилось где-то *посередине времени*» [2, 413]. И это время трансформируется, пройдя через героев, в сторону уменьшения: «*жизнь уменьшалась* все дальше… она беднела в дальнейшей нищете, *делилась все более мелко* и не могла утомиться» [2, 436-437]. Истоки такой трансформации временного пространства следует искать в исповедании героями идеи коммунизма, который стал попыткой ускорить ход времени. По словам современного философа, «в этом мистический смысл лозунга “Время – вперед!”. Решить дело одним махом, сократить тысячелетия до нескольких лет – отсюда поразительная быстрота, с которой идеи марксизма были усвоены в России и опробованы на деле» [1, 127].

Какого же человека ждать, если его время умаляется? Платонов дает нам увидеть героев отнюдь не великанами. Его герои даже не люди нормальных размеров. Каждый раз автор подчеркивает, что тело у человека «слабнет», истомляется: Вощев «не увидел значение жизни и ослаб» [2, 371], мастеровой Козлов («Котлован») «ничтожен всем телом» [2, 375] и т.д.

Циолковскому был интересен великан, так как тот мог, благодаря площади соприкосновения с окружающим миром, «пропустить» через себя большее количество пространства. Интуитивно стараясь увеличить площадь своего соприкосновения с миром,

Вощев у Платонова рассуждает стоя: «сидя мысль хуже развивается» [2, 371]. У Насти («Котлован») слабое тело, это только когда она станет большой, «ум ее увидит время» [2, 409]. Пока же и так тщедушная плоть человека все более истощается, и скоро уже, как предвидит один из героев «Котлована», человек станет «думать сам себя, как животное» [2, 376]. Только в «ночном сне плоть вновь наполнялась» [2, 378], – замечает повествователь. Значит, человек тоскует по телу, в котором «хватает всех функций» [2, 382].

Тело здесь – условие, позволяющее человеку увидеть вокруг себя время и просторы. Оттого-то и мучаются платоновские герои: колоссальных размеров пространство не может трансформироваться через «скудное» их тело. И не только на Оргдворе жизнь осела во всех тяжестью. Кузнец говорит и про медведя-молотобойца (даже медведя, который всегда мыслится большим): «Вижу, *входит что-то* в его ум и там *останавливается*» [2, 453].

Чтобы все «входящее» останавливалось или оседало – это сколько места для него необходимо? И каким огромным должен быть человек! Но нет такого среди платоновских героев. Возникает вопрос: если все «входящее» так велико, а выходящего нет, то куда же оно девалось? Платонов делится с читателем наблюдением над своим современником: внутри нового человека пустота! В ней все и гибнет, теряется. Человек у Циолковского обладал мозгом, энергией, силой; человек у Платонова не обладает ничем. Пустота внутри особенно остро ощущается на фоне образов необычайного простора, широчайших горизонтов. Прохор Дванов, «наблюдая ежедневно поля, звезды, огромный текущий воздух, говорил себе: на всех хватит!» [3, 515]. Все это давно должно войти в человека, стать смыслом его сосуществования: «тишина и звезды превращались в настроение личной жизни» [3, 537]. Однако Вощев ощущает «в темноте своего тела тихое место, где ничего не было» [2, 368]. Бобыль из «Происхождения мастера» говорит, что его «*нутрё ничего не держит*». У Дванова, «сколько ни читал и ни думал, всегда *внутри* оставалось какое-то *порожнее место*» [3, 540]. Люди на Оргдворе говорят, что теперь ничего не чуют, в них один прах остался, на что Вощев отвечает: «Вы стали, как я, я тоже ничто». Чиклин («Котлован») тоже называет себя «ничем». Саша Дванов себя не осознает как «самостоятельный твердый предмет» или «твердую вещь» [3, 529]. Инстинктивно один из героев угадывает, что его жизнь нуждается в защите от пустоты, он просит же-

ну «посовать ему пищу в нутро, а то он весь *пустой* лежит, улететь боится» [2, 427].

В «Происхождении мастера» Захар Павлович говорит, что «большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все помещалось» [3, 545] (привычное для 1920-х годов решение: например, Маяковский мечтал о «громадном» сердце, чтобы все помещалось). Эта «пустота» внутри нуждается в подпитке, хочет «щупать вещество»: чувствуя пространство и время, она «разжимается, готовая к захвату жизни» [3, 541].

Некоторые герои, хотя и с пустотой внутри, но под сердцем имеют «бронь» – веру в Бога, умственный покой. Так эту бронь определяет Платонов. Это она спасает героев от агрессивности. Входящий мир не уничтожается внутри человека, а проходит сквозь него, правда, не трансформируясь. Дванов представляет «внутри своего тела пустоту, куда непрестанно, ежедневно входит, а потом выходит жизнь, не задерживаясь, не усиливаясь, ровная» [3, 541]. Захар тоже пропускает через себя жизнь подобным образом, и жизнь остается такой же, как была, и сам он с удивлением видит, что «не меняется и не умнеет – остается ровно таким же, каким был в десять или пятнадцать лет» [3, 529]. И чем дальше идет человек, чем дольше он живет, не преобразуя жизненной материи, тем больше уменьшается пространство не пережитой жизни, «удлиняется позади мертвая растоптанная дорога» [3, 529-530].

Герои Платонова понимают, что человек, не улучшив мир, не оживив его, не выполняет своего предназначения. Отсюда у Захара Павловича поистине трагическое ощущение того, что «на старости лет он утратил все – разверзтое небо ничуть не изменилось от его долголетней деятельности» [3, 541].

Человек задуман преобразователем мира. Чтобы справиться с миссией оживления природы, он должен был стать великаном. Циолковский думал, что развитию и совершенствованию человечества пределы не поставлены. Но каждое последующее поколение видит, что человек становится ничтожнее, а его время быстротечнее. Это мы видим у Платонова, а дальше литература показывает, как человек от бессилия изменить, оживить природу, перестав чувствовать ее буквально нутром, испытывая скуку, пустоту и тоску, станет злобно уничтожать все вокруг.

Конечно, А. Платонов не шел непосредственно от идей Циолковского и не создавал «иллюстрированную модель» к его научным постулатам. Возможно, писатель, ставя вопросы о разобщен-

ности человека с природой, хотел чувствовать «подмогу» в философской концепции будущего, придуманной Циолковским, но, как видим, оптимизма относительно будущего у писателя нет, есть только «равнодушные грезы» [3, 535].

Литература

1. *Карасев Л.В*. Вещество литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2001. Об этой же цитате см.: Черепанов К.Г. Критика № 247. Карасев «Русская идея (символика и смысл)» // Самосознание России и русская идея. – URL: https://kcherepanov.livejournal.com/94359.html

2. *Платонов А*. Котлован // Платонов А.П. Чевенгур: Роман, повести. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1989. – 558 с.

3. *Платонов А.* Происхождение мастера // Платонов А. Сокровенный человек: Рассказы. Повести. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1981. – 640 с.

4. *Циоловский К. Э*. Грезы о земле и небе. – Тула: Приок.кн.из-во,– 1986. 447 с.– Режим ввода https://ruslit.traumlibrary.net/book/ciolkovskiy-grezy/ciolkovskiy-grezy.html# work003006 (дата обращения 21.09.2014 г.).

II

Н.В. Корниенко,
Институт мировой литературы
им. А.М. Горького РАН

Академический Платонов: О комментировании некоторых автобиографических сюжетов

Аннотация. Статья посвящена вопросам интерпретации автобиографических сюжетов текста Платонова; анализируются два фрагмента первой и второй редакции рассказа «Че-Че-О», методом реального комментария проясняется соотношение в них факта и вымысла, а также история одного из деятелей Воронежа начала 1920-х гг.

Ключевые слова: Платонов, автобиография, Воронеж, «Воронежская коммуна», реальный комментарий, художественный образ.

Abstract. The article is devoted to the problems of interpreting the autobiographical stories from Platonov's Text. Two fragments of "Che-Che-O" story in its first and second versions are analyzed and the real comment method is employed to clarify both the correlation of fact and fiction in the fragments and the life-story of one of the Voronezh public figures of the early 1920s.

Keywords: Platonov, autobiography, Voronezh, "Voronezh commune", real comment, artistic image.

Академический Платонов включает несколько базовых направлений исследования творчества писателя. Это, во-первых, восстановление авторского текста каждого (!) произведения, реконструкция истории текста и творческой истории произведений. Во-вторых, составление реального комментария текста. И первое, и второе направление предполагает разработку контекстов произведения – биографического, исторического, политического, культурного, литературного. Учитывая, что за исключением 1927 года Платонов тексты не датировал, т.е. не оставил датирующей записи в рукописях произведений, то прояснение датировки является важнейшей научной задачей и входит в оба отмеченные нами направления исследования.

Не менее сложно обстоит дело с биографическим контекстом, ибо при комментировании текстов Платонова, отмеченных автобиографизмом, именно реальных документов биографии писателя чаще всего не хватает. Мы остановимся на двух примерах, в которых нашла отражение проблематика заявленной темы.

Первый пример связан, с одной стороны, с вопросами датировки работы Платонова над главным романом – романом «Чевенгур», с другой – с преобразованием биографического события (смерть матери) в символический художественный образ. Точная дата смерти матери писателя остается до сегодняшнего дня не проясненной, т.е. недокументированной. Сыновья Марии Васильевны называли разные годы ее ухода: 1927, 1928 и 1929 [9, 16]. В «Чевенгуре» есть два эпизода, отмеченных, на наш взгляд, темой отношений Платонова с матерью. Первый эпизод – это сон Копенкина, в котором к герою приходит умершая мать и корит сына за отношение к ней (в этом эпизоде, безусловно, нашли отражение непростые отношении жены писателя с его родителями, прежде всего с матерью). Второй эпизод – это «первый день коммунизма», отмеченный уничтожением Пиюсей и Киреем последних «полубуржуев» старого города. На полях страниц автографа с подступом к этому эпизоду появляется запись глубоко символического для Платонова значения: «Помоги мне, мама, вспомнить и прожить» [2, 366]. В художественном мире Платонова умершие – самые главные советчики для его героев. Напомню более позднюю запись Платонова: «Конечно, лишь мертвые питают живых во всех смысла», [12, 272] и пронзительный диалог в его записях 1940-х гг.: «– Мертвые-то и посоветуют. / – А почему? / – Они не заинтересованы» [12, 269]. Смеем думать, что запись Платонова на полях рукописи «Чевенгура» относится не к живой, а к умершей матери.

Первый приведенный эпизод относится к этапу написания повести «Строители страны» (с нее начиналась история текста романа «Чевенгур») и нами условно (пока) датируется осенью-зимой 1927 г., второй – это уже собственно «Чевенгур», работа над которым в основном шла в 1928 – первой половине 1929 года, эпизод уничтожения старых чевенгурцев написан в 1928 году. Можно сделать вывод, что точная дата смерти матери писателя важна не только для биографии писателя, она могла бы помочь в уточнении датировки *разных* этапов работы Платонова над романом.

Второй пример, связанный с темой автобиографизма платоновского текста, относится к проблематике факта и вымысла и ее интерпретации. Творчество и биография Платонова представляют немало материала к этой увлекательной теме – переносу конкретных жизненных реалий в область авторской мифологии. Наши следующие примеры взяты из истории также «воронежского текста» Платонова – рассказа «Че-Че-О» (1928). С 1988 года, когда была опубликована первая редакция рассказа, биографии Пла-

тонова стали пополняться новым материалом, взятым из «Че-Че-О», в частности, из фрагмента, в котором рассказывается о детстве, Задонске и о деде писателя по линии матери: «Он [В.П. Лобочихин] выбрал себе профессию часового мастера (что явствует из известной автобиографии Платонова от 29 сентября 1924 года). Однако по другой, платоновской же, версии, дед являлся золотых дел мастером, издавна был связан с задонской обителью и выполнял заказы монастырской ризницы. Вероятно, внук прав в обоих случаях» [9, 13]. Заметим, что между двумя документами, приведенными авторитетным биографом Платонова, разница всего лишь в четыре года, а информация разная. Обратимся к фрагменту рассказа, из которого берется информация: «…я в детстве видел золотую карету, хранимую монастырем, в которой царь и святой ездили вместе на воронежскую кораблестроительную верфь. В раннем же детстве я жил в Задонске и слышал от деда, через мать, что некогда в Задонск приезжал Достоевский – посмотреть на знаменитый монастырь, где жил Тихон Задонский, сокровище души Достоевского, как он сам об этом потом писал. Дед был золотых дел мастером, работал на монастырскую ризницу, издавна был связан с монастырем, и, наверное, слух о посещении Задонска Достоевским имеет некоторые основания. Возможно, Достоевский переписывался с настоятелем монастыря, чтобы получить сведения о жизни Тихона, когда думал о написании “Братьев Карамазовых”. Черты Тихона Задонского, как известно, запечатлены Достоевским в старце Зосиме и отчасти в Алеше» [13, 13–14].

Родители Платонова Платон Фирсович Климентов и Мария Васильевна Лобачихины были родом из Задонска. Задонский период жизни его родителей, о котором Платонов здесь рассказывает (о золотой карте, службе деда в монастыре), в настоящее время практически не документирован, и, не имея источников, подтверждающих информацию о занятиях деда, как в автобиографии, так и в рассказе, мы не можем определенно утверждать, *что* в этом рассказе от реалий биографии писателя. Дед писателя по отцовской линии был шахтером и умер в 1875 г. [14, 327].Дед писателя по материнской линии Василий Прохорович Лобачихин (именно о нем идет речь в рассказе 1928 г.) умер в 1906 году (сообщено Е. Антоновой), когда маленькому Андрею Климентову было 7 лет. Ф.М. Достоевский не приезжал в Задонск.

Таким образом, с точки зрения правдоподобия приведенный фрагмент рассказа, скорее всего, может читаться как авторская мифология. Однако кроме правды факта существует правда обра-

за и правда высказывания, заключенные в этом фрагменте. С этой точки зрения, приведенный фрагмент рассказа (отметим, сокращенный в опубликованной редакции 1928 года.) наполнен огромным историческим содержанием, по-дерзкому актуальным для исторического и литературного контекста не только лета 1928 года, когда рассказ был написан, но и в целом 1920-х годов. Платонов напоминает о Тихоне Задонском и о том Достоевском, о котором не особо было принято говорить в эти годы. При этом, думающий о «советском смысле жизни» Достоевский («Чевенгур»), при всей травестированности этого образа, столь же комичен, сколь и серьезен. Источник амбивалентности образа советского Достоевского раскрывается и поясняется в «Областных организационно-философских очерках» через связку Тихон Задонский – Достоевский (отметим, что рассказ создается в период работы писателя над романом).

Тихон Задонский (1724–1783) – епископ Воронежский и Елецкий (с 1763 года), в 1769 году переехал в Задонский монастырь, где жил до самой кончины; здесь им написаны духовные произведения «Сокровище духовное, от мира собираемое» (1770) и «Об истинном христианстве» (1776); причислен к лику святых в 1861 году. В 1919 году по приказу ЧК было проведено вскрытие мощей, все снималось на пленку, фотографии процесса вскрытия мощей святого печатались в воронежских газетах.

Духовное наследие Тихона Задонского оказало влияние на Достоевского в его поисках «положительного типа», идеала, который он увидел в жизни «Тихона, которого я принял в свое сердце давно и с восторгом», как «сокровище» (Письмо А.Н. Майкову от 25 марта (6 апреля) 1870 года [5, 117–118]). Фигура свт. Тихона Задонского нашла отражение в творчестве Достоевского: глава «У Тихона» (роман «Бесы»), образ старца Зосимы (роман «Братья Карамазовы»).

Теперь обратимся к современному контексту представления в рассказе темы родословной Платонова – истории деда и Задонского монастыря.

В антирелигиозных кампаниях Воронежа свт. Митрофану Воронежскому и Тихону Задонскому отводилось центральное место; ежегодно в августе проводились антирелигиозные мероприятия; летом 1928 года разоблачительная деятельность воронежского Союза безбожников была особенно масштабной и яростной. 15 августа (за пять дней до дня памяти свт. Митрофана, отмечается 20 августа) открылся съезд бывших служителей культа, т. е. священ-

ников, отрекшихся от веры и Церкви. От имени Областного бюро Союза безбожников съезд обновленцев приветствовал главный безбожник губернии и ЦЧО П. Зарин. 19 августа газета печатает «План антирелигиозной пропаганды на праздник свт. Митрофана», дает большую подборку материалов, из которых можно узнать не только лозунги кампании («День Митрофания – праздник тьмы и невежества»), но и о том, что «ежегодно» к мощам свт. Митрофана приходит не менее 25 тысяч человек [10, 3]; 20 августа на заводах организуются акции с требованием изъятия мощей [4, 4]. Через несколько дней подобная кампания развернулась в связи с днем памяти свт. Тихона Задонского (26 августа), когда, по официальной информации местной газеты, в Задонск на крестный ход стекались со всех ближайших районов и областей [15, 3]. Книга краеведа И.П. Тарадина «Задонский богородицкий монастырь и святой Тихон. Историко-критическое исследование краеведческого общества» (Воронеж, 1927) получила высокую оценку в столичном журнале «Атеист», где ее дал В. Шишаков, член редколлегии журнала и один из организаторов безбожного движения в Воронежской губернии [3, 77–78].

Этот действительно многозначный фрагмент не войдет в текст рассказа «Че-Че-О», опубликованный в журнале «Новый мир» (1928, № 12). С формальной точки зрения это сокращение можно связать с изменением формулы рассказчика. В первой редакции рассказчик наделяется подчеркнуто автобиографическим дискурсом; в опубликованном тексте вместо вольного рассказчика-путешественника на его родину появляются два писателя, отправившиеся в Воронеж с конкретной задачей – изучать вопросы бюрократизма ЦЧО. Другой же эпизод рассказа, не только идеологически, но формально связанный с исключенным, Платонов сохранит, правда, в усеченном и отредактированном виде (в квадратных скобках курсивом дается текст первой редакции, сокращенный или измененный во второй, полужирно – текст новой редакции). В первой редакции эпизод давался как воспоминание рассказчика, возникшее при чтении им летом 1928 г. «местной газеты»:

«[*В хронике* о]**О**тмечалось **подробно** выступление тов. Терентьева в споре с архиереем. [*Тов. Терентьева я помнил – это значительный и энергичный деятель, выполняющий*] **Тов. Терентьев** выполнял в местном масштабе то, что [*Вольтер делал во всемирном, а тов. Ярославский — во всесоюзном*] тов. Ярославский делает во всесоюзном, а тов. Вольтер делал во всемирном» [13, 16].

Смешная параллель? Не только. Реальный комментарий к фигурам главного безбожника СССР Емельяна Ярославского и французского философа эпохи просвещения Вольтера не представлял большой сложности, чего нельзя сказать о фигуре местного Ярославского-Вольтера. В разделе газеты «Хроника» за лето 1928 год (время описываемых в рассказе событий) нет подобного сообщения, во главе антирелигиозного движения в Воронежской губернии и губернского общества «Безбожник» в это время стоял П. Зарин, регулярно выступавший на страницах «Воронежской коммуны» (с 20 июня 1928 г. – «Коммуны») с сообщениями о работе губернского общества «Безбожник». Имя «тов. Терентьева» на страницах газеты 1928 г. встречается всего несколько раз, и то в самых общих сообщениях об антирелигиозной работе в губернии. Так, в 14 апреля, в преддверии православной Пасхи, газета извещала о докладах ведущих лекторов областного совета безбожников, среди которых значится «т. Терентьев», который должен выступать 16 апреля с докладом «Религия – враг культуры». Отметим, что из газет того времени нельзя узнать имя и отчество упоминаемого Платоновым атеиста, во всех публикациях он фигурирует как «тов. Терентьев», «т. Терентьев». Информацию о нем нам удалось удалось найти в фонде Воронежского губполитпросвета ГАВО.

Платонов «помнил» Терентьева по его деятельности и выступлениям на страницах «Воронежской коммуны» 1921–1926 годов, где иногда они печатались даже в одних номерах. Судя по публикациям в газете, в начале 1921 года Терентьев еще выступал со статьями по вопросам, никак не связанными с антирелигиозной работой, так, к примеру, от имени Губполитпросвета призывал «собирать сведения о природе и богатстве края, жизни населения» [17, 2]. 25 августа газета напечатала информацию инициативной группы, в которую входил Терентьев, о создании Общества антирелигиозной пропаганды и агитации, «имеющего своей целью всемерную борьбу с религиозным предрассудком всех верований, для чего устраивает собрания, доклады, диспуты, чтения рефератов, издает брошюры, журналы, книги и пр.»; был объявлен прием в члены общества [7, 4]. Члены общества принимали самое активное участие в подготовке материалов «дел» священников для губтрибунала и губчека, в декабре 1921 г. общество выступило с требованием «нового ареста до решения суда священника мракобеса Зверева»: «Приговор Ревтрибунала должен быть беспощадным. <…> Довольно гуманичать с мрачной нежитью» [18, 2–3]. С учреждением губернского Союза атеистов Терентьев печатается в газете только как «т. Терентьев» и

«тов. Терентьев», в 1923 г. – как председатель союза. С образованием в Москве в августе 1924 г. Общества друзей газеты «Безбожник» (ОДГБ) Воронежский союз атеистов был принят в это общество и стал одной из активных организаций Союза безбожников СССР. Губернский Союз безбожников имел масштабную программу свой деятельности и курировался не только губполитпросветом, но и губкомом партии, где в 1924 году создается Антирелигиозное бюро при АПО Губкома. Терентьев входил в Губернский совет Союза безбожников, работал в секции массовой агитации (информация дается по материалам Агитационно-пропагандистского отдела Воронежского губкома ГАОПИ).

В 1921–1926 гг. Терентьев регулярно выступал на страницах газеты на самые разные антирелигиозные темы, организовывал диспуты с участием, правда, не архиереев, а рядовых священников; см.: «По инициативе Укома<…> в театре “Октябрь” – 3 лекции председателя союза атеистов тов. Терентьева. Диспуты на темы: “Христос и христианство”, “О живой церкви”, “Библейское сотворение мира и человека”. Приглашено духовенство. <…> …Присутствовал только престарелый священник Богородицкий. На последнем диспуте Богородицкий заявил, что возразить против фактов, приводимых докладчиком, ничего нельзя. < …> …Священники “отцы церкви” уклоняются от прямого ответа – “да или нет”» [11, 3];

«5 апреля, в 8 ч. Вечера, во Дворце Труда т. Терентьевым будет прочитана лекция “Как рождаются, умирают и воскресают боги”» [1, 4]; «Было ли действительно рождество Христа, был ли еще и Христос, как личность? Эти вопросы обсуждались 12 декабря на диспуте, устроенном культкомиссией Губпродкома в своем клубе для рабочих и служащих следующих предприятий. <…> Доклад т. Терентьева вызвал большой интерес. Опираясь на исторические документы со времени начала христианства, т. Терентьев сделал вывод, что Христос не только, как бог, но и просто, как личность не существовал совсем. Вся его история – это миф, выдумка. Пройдя через многовековую обработку церковников, она создала для христ. Церкви образ Христа, повторяя даже в мелких подробностях сказания других религий и при том более древних. Возражения докладчику были наивны до смешного. Священник Алферов высказался очень просто: чудо необходимо для правоверного христианина; его принять нужно и поэтому возражений против чудес быть не может…» [8, 3].

В объявлениях об антирелигиозных диспутах, которые в клубе Карла Маркса проводило губернское Общество друзей газеты

«Безбожник» (объявления печатались на страницах «Воронежской коммуны»), приглашались, судя по извещению в газете 22 января, «митрополит Тихон, архиепископы Владимир и Петр и протоирей Адамов». Правда, в сообщении о самом диспуте (29 января) газета информировала, что указанные в объявлении священники не участвовали в прошедшем диспуте.

Единственным архиереем, выступавшим на подобных диспутах в Воронеже в 1921 году, был, как указывает газета, Введенский, «видный деятель обновленческого движения в церкви, известный церковный оратор» [7, 3]; возможно, Терентьев принимал участие в этой встрече (в Воронеже обновленчество получило широкий размах). В 1928 г. воспоминание о приезде Введенского в Воронеж в 1923 г. могло быть актуализировано в связи с широко известными диспутами (21 сентября 1925 г., 3 октября 1927 г.), в которых принимали участие нарком просвещения А.В. Луначарский и теперь уже (с 1924 г.) митрополит обновленческой церкви А. Введенский. Сообщения о диспутах на тему «Личность Христа. Диспут А.В. Луначарского с митрополитом Введенским» печатались в центральных газетах, стенограмма диспута 1925 г. несколько раз была выпущена отдельными брошюрами, которые широко рекламировались в газетах и журналах.

В 1928 г. Платонов вспомнил о Терентьеве, бедном безбожнике, не сделавшем особой карьеры на ниве безбожной деятельности: В. Шишаков, начинавший вместе с ним организацию в Воронеже общества атеистов союза, в это время стал уже всесоюзной величиной, входил в правление Всесоюзного общества «Безбожник»; местный Союз безбожников возглавлял молодой П.Зарин, постоянно печатавшийся в центральных газетах, во всесоюзных журналах «Антирелигиозник» и «Атеист». В августе 1928 года на открытии объединительного съезда безбожников ЦЧО Зарин предоставил сказать приветственное слово «тов. Терентьеву» – «старому атеисту». Как закончил жизнь этот деятель Воронежского безбожного движения, увековеченный пером Платонова, нам (пока) неизвестно. Реконструкция реальных событий, связанных с тов. Терентьевым, позволяет наглядно продемонстрировать, как происходит перенос жизненных реалий в область авторской мифологии.

Мы взяли лишь два фрагмента насыщенного автобиографическим материалом рассказа Платонова 1928 года, чтобы на конкретных примерах показать, во-первых, сколь не проста диалектика реального факта и художественного образа, во-вторых, что именно реальный комментарий приоткрывает хранилища исто-

рической памяти, заключенные в платоновских странных и, на первый взгляд, смешных сравнениях.

Литература

1. Антирелигиозная лекция // Воронежская коммуна. – 1923. – 3 апр. Раздел «За день» (объявления).

2. Архив А.П. Платонова. Кн. 2. Описание рукописи романа «Чевенгур». – М.: ИМЛИ РАН, 2019.

3. [Библиография] //Атеист. – 1928. – № 25 (февр.).

4. В «Митрофаньев день» // Коммуна. – 1928. – 21 авг.

5. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 29. Кн. 1. – Л.: Наука, 1988.

6. Есть ли бог? // Воронежская коммуна. – 1923. –15 дек. Подпись: *Я. Свой.*

7. К борьбе с богом // Воронежская коммуна. – 1921. – 25 авг. В этом же номере газеты на с. 4 печатается статья Платонова «Жизнь до конца» о голоде.

8. Лекция т. Терентьева // Воронежская коммуна. – 1923. – 14 дек. Рубрика «На борьбу с богами».

9. *Ласунский О*. Житель родного города. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 1999.

10. *Новин М*. На поклон груде истлевшего мусора) // Коммуна. – 1928. – 19 авг.

11. Письма из Острогожска. Антирелигиозная пропаганда» // Воронежская коммуна. – 1923. – 4 марта. Подпись: *Жупел.*

12. *Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.

13. *Платонов А.* Сочинения. Т. 4. Кн. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. (В печати).

14. «Происхождение мастера»: Платон Фирсович Климентов. Статья и публикация Е. Антоновой // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2017.

15. *Прудовский П*. На богомолье в Задонске (от нашего спец. корреспондента) // Коммуна. – 1928. – 31 авг.

16. Публичный диспут на тему: «Существует ли бог» (загадки бытия) // Воронежская коммуна. – 1925. – 22 янв.– С. 4.

17. *Терентьев Д*. К изучению Воронежского края // Воронежская коммуна. – 1921. – 6 февр.

18. *Шишаков В*. Новая тревога // Воронежская коммуна. – 1921. – 6 дек.

М.В. Осипенко,
Институт мировой литературы
им. А.М. Горького РАН

«Железнодорожные» сценарии А. Платонова в контексте 1936–1937 годов

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые контексты работы Андрея Платонова над киносценариями 1936–1937 гг. Раскрываются факты и обстоятельства, повлиявшие на замысел и судьбу этих текстов.

Ключевые слова: Андрей Платонов, киносценарии, «Воодушевление», «Священная жизнь», «Песнь колес».

Abstract. In the article the contexts of the scripts by A. Platonov «Voodushevlenije», «Svjashchennaja zhizn», «Pesn koljos» are examined. Special attention is paid to the facts that influenced the intent and fate of author's works.

Keywords: A. Platonov, the scripts, «Voodushevlenije»,«Svjashchennaja zhizn», «Pesn koljos»

В 1936 г. Платонов написал два киносценария к полнометражным художественным фильмам на тему железнодорожного транспорта – «Воодушевление» и «Священная жизнь». История создания и контексты этих произведений (сближающие их с рассказами Платонова этого же периода – «Фро», «Бессмертие», «Среди животных и растений») еще не ставились в центр исследовательских работ. Проведение такой работы предполагает рассмотрение сценариев не только в контексте писательской биографии и литературного процесса, но и на фоне истории кинематографа. На первом этапе решения этой задачи уместно наметить ориентиры исследования, восстановить обстоятельства, повлиявшие на замысел и судьбу платоновских произведений.

История создания «железнодорожных» сценариев отсылает, как и в случае с упомянутыми рассказами Платонова, к событиям 1935 года и назначению на должность народного комиссара путей сообщения Л. М. Кагановича. Перед новым наркомом стояла важнейшая государственная задача – поднять одну из самых отсталых отраслей народного хозяйства. Кульминационным событием начавшегося подъема стал прием железнодорожников в Кремле в августе 1935 г. [1, 1] и награждение орденами лучших работников отрасли [2, 1]. К движению активно подключались органы агитационно-пропагандистской работы (в том числе печать); созывались курсы железнодорожников-пропагандистов. Для поднятия

духа работников транспорта стали вводиться массовые награждения (орденами и значками). В апреле 1936 г. были подведены итоги грандиозной работы за год, который вошел в историю как год подъема на транспорте [3].

В течение всего этого времени советский кинематограф оставался в стороне от происходящих на транспорте событий, на что обратили внимание власти и лично Каганович. В мае 1936 г. состоялись обсуждения сценарных планов на кинофабриках и в киносекции Союза писателей (под руководством заведующего культурно-просветительным отделом ЦК ВКП(б) А. Щербакова), где была озвучена задача вывести на экран тему подъема на транспорте. Для ее решения руководство кинофабрик обратилось к лучшим мастерам. В начале мая «Мосфильм» провел переговоры с Эйзенштейном и Платоновым (возможно, в это время состоялась личная встреча режиссера и писателя). 7 мая 1936 года Платонов заключил договор с кинофабрикой на написание сценария на тему железнодорожного транспорта. 12 мая Эйзенштейн сделал первые наброски к фильму на эту же тему (замысел не был реализован). К маю относится и начало переговоров ленинградской кинофабрики с Виктором Шкловским о написании сценария о людях железнодорожного транспорта. Оба писателя должны были сдать готовые сценарии в июне 1936 года.

Их участие в проекте по созданию фильмов о железнодорожниках вполне объяснимо. С января 1936 года Платонов и Шкловский участвовали в проекте Наркомата путей сообщения и издательства «Гудок» «Люди железнодорожной державы» – коллективной книгой рассказов о героях железнодорожного транспорта (помимо того, что оба имели – в разной степени – многолетний опыт киносценарной работы). Этот сборник стал одним из первых проектов «Гудка», посвященных железнодорожникам-орденоносцам[1] и должен был сосредоточить вокруг этой темы профессиональный писательский коллектив [4, 327–328].

Рассказы Платонова о железнодорожниках «Бессмертие» и «Фро» получили высокую оценку секретаря Союза писателей В. Ставского [4, 328-329]. Его мнение, донесенное им до секретариата ЦК ВКП(б), очевидно, повлияло на литературную судьбу этих расска-

[1] В 1935–1936 гг. в издательстве «Гудок» вышли книги: «Люди великой чести» (М., 1935), «Знатные люди железнодорожной державы» (М., 1936), «Молодая гвардия транспорта» (М., 1936.)

зов[1] и, возможно, на сложившееся сотрудничество Платонова с «Мосфильмом». При работе над сценарием (который получил название «Воодушевление») Платонов взял за основу свой рассказ «Фро».

Шкловский принимал участие в сборнике «Люди железнодорожной державы» как руководитель авторского коллектива (сказанные им позже слова о том, что он «с трудом поднимал на эту работу» Платонова [5, 3] связаны именно с этой его ролью). Он являлся и автором этого сборника, для которого в апреле 1936 года написал рассказ «Предел» о главном герое железнодорожного транспорта Петре Кривоносе. Тема стахановца Кривоноса сразу же перешла в киносценарную работу. В течение мая-июня 1936 года он переработал для «Ленфильма» свой рассказ в сценарий «Предел» (другие варианты заглавия – «Машинист», «Железная дорога»). Возможно, что решение Шкловского о сотрудничестве с ленинградской фабрикой было спровоцировано тем, что на московском «направлении» уже работал Платонов или заявил о своих намерениях Эйзенштейн.

Несмотря на наличие у кинофабрик реальных договоров на «железнодорожные» сценарии, в годовом плане по производству художественных фильмов (сверстанном к марту 1936 г.) эта работа не была отражена [6]. Производство фильмов по этим сценариям могло начаться лишь в рамках плана следующего, 1937 года. Об этом было упомянуто на проходившем в Москве с 17 по 20 мая 1936 года ежегодном киносовещании, где впервые и была представлена заявка Платонова (под условным названием «Транспорт»): «О людях железнодорожной державы, о стахановцах и о новой системе работы, о тех достижениях и трудностях, которые имеются там» [7, 60].

Летом 1936 г. сценарные портфели кинофабрик стали пополняться новыми заявками на «железнодорожные» темы: «Честь» (сценарий Л. Никулина), «Нерв» (Л. Рахманов), «Зеленая улица» (В. Скрипицын и В. Ядин); вероятно, были и другие. Рядом со сценарием Платонова «Транспорт» в планах появляется еще один – «Дружба народов», готовящийся им для «Туркменфильма» (позже разработанный также на материале железнодорожного транспорта) [8, 14]. А в октябре 1936 года Платонов сдает в «Ленфильм» следующий сценарий о жизни железнодорожников под названием «Священная жизнь».

---

[1] Оба рассказа были опубликованы в восьмом номере «Литературного критика» (1936). В поддержку рассказов выступил заведующий Отделом печати ЦК ВКП(б) П. Юдин [18, 4].

В сентябре 1936 года по поводу обилия заключенных договоров с писателями появилось предупреждение Главному управлению кинематографи (ГУК): «По данным ГУК, студиями заключено 172 договора с писателями и драматургами на сценарии для юбилейного года. Известно, что кадры кинодраматургов и писателей, работающих для кино, чрезвычайно невелики. Откуда же берется такая астрономическая цифра? Вопрос разрешается просто, если просмотреть списки авторов различных студий. Одни и те же фамилии фигурируют в этих списках. Лев Славин работает над второй серией "Юности Максима" для Ленфильма и над сценарием "Октябрь" для Мосфильма. А. Толстой для Ленфильма пишет два сценария: "Котовский" и "Оборона Царицына", для Мосфильма – сценарий фантастического фильма "Утренняя Звезда", а для Белгоскино – "Октябрь в Белоруссии". В. Гусев тоже пишет два сценария: для Ленфильма "Пограничники" и для Мосфильма "Три солдата". Платонов пишет "Транспорт" для Мосфильма и "Дружба народов" для Туркмении. И так работает большинство авторов».

Такая практика, по мнению авторов редакционной статьи, ведет к срыву планов: «Нередко сроки сдачи сценариев почти совпадают, и автор сознательно идет на значительную просрочку или вообще откладывает в долгий ящик работу над одним из сценариев. Допустим, что директора студий не знают, что их авторы работают в нескольких местах (хотя это довольно трудно предположить), но ведь ГУК, который утверждает все планы и договоры, прекрасно это знает и спокойно допускает. Нельзя сказать, чтобы такое положение способствовало выполнению сценарных планов юбилейного года. Большинство сценариев по планам студий должны были поступить в маеиюне (сценарий Платонова «Воодушевление» также был сдан «Мосфильму» с задержкой: первый вариант поступил в июле, а доработанный по замечаниям фабрики – лишь в декабре 1936 г. – *М.О.*). Однако, сценарные портфели пусты и в августе» [9, 6].

Обвинения ГУКу в небрежном отношении к киносценарной работе не были стихийными. Подобная практика планирования – по «случайным», часто дублирующим друг друга заявкам – целенаправленно искоренялась и в 1938 г. была официально объявлена «антигосударственной» [10, 521].

Положение кинематографа в 1936 г. было чрезвычайно тяжелым (вскрылись невыполнение плана, большое количество брака и невыпущенных картин, низкое качество продукции; начались аресты в аппарате ГУКа и курируемых им организациях). Судьба кинематографа решалась в мае-июле 1936 года на заседаниях высших партий-

ных органов. Сразу отметим: важнейшие решения по кинематографу в этот период были подготовлены А. Щербаковым, старательно пытавшимся в 1935 г. «подравнять» Платонова [11, 734–736; 17]. 19 мая 1936 года на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) обсуждалась ситуация вокруг производства кинокартин (в обсуждении участвовали секретарь ЦК ВКП(б) А. Андреев, секретарь партколлегии комиссии партийного контроля М. Шкирятов, А. Щербаков, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств П. Керженцев и др.). На основе «обмена мнениями» было поручено комиссии во главе со Щербаковым разработать организационные мероприятия, обеспечивающие выполнение плана, «особенно в качественном отношении» [12, 4]. 13 июня Щербаков подписывает и направляет в Оргбюро проект постановления ЦК ВКП(б), который не только вносил изменения в государственный план выпуска кинокартин, но и менял расстановку сил в системе согласований и утверждений киносценариев [13, 80–83]. В директивной форме Комитету по делам искусств при СНК СССР предлагалось усилить контроль за сценариями, «добиться решительного повышения идейно-художественного уровня» и «удешевления стоимости» фильмов, исключить «возможность выпуска брака и неполноценных картин» и др. Вносится важное замечание: «установить, что картины, принятые ГУКФом к выпуску на экран, должны просматриваться и утверждаться Культпросветотделом ЦК совместно с Комитетом по делам искусств при СНК СССР и Главреперткомом, прежде чем они идут на просмотр общественных организаций и в прокат» [13, 83]. Кроме того, Комитету по делам искусств при СНК СССР указывается на необходимость пополнить сценарный портфель темами, «не нашедшими отражения в производственном плане» 1936 г. Среди восьми предлагаемых тем, первая – «Люди социалистического транспорта» [13, 82]. Картины на эти темы должны «выйти на экран не позднее 1 октября 1937 г.» [13, 82].

27 июля 1936 г. подготовленный Щербаковым проект, незначительно отредактированный (в основном, в сторону ужесточения личной ответственности руководителя ГУКа Б. Шумяцкого за улучшение «всей постановки дела» кинопроизводства и «безусловного» устранения всех недостатков), утверждается на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) [14, 319–321].

В условиях колоссального давления на руководство ГУКа и киноорганизации, решалась судьба многих сценариев, в том числе «железнодорожных», лежавших в портфелях кинофабрик с 1936 года. Она почти одинакова: незапуск в производство, прекращение контактов с писателями. Исключением стал сценарий Никулина

«Честь», получивший поддержку «сверху» в июне 1936 года. Свидетельством этого стали личные встречи сценариста с Кагановичем и представителями НКПС (напомним, 13 июля 1936 года представители НКПС участвовали в обсуждении платоновского рассказа «Среди животных и растений» и, как и большинство участников собрания, выступили с его критикой [4, 334–335]).

Платонов и Шкловский понимали значение личной встречи с Кагановичем. Платонов безуспешно добивался ее в апреле 1936 года через редакцию «Двух пятилеток» [15, 63–94]. Шкловский ищет ее с опозданием – с целью поддержать залежавшийся в ГУКе сценарий о Кривоносе. Его письмо руководителю художественной части «Ленфильма» А. Пиотровскому датировано первым октября 1936 года: «Я обещался приехать в Ленинград к 20-му сентября и не приехал. Не приехал я потому, что не знаю, как переделывать сценарий. Гарин предлагает сценарий переделать в комедию. Ему из вариантов больше всего нравится второй. В Москве сценарий взял Крынкин, который теперь снят с работы. За это время Лев Никулин, который работает на аналогичную тему в Мосфильме, имел, благодаря ходатайству фабрики, две встречи с Лазарем Моисеевичем Кагановичем. Это я считаю расточительством, но встречу с человеком, который бы знал сегодняшний материал, мог бы уточнить сегодняшние цели транспорта, сегодняшнее понимание переворота, который сделал Кривонос, – такая встреча мне нужна. В ГУКе сейчас появился новый человек. Тов. Вениамин Брук был несколько лет прокурором на транспорте. Попробую связаться с ним. Просто барахтаться в сценарии, давая все новые и новые варианты, – мне не интересно. Я люблю кино так, как любите его Вы, но я должен беречь в себе свежесть отношения к материалу, суммировать требования для того, чтобы не суетиться, не идти на поводу у фабрики, а самому обогащать ее» [16].

После этого Шкловский действительно связался с заведующим хозяйственно-производственным отделом ГУКа, бывшим прокурором Бруком, отправив ему письмо следующего содержания: «Мне было заказано написать сценарий, в основе которого лежала бы биография Кривоноса и тот переворот, который он создал на транспорте. Тема меня очень интересовала. Над ней я уже работал. Весною и летом я трижды писал сценарий. Сейчас мне нужно ехать в Ленинград, опять работать с режиссером Гариным. До этого мне нужно было сговориться с руководством ГУК с тем, чтобы оно дало свой отзыв о сценарии и связало меня с руководителями НКПС. Сценарий мой уже был в ГУКе, но очевидно никому

не передан потому, что я два месяца не имею на него никаких отзывов. Я работаю в кино 12 лет и не могу сказать, чтобы сейчас работать было легче, чем прежде. Связь с фабрикой трудна, фабрика не дает конкретных указаний; литературные отделы фабрик перегружены и слабы. Я не боюсь переделать сценарий 10 и 11 раз, если буду убежден в правильности указаний» [16].

По-видимому, ответа не последовало. Не удалось добиться Шкловскому и встречи с Кагановичем. Фильм по его сценарию поставлен не был. Политическая обстановка уравнивала шансы самых разных сценаристов. Платонов в начале 1937 года еще продолжал работать по своим договорам. Весной он написал сценарий для студии «Туркменфильм» «Песнь колес», объединив в нем сюжеты двух написанных ранее сценариев «Воодушевление» и «Священная жизнь», но дальнейших условий для реализации и этого замысла не было. К лету 1937 года туркменская киностудия разорвала с Платоновым все договорные отношения.

В этом контексте показателен «успех» сценария Никулина «Честь». Одноименный фильм вышел на экраны в конце 1938 году, после многократных переделок. Первоначальный замысел, разработанный Никулиным в 1936 году совместно с Кагановичем и НКПС и восстанавливающий реалии первого года работы железнодорожной отрасли под руководством нового наркома, в 1937–1938 годах не был востребован (успехи года подъема на транспорте не повторились) и не отвечал политическим задачам дня. Под давлением ГУКа сценарий переделался для фильма, главной темой которого стала более идеологически актуальная – борьба с шпионажем. Подобный путь могли выдержать далеко не все киносценарии.

Литература

1. Правда. – 1935. – 2 августа.
2. Правда. – 1935. – 6 августа.
3. *Каганович Л.* Год подъема и ближайшие задачи железнодорожного транспорта. – М., 1936.
4. Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. – М.: Совр. писатель, 1994.
5. Литературная газета. – 1936. – 15 марта.
6. Производственный план на 1936 г. по производству художественных фильмов. – М., 1936.
7. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп.1. Ед. хр. 179.
8. *Усиевич В.* План юбилейного года // Искусство кино. – 1936. – № 7. – С. 11–15.

9. Подготовка к юбилейному году // Искусство кино. – 1936. – № 9. – С. 4–6.
10. Кино: организация управления и власть. 1917–1938 гг. Документы. – М., 2016.
11. *Корниенко Н.* «Размышления читателя»: Николай Никитин – рецензент рассказа «Такыр» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 5. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 727–740.
12. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Д. 607.
13. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Д. 763.
14. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: документы. – М., 2005.
15. *Перхин В.* Андрей Платонов и Лазарь Каганович. История неосуществленного замысла // Вопросы литературы. – 2016. – № 4. – С. 63–94.
16. Госфильмофонд. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 1004.
17. *Перхин В.* Андрей Платонов весной 1935 г. // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 8. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 448–454.
18. Литературная газета. – 1936. – 20 сентября.

Р.Е. Клементьев,
Институт мировой литературы
им. А.М. Горького РАН

«Надлежащие мероприятия» – антибюрократический замысел А.П. Платонова для кинематографа

Аннотация: В статье рассказывается о творческой истории сатирического кинолибретто А. Платонова, описываются некоторые кинематографические контексты времени создания, проводятся параллели с антибюрократическими стихами В.В. Маяковского.
Ключевые слова: Платонов, Маяковский, сценарии, либретто, кино и писатели

Abstract: The article describes the creative history of A. Platonov's satirical cinematic libretto, describes cinematographic contexts of creation time, draws parallels with V. Mayakovsky's satirical poetry.
Keywords: Platonov, Mayakovsky, scripts, libretto, cinema and writers

Либретто «Надлежащие мероприятия» [6; 8] – текст для кино, написанный Платоновым, вероятно, в 1927 году. В отношении него есть ряд вопросов, на которые Н.В. Корниенко, первый публикатор и комментатор либретто [1; 6], дает ответы, насколько это позволяют сделать имеющиеся в распоряжении исследователей документы. Автограф, выполненный чернилами – что редкость для Платонова – очевидно, дошел до нас не полностью, т. к. обрывается на

середине фразы в самом конце последнего сохранившегося листа. Н.В. Корниенко предполагает, что текст остался неоконченным: «На то, что работа над текстом не была завершена, указывают разнобой в оформлении эпизодов, неопределенность с системой персонажей. Так, очевидно, уже в процессе написания Платонов вычеркивает из списка действующих лиц фамилию Чалого, оставляя неясным, кто из персонажей возглавит экспертную комиссию» [1, 822].

В настоящее время не выявлено ни одного документа о заказе либретто какой-либо из кинофабрик. Это не частый случай в работе Платонова для кино. Он мог составлять заявки-темы, которые принимались или не принимались, оплачивались или нет, но полноценный, достаточно подробный текст либретто писался, чаще всего, по договоренности с фабрикой. Скорее всего, документы о сотрудничестве с кинофабрикой по либретто «Надлежащие мероприятии» утрачены или ждут обнаружения в неизвестных нам архивных папках. Но нельзя исключать и вариант, что Платонов начал писать «Надлежащие мероприятия» без предварительных договоренностей.

Из подготовительных материалов, напрямую относящихся к работе над либретто, мы располагаем только наброском плана [1, 822], указывающего, что «замысел был более объемным и менялся в процессе написания» [1, 822–823]. Однако два прозаических текста Платонова 1927 г., в разной степени соотносящиеся с либретто «Надлежащие мероприятия», позволили Н.В. Корниенко датировать либретто тем же периодом. Речь идет, прежде всего, о наброске рассказа «Административное естествознание», почти целиком включенном в либретто: «Герой, которому отдается автобиографический материал рассказа, еще не определен, но заявлено, что это один из армии потерявших работу» [1, 823].

Связь с другим текстом, одноименным рассказом «Надлежащие мероприятия» [7], помимо совпадения названия, менее очевидна – формально в сатирическом рассказе-монтаже предложений по празднованию юбилея Октябрьской революции отсутствует материал для экранизации. Платонов здесь вновь обращается к «бюрократической формуле “надлежащих мероприятий”» – так определила Н.В. Корниенко общее ядро рассказа и либретто – решая ее уже по законам киноискусства: «Сценарная форма требовала объективации сатирического потенциала “надлежащих мероприятий” реальностью, превращения метафор в события, сюжеты, персонажей, диалоги» [6, 30].

Одинаковые названия у совершенно разных произведений не редкость в творчестве Платонова. Такова, к примеру, ситуация с названием «Взыскание погибших» – так озаглавлен набросок дей-

ствующих лиц к некой пьесе, и это же название носит военный рассказ, не имеющий никаких связей с этим наброском. В «Любино поле» переименован сценарий, выросший из рассказа «Июльская гроза», и, в качестве альтернативного, такое же название планировалось дать совершенно самостоятельному военному сценарию «Рабыня», о пленной девушке Марии Родных. Недоумения по поводу одинакового именования сюжетно не связанных замыслов объясняются, если вспомнить общую для платоновского наследия ситуацию: недописанные или дописанные, но не опубликованные произведения могли претерпевать несколько трансформаций, целиком или частями монтироваться в то или иное новое произведение, а дорогое автору название, обрастая новой смысловой и ассоциативной нагрузкой, дарилось новому замыслу.

Сценарий «Надлежащие мероприятия» вырастает не столько из одноименного рассказа, сколько из целого комплекса текстов и отсылок к «образу надлежащих мероприятий», о чем подробно писала Н.В. Корниенко в статье, предваряющей первую публикацию рассматриваемых материалов. Сюжет сценария, отсутствующий в рассказе «Надлежащие мероприятия», берет начало в рассказе «Административное естествознание». Из него же, кажется, вырастает и идея прозаических «Надлежащих мероприятий». Монтажная структура рассказа о предложениях по празднованию юбилея Октября явно берет начало в следующей фразе «Административного естествознания»: «Я бы, будь начальником, заставил бы всех сотрудников написать свои биографии, дабы впоследствии скомбинировать из них единый труд знаменитых современников Октябрьской революции. Через пятьдесят лет все равно все современники октября будут знамениты» [6, 33]. Правда, в новом тексте от чиновников требуется написать куда более скромные «предложения по празднованию Октября». В свою очередь отсылкой к рассказу «Надлежащие мероприятия» остается в сценарии упоминание времени действия: «10 год от революции».

В сценарии Платонов снимает начало «Административного естествознания» и вводит иную, производственную экспозицию. Мы имеем лишь часть сценария и потому не можем судить о реально планировавшемся соотношении производственной составляющей к бюрократической. Возможно, Платонов подразумевал продолжение заводского сюжета или возвращение к нему в финале. Таким образом, сценарий содержит два довольно резко отличающихся места действия: завод и бюрократический аппарат. Похожим образом строились «Песчаная учительница» – Хошутово и ставка кочевни-

ков – и, позже, «Машинист» – завод и колхоз. Во всех трех случаях примечательно действенное влияние представителей первого места действия на упразднение или коренное изменение второго.

Как и в случае со сценарием «Песчаная учительница» Платонов вновь включает в список действующих лиц «Надлежащих мероприятий» общие понятия и неодушевленные предметы. Действуют не только главные герои – слесарь-инструментальщик Маврин и «убежденный любитель военного коммунизма», прибывший из ревзаповедника, товарищ Чалый. Действуют однородные массы бюрократов и рабочих, и предмет-обманка – «мешок с рационализаторским инструментом».

В экспозиции сценария «Надлежащие мероприятия» наглядно показывается губительное действие бюрократических проволочек на темпы производства, среди курса на рационализацию промышленности. Сломанный шкив порождает цепочку записок и докладных о плохой работе литейного цеха вверх по бюрократической лестнице. Сменив Маврина, в главное бюрократическое учреждение с очередной запиской и шкивом отправляется Чалый. Платонов разворачивает яркую сцену бюрократического часа пик у входа в РКИ. Данный эпизод явно рассчитывался на демонстрацию в ускоренном темпе, традиционном для сходных кинематографических сцен, показывающих сутолоку торопливой толпы.

После сцен в РКИ Платонов возвращает из начала рассказа «Аминистративное естествознание» микросюжет о поданном объявлении: «рационализация госучреждений собственным инструментом». Всплывает и словесная формула «административное естествознание»: после принятия Чалого на работу в то самое РКИ, его знакомят с устройством бюрократических аппаратов изнутри. Здесь начинается череда сатирических моментов с антибюрократическим пафосом. Комическая сцена с крестьянином, катающимся по учреждению вверх-вниз, переходя из лифта в лифт, прозрачно намекает на бессмысленность деятельности бюрократического заведения.

Важным представляется также факт, что рассказ «Надлежащие мероприятия» содержит отзыв анонимного персонажа о фильме «Октябрь» Сергея Эйзенштейна и о играющем в нем актере. Представляется, что Платонов этим выразил собственную скептическую оценку творчества прославленного режиссера: «…товарищ Никандров, будучи чистым Новороссийским пролетарием, до подобия был похож на великого вождя В.И. Ленина. Эта косвенная причина послужила обстоятельством для его игры в картине <…> Октябрь режиссера туманных картин т. Эйзенштейна» [7, 286].

В этом контексте уместно вспомнить отзыв В.В. Маяковского: «Мы отошли от хроники. Что же мы имеем к десятилетию Октября?.. Нам Совкино в лице Эйзенштейна будет показывать поддельного Ленина, какого-то Никанорова или Никандрова... Я обещаю, что в самый торжественный момент, где бы это ни было, я освищу и тухлыми яйцами закидаю этого поддельного Ленина. Это безобразие. И в этом вина падает на Совкино, которое в свое время не сумело учесть важности хроники и не учитывает этого и сейчас» [3, 359; 2, 724]. Антибюрократические стихи самого Маяковского также важны для литературного контекста либретто «Надлежащие мероприятия».

Сцена путешествия бумаги по бюрократическому заведению очень напоминает подобную сцену из стихотворения Маяковского «Бюрократиада» (1922).

В.В. Маяковский, «Бюрократиада»	**А.П. Платонов, либретто «Надлежащие мероприятия»**
«На рупь бумаги — совсем ма́ло! — всовывают дрожащей рукой в пасть входящего журнала. Колесики завертелись. От дамы к даме пошла бумажка, украшаясь номерами. От дам бумажка перекинулась к секретарше. Шесть секретарш от младшей до старшей! <…> Инстанций не считаю — плавай сама! Бумажка плыла, шевелилась еле. Лениво ворочались машины валы. В карманы тыкалась, совалась в портфели, на полку ставилась, клалась в столы. Под грудой таких же столами коллегий ждала, когда подымут ввысь ее, и вновь под сукном в многомесячной неге дремала в тридцать третьей комиссии. Бумажное тело сначала толстело. Потом прибавились клипсы-лапки.	«Показывается как символ (мультипликация): чистый лист бумаги: он мгновенно заполняется на машинке, летит через лабиринт учреждения по воздуху, заполняется подписями, печатями, резолюциями, кружит по всему поперечному разрезу учреждения (показать учреждение в поперечном сечении, вплоть до парового отопления, где мирно спит истопник). Бумага в руках курьерши, он<а> бежит к лифту. Ждет, когда крестьянин переходит из одной кабинки в другую, и подает ему бумагу» [8, 429–430].

Затем бумага выросла в «дело» —
пошла в огромной синей папке.
Зав ее исписал на славу,
от зава к замзаву вернулась вспять,
замзав подписал,
и обратно
к заву
вернулась на подпись бумага опять.
Без подписи места не сыщем под ней мы,
но вновь
механизм
бумагу волок,
с плеча рассыпая печати и клейма
на каждый
чистый еще
уголок» (1922) [4, 1983–184].

В наброске плана либретто есть пункт, в котором, очевидно, обыгрываются бюрократические речевые клише:

«Обычное ркистское присутствие: все привыкли:

“сверху до низу”

“в общем и целом”» [1, 823].

Этот фрагмент может быть не сразу понятен, но смысл проясняется благодаря стихотворению Маяковского «Искусственные люди» (1926), где возникает фигура бюрократа, способного изъясняться лишь «некоторыми выражениями», среди которых: «Надо согласовать!», «Ничего, выравниваем линию», «Неувязка!», «Продвижка!», а также, как и у Платонова: «…этот все твердит свысока: / – *В общем и целом*» [5 , 343–344].

Эти параллели, конечно, не стоит воспринимать как прямую аллюзию – хотя произведения Маяковского входили в круг чтения Платонова, сам он тоже знал о бюрократии не понаслышке и посвятил ей немало сатирических страниц. Общими для времени были многие антибюрократические образы, а также приемы, используемые в целом в кино, литературе и других искусствах. Так, например, прием путешествия некоего предмета сквозь череду обстоятельств был достаточно традиционен для немого кино тех лет, особенно в рекламно-агитационных картинах. Например, склеенная трехрублевка бедного крестьянина, сданная в качестве единого трудового налога, из агитфильма «Путешествие трудовых копеек» (1925) «странствовала» по всей стране, строя школы и больницы, покупая трактора и сельхозинструменты, чтобы, в кон-

це концов, вернуться обратно, обеспечивая тому же крестьянину более зажиточную и культурную жизнь в колхозе.

Производственная фабула в кинокартинах нередко включала борьбу с бюрократизмом. Остроумно, судя по описанию, обыгрывался сюжет о мелкой поломке, непреодолимой из-за бюрократической волокиты, в несохранившемся кинофельетоне «Пружинка» (1927): «На одной из фабрик из-за лопнувшей пружинки стал станок молодого рабочего Вани. Рабочий заявил об этом мастеру, тот направил его к заведующему цехом. Ваня нашел заведующего цехом в кабинете директора, где обсуждался вопрос о борьбе с волокитой. Требование рабочего было передано на рассмотрение помощника заведующего цеха. В ожидании Ваня заснул и увидел во сне, как в течение долгих лет он тщетно пытался заполучить нужную пружинку и перед смертью завещал сделать это своему сыну. В это время фабричный сторож, узнав о беде Вани, разыскал его и привел к свалке старых машин. Здесь-то Ваня и нашел нужную ему пружинку» [9, 221]. Подобным образом и герои «Надлежащих мероприятий» не могут оперативно заменить сломанный шток из-за бюрократических проволочек.

Бюрократы объявляются главными врагами рабочих-изобретателей в фильмах «Два друга, модель и подруга» (1927), «Приходите завтра» (1927). В последнем злостный бюрократ обитает в некоем учреждении под вывеской «Кабинет изобретений». Однако ничего, кроме фразы «приходите завтра» изобретатели не получают. В картине «“Главдыня” на отдыхе» (1927) раздутый штат «Главдыни», пребывая в полном составе на курорте, из газет узнает о проверке их учреждения Р.К.И., которое выясняет, что для функционирования «Главдыни» необходим всего один человек. Из-за бумажных формальностей чиновник объявляется умершим в картине «Труп-де-юре» (1930) и многие другие картины.

Литература

1. *Корниенко Н.В.* [Комментарий к либретто «Надлежащие мероприятии»] // Платонов А.П. Сочинения. Т.2. – М.: ИМЛИ РАН. 2016. С. 822–833.

2. *Корниенко Н.В.* [Комментарий к рассказу «Надлежащие мероприятии»] // Платонов А.П. Сочинения. Т.2. – М.: ИМЛИ РАН. 2016. С. 716–731.

3. *Маяковский В.В.* Выступления на диспуте «Пути и политика Совкино», 15 октября 1927 года // *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. – М., 1955–1961. / Т. 12. Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917 — 1930). 1959. С. 353–359.

4. *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений в 20 тт. Т. 1. – М.: Наука. 2013.

5. *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений в 20 тт. Т. 2. – М.: Наука. 2014.

6. «Надлежащие мероприятия» А. Платонова / Статья и публикация Н. Корниенко // Архив А.П. Платонова. Книга 1. / Отв. ред. Н.В. Корниенко. – М.: ИМЛИ РАН. 2009. С. 23–51.

7. *Платонов А.П.* Надлежащие мероприятия (Святочный рассказ к 10-й годовщине) // *Платонов А.П.* Сочинения. Т. 2. – М.: ИМЛИ РАН. 2016. С. 285–288.

8. *Платонов А.П.* Надлежащие мероприятия (Социальная сатира наших дней) // *Платонов А.П.* Сочинения. Т. 2. – М.: ИМЛИ РАН. 2016. С. 419–430.

9. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Том 1. Немые фильмы (1918-1935); том 2. Звуковые фильмы (1930-1957). – М., 1961.

Е.В. Антонова,
Институт мировой литературы
им. А.М. Горького РАН

«Обратная перспектива» романа «Чевенгур». К вопросу о хронологии

Аннотация. Статья посвящена особенностям хронологии романа «Чевенгур», а также затрагивает вопрос истолкования топонима Чевенгур. К рассмотрению привлекается неоконченная повесть «Строители страны».

Ключевые слова: «Чевенгур», повесть «Строители страны», хронология, обратная перспектива.

Abstract.The article is devoted to the features of the chronology of the novel «Chevengur», and also offers a variant of interpretation of the word Chevengur. The problem is considered with the involvement of unfinished novel «Builders of the country».

Keywords: «Chevengur», novel «Builders of the country», chronology, reverse perspective.

Как известно, роман «Чевенгур» был «выращен» Платоновым из неоконченной повести «Строители страны», после того как Г.З.Литвин-Молотов высказал писателю свои критические замечания о прочитанном еще в рукописи тексте. Мы уже обращали

внимание на то, как трансформация первоначального замысла привела к смене времени действия: например, зима «Строителей...» была, хотя и не всегда последовательно, превращена в лето «Чевенгура» [2, 154–158]. Рассмотрим здесь и другие особенности хронологии романа, обусловленные во многом той же причиной.

Приступив к переделке «Строителей...», Платонов не стал вводить какие-либо добавления, связанные с Чевенгуром, в уже написанный текст. Историю города, до появления в нем Копенкина, он предпочел изложить во второй, собственно чевенгурской, части романа: читатель узнаёт о произошедшем в Чевенгуре в пространных ретроспективных отступлениях. Разнесенность описания странствий Дванова с Копенкиным и предыстории Чевенгура по разным половинам произведения, в свою очередь, порождает вопрос об их соотнесенности в общем поле хронологии. Опорными точками, позволяющими выстроить общую последовательность событий, оказываются встречи Дванова&Копенкина и Чепурного с кузнецом Сотых, а также встреча Дванова и Чепурного на ночном партсобрании в губернском центре (название города в тексте не приводится, далее будет упоминаться нами как губгород /губцентр). Напомним, что Чепурный отправляется в губгород сразу после вселения в Чевенгур «прочих», и это именно та поездка, в результате которой он знакомится с Двановым. Последующие исправления, учтенные изданиями романа, несколько маскируют данный факт, но рукопись подтверждает, что Платонов осмыслял отъезд Чепурного именно так [2, 159]. В результате партсобрание оказывается точкой схождения временных линий путешествия Дванова&Копенкина и истории Чевенгура.

Если ориентироваться на разбросанные по тексту хронологические указания (в основном это время суток: утро, полдень, вечер и др.), оказывается, что история чевенгурских социальных преобразований отличается стремительным развитием: решение об организации «второго пришествия» – 1-й день; реквизиция Прошкой «имущества» – 2–3-й дни; расстрел буржуев (в ночь со среды на четверг) – 4-й день; раздумья Чепурного «в дальних лугах» – 5–6-й дни[1]; чтение Маркса и постановление об изгнании «остатков» — 7-й день; ночная беседа Чепурного с кузнецом Сотых, оглашение приказа об изгнании «остатков» по истечении 24-х часов – 8-й день; изгнание «остатков» – 9-й день; стрельба по «остаткам» с колокольни, отъезд Прошки за «прочими» – 10-й день; подготовка города к приходу «прочих» – 11–13-й дни; составление «лозунга»,

возвращение Прошки – 14-й день; встреча «прочих», заседание ревкома, отъезд Чепурного в губгород к концу дня – 15-й день.

В этом перечне нам особенно важна встреча Чепурного с Сотых, поскольку лишь благодаря ей устанавливается, что все последующие чевенгурские события происходили уже во время пребывания Копенкина в Черновке, после расставания с Двановым. И действительно, Дванов&Копенкин встретились с Сотых еще в слободе Калитве, по месту жительства кузнеца, – и произошло это приблизительно за сутки до отъезда Дванова в губгород. В поле зрения Чепурного Сотых попадает лишь после того, как закрывает свою кузницу в слободе и отправляется странствовать, т.е. уже после встречи с Двановым&Копенкиным.

Отметим сразу, что, в отличие от названия реки Черной Калитвы, название слободы Платоновым выдумано; реальные воронежские ойконимы с компонентом «Калитва» являются бинарными: *Старая Калитва* и *Новая Калитва.* Эти слободы расположены на правом берегу Дона (Новая Калитва – при впадении в Дон Черной Калитвы). Черная Калитва, кстати, – река, протекавшая исключительно в пределах Воронежской губернии (в современности относится к Белгородской и Воронежской областям), что дает нам возможность не абстрагироваться и от других, реальных и видоизмененных, воронежских топонимов, давно выявленных в тексте исследователями [6, 241–247; 9, 198]. Очевидно, что и сам Платонов был не в состоянии, да, наверное, и не хотел, игнорировать образ родной губернии, постоянно возникавший перед его внутренним взором во время работы над романом.

Итак, наши построения выявляют откровенный дисбаланс в хронологии романа. Обнаруживается, что Дванов возвращается в губгород несоразмерно долго, несмотря на то, что большую часть пути он предполагал проделать по железной дороге. Герой попадает на партсобрание, где присутствует Чепурный, фактически в день своего появления в городе. Значит, время его путешествия в проекции на события чевенгурской истории включает в себя: 1) время, потраченное Сотых на «консервацию» кузницы в Калитве и пеший переход до Чевенгура + 2) время от встречи Чепурного с кузнецом Сотых до отъезда в губгород (около 8 суток!) + 3) время поездки Чепурного из Чевенгура в губгород. Даже если мы отведем на пункты 1 и 3 всего по одному дню (что крайне мало), путешествие Дванова составит около 10 суток, обойденных вниманием автора, и рассуждения о возможной событийной наполненности этого пути оставлены полностью на усмотрение читателя...

Стоит также учесть, что маршрут губгород–Чевенгур проходит через Калитву; по этой причине Чепурный не видит сложности в том, чтобы встретиться на обратном пути с Копенкиным в Черновке, якобы расположенной от Калитвы в шести верстах (на реальной карте губернии с Черновкой можно соотнести село Терновку). С учетом этого, разница в скорости движения к губцентру Дванова и Чепурного еще более возрастает, поскольку Чепурный за меньшее время преодолевает еще и бóльшее расстояние.

Интересно, что Платонов не дает возможности хоть как-то просчитать продолжительность полного пути от губцентра до Чевенгура. Дважды этот путь проделывает в романе Чепурный, по одному разу – Александр Дванов и странник Луй. Перемещение Чепурного в губгород, как и перемещение Дванова в Чевенгур заявлены чисто номинально. Странствие Луя более детализировано, но сделать вывод о затраченном времени все же нельзя. Остается лишь возвращение Чепурного из губгорода, но и в этом случае хронометраж возможен только до момента встречи с Копенкиным, которая происходит где-то на подъезде к Калитве. В итоге именно Калитва, или даже конгломерация Калитва-Черновка, оказывается тем пунктом, с которым нам придется иметь дело дальше.

Касательно возвращения Чепурного мы обнаруживаем, что на бóльшую часть пути, с момента убытия с постоялого двора до встречи с Копенкиным, автор отводит всего около суток. Усложняет ситуацию то, что Копенкин, которого Чепурный планирует застать в Черновке, внезапно покидает свое пристанище и проводит время приблизительно от полуночи до рассвета в хаотической скачке по степи. Его марш-бросок начинается с упоминания имени Розы Люксембург, и первоначальное движение направлено как будто к ее могиле («к германскому кладбищу – лучшей земле Копенкина»), т. е. на запад. Но Платонов окончательно запутывает дело, сообщая, что Пролетарская Сила при всем том стремилась достичь восточного края земли, «засвежевшего светом»... Непросто понять, где же в итоге пересекаются траектории движения Копенкина и Чепурного. Известно, что Чепурный после неудачной попытки устроиться на ночлег направился в сторону Калитвы, тогда получается все же, что Копенкин ночью продвигался ему навстречу — со стороны Калитвы. Трудно представить, что за все время скачки Копенкину не удалось преодолеть расстояние в шесть верст, разделяющее Калитву и Черновку, если только он не двигался по кругу или взад-вперед. Словарь по коневодству указывает в качестве средней скорости движения конницы на марше –

6,5–7,75 км/ч «с учетом малых привалов и водопоев в пути» [3, 111]. В ту ночь скорость Пролетарской Силы была, надо полагать, выше средней, а о привалах не заходило и речи... Похоже, Копенкин наткнулся на Чепурного, еще не достигшего Калитвы, и после встречи они должны были бы вместе миновать слободу – и далее уже двинуться к Чевенгуру, без заезда в Черновку (если она оставалась в стороне от направления на Чевенгур). Лошадь Копенкина явно нуждалась в отдыхе, что замедляло движение, но путь к Калитве, вероятно, был прямее ночного и в силу этого короче. Допустим, что в день встречи всадники вообще не продвинулись дальше Калитвы или продвинулись незначительно. Однако и при такой неопределенности мы видим, что Чепурный менее, чем за двое суток, преодолел на лошади примерно то же расстояние, на которое Дванов потратил минимум 10 дней.

Между тем, роман предоставляет еще один вариант подсчета длительности пути от губгорода до Калитвы–Черновки. К сопоставлению можно привлечь время, затраченное Двановым& Копенкиным на путь к Калитве в ходе их совместного путешествия.

В романе отправным пунктом движения Дванова&Копенкина к Калитве является, на первый взгляд, Волошино, где учительствует Соня (в «Строителях...» – неизменно Софья Александровна). В «Чевенгуре» местоположение деревни относительно губцентра не раскрыто, но Волошино вполне реально, что позволяет произвести необходимые уточнения. Это Семеновка 2-я, она же Нижний хутор Волошин Верхнехавской волости Воронежского уезда, где в 1921 г. какое-то время была учительницей будущая жена писателя Мария Кашинцева. Текст «Строителей...» подтверждал реальность Волошино гораздо определенней романа, через описание поездок в Волошино Софьи и Гратова (героя повести, не перенесенного в роман) [7, 125–127, 165–172]. Первая часть пути преодолевалась по железной дороге, затем следовало идти пешком (пешую часть пути Платонов явно стремился преувеличить, закладывая на нее то 30, то 40 верст). Рядом с вымышленной станцией Пашкино, на которой герои сходили с поезда, Платоновым было помещено село Углянка [7, 128], чье название отсылало к реальным названиям станции и расположенного рядом села – Углянец. В «Чевенгуре» переезд Софьи / Сони в Волошино сократился бесследно, а вот разнонаправленные перемещения Гратова (туда и половину пути обратно) превратились в скитания раненого Дванова после внезапного бегства из Волошино. В «Строителях...» Гратов добирался

до условного Пашкино, затем ночевал в станционном поселке (обозначим эти эпизоды как сцены в поезде и сцены в ночлежной избе); на рассвете, выходя из поселка в сторону Волошино, у колодца он замечал Феклушу (эпизод не вошел в «Чевенгур»), о которой потом вспоминал в Волошино, и отправлялся к ней ночью в момент осознания безнадежности своего чувства к Софье. В «Чевенгуре» эти перемещения Гратова перелицованы и приписаны раненому Дванову: отправной точкой становится бегство из Волошино, затем размещены сцены в поезде и ночлежной избе, — таким образом первоначальный, «правильный», с точки зрения реальности, вектор движения изменен на прямо противоположный. Отметим, что все подробности жизни Дванова у Феклуши в «Строителях...» также относились к Гратову, за которым Копенкин приезжал из Волошино вместе с Двановым.

Напомним, что основное направление движения к Чевенгуру от губгорода – на юг, юго-восток. В соотнесении с реальной картой, перемещение из Волошино к дому Феклуши происходило в направлении почти противоположном – на запад с уклоном к северу, и по этой причине мы сразу же исключим этап Волошино–Пашкино из дальнейших расчетов. Отметим только, что отправная точка движения, по отношению к губгороду, в результате этого окажется северо-восточнее (в реальности со сдвигом к северу на расстояние около 15 км).

Итак, герои отъезжают от дома Феклуши в полдень, на ночевку останавливаются у лесного сторожа (1-й день); утром отправляются «в степной край», оказываются в Ханских Двориках, где ночуют у Достоевского (2-й день); там же наблюдают за дележом скота и возобновляют движение с наступлением ночи (3-й день); ночуют на кордоне Биттермановского лесничества и после полудня достигают коммуны «Дружба бедняка» (4-й день); там же участвуют в утреннем и вечернем собраниях (5-й день); направляются в долину Черной Калитвы, посещают ревзаповедник Пашинцева (6-й день); продолжают путь к Черной Калитве, ввязываются в перестрелку в слободе Калитве, беседуют с Сотых, и перемещаются в Черновку (7-й день). Два дня из семи перечисленных (3-й и 5-й) герои не двигаются с места; помимо того, первые два дня оба едут на одной лошади, что, конечно, влечет за собой потерю скорости... Также на скорости движения в целом должно бы сказаться и ранение Дванова в ногу, но упоминания об этом факте неоправданно скоро исчезают со страниц романа. Округляя, получаем, что на дорогу от дома Феклуши до Калитвы-Черновки уходит менее пяти конных переходов,

понимая «нормальный суточный переход» за 45–55 км [3, 111], пройденных все с той же средней скоростью 6,5–7,75 км/ч. И это будто бы уже третий временной интервал, затраченный на преодоление почти одного и того же расстояния.

Впрочем, обратившись к карте, обнаруживаем, что, в соответствии с немного замаскированными топонимами, герои перемещались крупными зигзагами. Сначала они фактически двинулись на восток (Биттермановский лес ≈ Теллермановское лесничество на реке Хопер); затем Платонов резко перебросил героев на юго-запад, в сторону Россоши (газета, обрывок которой герои читают на подступах к заповеднику Пашинцева является органом «уполрайревкома по обеспечению безопасности в юго-восточной зоне Посошанской волости»), и оттуда уже направил на юго-восток, к Черной Калитве. Вполне возможно, что «спрямление» этого маршрута более-менее уравнивает в пространстве романа продолжительность путешествия Дванова&Копенкина к Калитве-Черновке с продолжительностью возвращения Чепурного туда же из губгорода.

Вопрос о длительности путешествия Дванова в губгород на этом фоне, конечно, не снимается. Однако, зная историю текста, мы понимаем, что этот феномен, как и то, что Дванов является в губгород посреди «сияния лета», тогда как Копенкин в то же время остается под покровом «весенней ночи», есть результат уже упомянутого слома первоначального замысла. Но как воспринимать парадоксальные временные эффекты романа читателю, не знающему творческой истории романа? В помощь ему написаны многочисленные исследовательские работы, обзор которых не является целью данной статьи. Добавим в эту копилку несколько собственных соображений.

Хронологические нестыковки «Чевенгура», по нашему мнению, во многом проистекают из необязательности для самого автора «бухгалтерского» сведения баланса. Задача подсчета дней и ночей, затраченных на то или иное событие, не вменяется также и в обязанность читателю. Платонова словно бы вполне устраивает, что однообразное повторение отсылок ко времени суток затрудняет осознание временных интервалов между любыми произвольно выбранными событиями. Кстати, на этом слабо дифференцированном фоне от внимания читателя ускользает недостоверность некоторых других хронологических указаний, прямых и косвенных. К таковым, например, относится сообщение, что коммунизм в Чевенгуре до появления Копенкина просуществовал уже два года, или что Пашка успел проехать в поиске «прочих» тысячи верст, до «степного моря» (надо полагать, Каспийского), где ел белугу [7, 314, 604].

Примечательно, что хронологические сбои не бросаются в глаза, а когда все-таки улавливаются, не вызывают раздражения у читателя. Более того, благодаря им, в произведении возникает нечто вроде эффекта обратной перспективы с ее разноцентренностью, отсутствием определенного «фокуса света» и, как результат «сверхличной метафизичностью» [8, 48–49, 52]. Образно говоря, мы вполне можем отнести к Платонову тезис П.Флоренского о том, что «когда не наблюдается пользования перспективой, творцы изобразительных искусств не “не умеют”, а *не хотят* ею пользоваться или, точнее сказать, хотят пользоваться *иным* принципом изобразительности, нежели перспектива, а хотят так потому, что гений времени понимает и чувствует мир способом, имманентно включающим в себя и *этот прием* изобразительности» [8, 61]. Этот метод художественной изобразительности, «вытекающий из характера воспринимательного синтеза мира» [8, 62], присущ, конечно же, не только «Чевенгуру». Мы можем наблюдать его в рассказе «Бучило» (1924), повести «Сокровенный человек» (1927), да, вероятно, и во всем творчестве Платонова.

В заключение поделимся и некоторыми наблюдениями, связанными с вопросом о значении вымышленного ойконима Чевенгур, также давно привлекающем внимание платоноведов [5, 386–391]. Как нам кажется, важным ключом к пониманию особого статуса города является объявление о «втором пришествии», в котором Чевенгур, освобождаемый от буржуев, официально признается равновеликим «бесконечному небу, оборудованному звездами и светилами», становится проекцией «неба», замыкая на себе все чаяния, традиционно связываемые с небесами как местом пребывания Бога. В первую очередь, это, конечно, относится к ожиданию упразднения, преодоления смерти.

В этой связи, мы совершенно независимо пришли к предположению, совпавшему, как выяснилось, с мнением нидерландского исследователя Т. Лангерака [9, 199]. Возможно, *Чевенгур* = «вечный город», где «чевен» — анаграмма краткого прилагательного «вечен», а «гур», предположительно, рудимент корня «бург», известного по названиям городов типа Петербург. Вечный город, точнее Вечный Град-на-Дальней реке, как отмечал в этой связи и Т.Лангерак, уже появлялся у Платонова в рассказе «Иван Жох» (1927). Теперь обнаружилась и другая «ниточка», связывающая «Чевенгур» с «Иваном Жохом». В свое время было установлено, что данный рассказ увенчал попытку Платонова написать крупное произведение, чуть ли не роман, посвященный Емельяну Пугачеву. Результатом

работы писателя в этом направлении стал набросок «Начало пугачевского восстания», созданный на основе соответствующего раздела многотомного труда писателя В.Ф.Ливанова «Раскольники и острожники» (М., 1868–1875); в 1927 г. этот набросок был положен в основу первых главок «Ивана Жоха» [1, 464–470]. И, конечно, совсем не случайно один из персонажей «Чевенгура» был наделен фамилией Ливанов, превращенной позднее в прозвище Луй... [7, 560, 564–465]. Присутствие «Ивана Жоха» в смысловом поле «Чевенгура» ощущается все более осязаемо.

В предлагаемой трактовке заглавие «Чевенгур» вполне может встать в ряд других духовных / духовно-народных заглавий Платонова: «Голубая глубина», «Сокровенный человек», «“Первый Иван”»[2], «Взыскание погибших» и др.

***

Сегодня погружение в «Чевенгур» с неизбежностью влечет за собой вдумывание во вневременные смыслы этого произведения, и, обращая взгляд вспять, на события уже 90-летней давности, приходится делать усилие, чтобы понять, насколько эти смыслы могли казаться неуместными на фоне весьма конкретных целей эпохи. Современный читатель вряд ли воспримет «Чевенгур» как брошенный ему вызов, но именно такой подход в далеком 1930 году фатально отразился на судьбе романа. Позволим, контраста ради, прозвучать в финале и голосу современников:

«История похождения этой книги в издательстве весьма поучительна. Сданная в набор редакцией книга была возвращена корректорами типографии с заявлением о том, что книга вредная и печатать ее совершенно нецелесообразно. Однако производство книги не было приостановлено. И только уже в верстке книга была задержана. Были ли правы корректора?

Платонов талантливо написал пасквиль на наше социалистическое строительство. На протяжении 23 авторских листов многими деталями и всем выведенным типажом автор доказал, что в стране с распыленным многомиллионным крестьянством, при наличии бездорожья, при низкой культуре строить социализм – утопия.

Автор показывает, что при наших условиях – отсталости и бескультурье – коммунизм может быть осуществлен только так, как он осуществляется в городе Чевенгур, то есть на основе полного распада производственных связей, всеобщего одичания, обнищания. Люди города Чевенгур перестают обрабатывать землю, носят отрепья вместо одежды и проч.» [4, 3].

Да, вероятно, почти сто лет назад «корректора» были по-своему правы, неожиданно сближаясь в этой своей правоте с устроителями коммунизма в Чевенгуре.

Примечания

1. Возможно, впрочем, это продолжение 4-го дня и 5-й; при таком подходе дальнейшие подсчеты также корректируются на 1 день.

2. Словосочетание «первый Иван», от которого происходит фамилия главного героя рассказа – Первоиванов, образовано по аналогии с выражением «первый Адам», т. е., в богословской традиции, первый сотворенный Богом человек – родоначальник человечества. Вторым или Новым Адамом в этой традиции именуется Христос, искупивший человечество от последствий грехопадения первого Адама, см.: «Первый человек Адам стал душою живущею; а последний Адам есть дух животворящий <...> Первый человек – из земли, перстный; второй человек – Господь с неба» (1 Кор. 15: 45, 47); «Единем убо человеком, первым Адамом древле в мир вниде смерть...» (тропарь 6-й песни воскресного канона 2-го гласа) и т.п. По логике Платонова, «первый Иван» / Первоиванов мыслился как «родоначальник» преобразователей сельского хозяйства советской страны.

Литература

1. *Антонова Е.В.* О некоторых источниках прозы А.Платонова 1926–1927 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2000. Выпуск 4.

2. *Антонова Е.В.* Путешествия по революционной России: «Сокровенный человек» и «Чевенгур» Андрея Платонова // Русская революция 1917 года в литературных источниках и документах. – М.: ИМЛИ РАН, 2017.

3. *Гуревич Д.Я., Рогалев Г.Т.* Словарь-справочник по коневодству и конному спорту. – М., 1991.

4. Какой художественной похлебкой кормят молодежь // Комсомольская правда. – 1930. – 19 июля. Подпись: Бригада «Комсомольской правды» А.Грудская, М.Гребенников

5. *Ковалев Г.* «Чевенгур» — к спорам о смысле названия // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. Выпуск 6.

6. *Ласунский О.Г.* Житель родного города. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 1999.

7. Описание рукописи романа «Чевенгур». Динамическая транскрипция // Архив А.П.Платонова. Книга 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. Подготовка Е.В.Антоновой, Н.В.Корниенко, Е.А.Папковой.

8. *Флоренский П.А.* Образ и слово // Сочинения в 4 тт. – М.:Мысль, 2000. Т. 3(1).

9. *Яблоков Е.А.* На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур». – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2001.

Е.А. Папкова,
Институт мировой литературы
им. А.М.Горького РАН

«Лишние люди в революции»: Литературные и политические контексты темы в романе А. Платонова «Чевенгур»

Аннотация. В статье роман А. Платонова «Чевенгур» рассматривается в контексте рожденной историческими и политическими изменениями в стране литературной ситуации 2-й половины 1920-х гг., в которой советские критики увидели «снижение пафоса» и выход на первый план не героев, а «лишних людей» революции. Используя документальные источники и периодику, автор статьи анализирует «упадочные» настроения реальных социальных групп людей, нашедшие отражение в литературе. На основании произведений Л. Леонова, К. Федина, Вс. Иванова выделены ведущие черты типа «лишних людей в революции» и рассмотрена их трансформация в романе Платонова.

Ключевые слова: роман «Чевенгур», контекст, лишние люди в революции, реальные истоки, типологические черты, особенности типа у Платонова.

Abstract.A. Platonov's novel «Chevengur» is considered in the article in the context of historical and political changes in the country literary situation of the 2nd half of the 1920s, in which Soviet critics saw a «decline in pathos» and an exit to the first plan is not heroes, but the «unwanted people» of the revolution. Using documentaries sources and periodicals, the author of this article analyzes the «depressive» moods of real social groups of people, as reflected in the literature. Based on the works of L. Leonov, K. Fedin, V. Ivanov leading features such as «unwanted people in revolution» are highlighted and examined their transformation in the novel by Platonov.

Keywords: novel «Chevengur», context, unwanted people in the revolution, real sources, typological features, features of type by Platonov.

Работу над романом «Чевенгур», точнее – над его «претекстом», повестью «Строители страны», А.П. Платонов начинает в 1927 году [6, 646], который стал годом десятилетнего юбилея Октябрьской революции.

«Основной вопрос, который предъявляет наша эпоха писателю, заключается в следующем: "Ты за революцию или против?"» [11, 256] – так формулировал в юбилейной статье «Октябрь и художественная литература» один из ведущих советских критиков Вяч. Полонский. Юбилейный год на новом этапе и по-новому поставил этот вопрос перед писателями, пережившими и саму рево-

люцию, и пореволюционные события: Гражданскую войну, период военного коммунизма, нэп, – видевшими и разрушенное, и созданное за десять лет. «Октябрьская революция выдвинула ряд новых художников со своим ощущением действительности, но и они по разным причинам до сих пор еще не разрешили вопроса об отношениях нового искусства к миру» [2, 552], – утверждал в конце 1927 года А. Воронский.

Но когда наиболее талантливые писатели на основании анализа десятилетнего опыта жизни пореволюционной России стали разрешать этот вопрос, оказалось, что вслед за первой «незабываемой страницей», написанной в начале 1920-х годов романами Б. Пильняка, «партизанскими повестями» Вс. Иванова, прозой И. Бабеля, Л. Сейфуллиной, Л. Леонова, А. Малышкина и др., идет другая страница, говорящая «о снижении пафоса» литературы, «несомненном ослаблении ее творческого заряда» [11, 265], о том, что «настроения в среде наших писателей далеко подчас не отрадные» [3, 232]. «Куда подевалась наша партизанская вольница, героические бои на фронтах, кожаные куртки, Запусы и Вершинины, Артамоны и Виринеи, Чапаевы и герои синих пакетов? – вопрошал А. Воронский. – Есть ли они?» [3, 233].

Эта новая страница стала главной темой заметок Полонского «Октябрь и художественная литература». Итоги оказались неутешительными. Некоторые писатели первого блестящего литературного периода, как Пильняк и Сейфуллина, по мнению критика, «увяли, снизив идеологический и художественный уровень своего творчества». Другие, как Иванов, Леонов, Федин, «не сдали», но в рассказах книги «Тайное тайных» (1927), романах «Вор» (1927), «Братья» (1928) «сквозь мастерство сказываются настроения ущерба, резко отделяющие социальную значимость этих вещей от произведений тех же писателей предшествующего периода» [11, 265–266].

Отмеченные крупнейшими советскими критиками характерные черты произведений названных писателей касаются прежде всего героев революции, претерпевших существенные изменения. В докладе в Комакадемии в мае 1927 года критик О. Бескин обозначил две важнейшие темы произведений писателей, представляющих собой «правую опасность», среди которых упоминались Федин, Иванов, Леонов и др. и неминуемо оказался бы Платонов, осуществись в конце 1920-х гг. публикация «Чевенгура». Первой была названа тема «”лишних людей” в революции» [1, 3]. Платонов увидел ее по-своему, представив в судьбах различных персонажей романа. Прежде всего организатора «ревзаповедника» Па-

шинцева, тоскующего о «навсегда потерянном времени» [10, 146] 1918–1919 годов. Черты «лишних людей» присутствуют и у других героев: Копенкина, в сознании которого «происходит слабый свет сомнения и жалости к себе» [10, 164]; Кирея, прошедшего «дорогу от Владивостока до Петрограда пешком, очищая землю для советской власти и ее идеи», он «дошел до Чевенгура и спал, пока не отдохнул и не заскучал» [10, 312], безымянных «многих командиров», которые теперь «служили по собесам, профсоюзам, страхкассам и прочим учреждениям, не имевшим тяжелого веса в судьбе революции…» [10, 175]. Именно о «лишних людях» говорит в романе кузнец Сотых: «Самый хороший – убит в могилу: он для бедноты очень двигаться старался, – а который утерпел, тот нынче без толку ходит…» [10, 246].

Истоки «индивидуалистических», «упаднических» настроений бывших героев революции советские критики определяли поразному. Имея в виду А.К. Воронского, впервые указавшего на эту категорию литературных персонажей, появившихся в советской литературе в середине 1920-х гг. и ставших едва ли не центральными к концу десятилетия, В. Ермилов писал в 1927 году: «Один из видных советских критиков выдвинул, как характерную для современной попутнической литературы – проблему *лишних людей в революции* (“Голубые города” А. Толстого, “Города и годы” К. Федина, “Евграф – искатель приключений” А. Файко и др.). Лейтмотив таких произведений – беспокойство “лишнего человека” за себя, за свою судьбу, за свое место в революции, в жизни. Проблема *личного душеустройства*» [5, 3. Курсив В.Ермилова. – *Е.П.*]. Другие критики справедливо считали, что причины появления подобных персонажей далеко не «личные», и процессы в литературной среде являются «отражением тех явлений, которые происходят в нашем развитии». А это – «замедленность темпа революции, трудности, стоящие на пути, противоречия, которые приходится преодолевать, наконец классовая борьба, которая не кончилась, но принимает новые и разнообразные формы». Реальные исторические процессы, «воздействуя на психику» писателя, вызывают «очень тонкие изменения в литературе, в выборе тематики, в подходе к ней…» [11, 266–267].

Далеко не случайно, что в одном ряду с фединским интеллигентом, художником Старцовым, Ермилов называл главного героя рассказа А.Толстого «Голубые города» – в прошлом красноармейца. Критик Г. Горбачев писал о нем как о «законсервированном со времен военного коммунизма утописте» и указывал на «социаль-

но-опаснейшую тенденцию», которая «чрезвычайно сильна в попутнической литературе за последние годы» [4, 107] (показательно, что наиболее ярким отражением этой проблемы в литературе станет рассказ отнюдь не попутчика А. Веселого «Босая правда», опубликованный в 1929 году и названный клеветническим).

К концу 1920-х годов термин «лишний человек в революции» неожиданно оказался применим не столько к не сумевшим понять революцию интеллигентам, сколько к бывшим красноармейцам, партизанам, которые, вернувшись после революционной схватки домой и столкнувшись с нэпом, почувствовали себя ненужными. В рецензии на рассказ Г. Алексеева «Горькое яблоко» (1926), критик В. Ярков отмечал, что тема «демобилизованного красноармейца, тоскующего в деревне о романтике походной жизни», «стерлась за последнее время до понятия штампа» [14, 180].

Реальный контекст литературной проблемы выявляется даже на уровне прямого сопоставления. Слова платоновского Пашинцева из «Ревзаповедника», не принимающего того, что «пошли армия, власти и порядки, а народу – опять становись в строй», и готовящего «пирамиду ручных гранат» [10, 146–147], корреспондируют с настроениями реальных людей, зафиксированными в сводках Объединенного политического управления: «Бывший видный партизан пос. Ухановского <…> грозил: “Я устрою так, чтобы над нами эти сволочи коммунисты не смеялись. Они, гады, наше ленинское завоевание извратили, попробую достать несколько штук гранат и поколочу некоторых бюрократов“» (Сибирь, Каменецкий округ, 1927, 22 июня) [12, 461].

С июня 1927 г. в связи с широко обсуждаемой угрозой войны в отчетах Объединенного политического управления появляется раздел «Настроения бывших красных партизан и демобилизованных красноармейцев» и отмечается, что у этих социальных групп людей «на почве тяжелого материального положения, безработицы в городах, недостатка земли и пр. наблюдаются и антисоветские настроения». Показательны высказывания: «Теперь партизан не заманишь воевать, потому что теперь партизаны от всего отстранены, несмотря на их боевые заслуги в борьбе за советскую власть» (Читинский округ, июнь) [12, 433]. Подобные разговоры усилились в преддверии празднования десятилетия революции: «Кто-то будет торжествовать, писать красивые лозунги нашей партизанской кровью, а мы, партизаны, будем только смотреть. Нужно делать другую революцию, и тогда мы ее будем праздновать» (Хабаровский округ, 15 окт.) [12, 633].

Чувство своей ненужности для идущего нового строительства было свойственно не только бывшим красноармейцам и партизанам. С середины 1920-х годов в высказываниях политических деятелей, докладах, газетных публикациях звучит мысль о корректировке направления пути развития страны, утверждается установка на возможность построения социалистического общества в одной, отдельно взятой стране – СССР в связи с тем, что положение в капиталистических странах «стабилизировалось» и перспектива быстрой «мировой революции» отодвигается.

Закономерно, что люди, так долго жившие мечтой о «мировой революции», причем не только убежденные партийцы, сражавшиеся на фронтах гражданской войны, но и часть следующего, молодого поколения, выросшего на этой идее и романтизировавшего ее, испытывала чувство растерянности и разочарования. Идеологи государства, как могли, отметали такие настроения и пытались предотвратить нежелательные вопросы. «В нашей молодой революционной стране ничто не может внушать пессимистических настроений, – утверждал А.В. Луначарский в докладе «Об упадничестве и “есенинщине”», прочитанном в Комакадемии весной 1927 году и обращенном к представителям разных поколений, которые поражены болезнью «упадничества». – Нужно иметь терпение, нужна известная выдержка. Революционные бури нас порадовали бы, но и создалось бы очень рискованное положение и никто не может сказать, к чему оно могло бы привести. То равновесие, которое создалось в настоящее время на политическом фронте, то выжидательное поведение капитализма – оставляют для нас очень выгодное положение».

К сожалению, сетовал Луначарский, не все понимают эту выгоду. Подавленное настроение можно встретить не только у представителей старшего поколения: «Идет год, проходит два-три – и на взгляд пессимистически настроенного человека стало в некотором отношении даже хуже». Такой человек вспоминает «годы войны, когда в год они проживали больше, чем в пятьдесят лет. Теперь скучно. А наряду с этим он встречает на улице хорошо одетых людей, видит разные дорогие яства в магазинах, и он заключает: нет справедливости – за что боролись?» «Оптимистических настроений» не наблюдается и среди молодых: «…мы завоевали шестую часть мира, растет наше хозяйственное строительство, а в это время говорят об упадничестве нашей молодежи» [8, 106].

Закономерно, что наиболее крупные писатели Советской России истоки «упаднических настроений» искали именно в реально-

сти пореволюционных лет. Недавние герои революции «задумались» о бывших частью национального сознания категориях, которые революция, казалось бы, отменила: жизни и смерти, родителях и семье, доме-очаге, православной вере и душе, – испытали «лишние» в новую эпоху чувства жалости, страха, отчаяния, одиночества.

С первого номера «Красной нови» за 1927 год – журнала, бывшего в поле зрения Платонова во время работы над «Чевенгуром», – начинается публикация романа Л. Леонова «Вор» – «крупнейшего произведения на эту тему о тоске буден, о современных лишних людях, о чеховщине в жизни молодежи наших дней» [4, 108]. Бывший «безупречный боец гражданской войны» Митя Векшин «сбился с ноги, потерялся» [7, 42]. С тоской вспоминая «бесстрашные, огромные, неповторимые дни» [7, 22], он задает себе и другим вопросы, на которые не знает ответов: «Может быть, и правда: борьба и там, в честной рубке один на один, и здесь, в заглядываньи в щелку? Ведь нэп, ведь распыленный фронт осел на каждую частицу жизни» [7, 22]. А при встрече с фронтовым товарищем, вполне вписавшимся в новую советскую реальность, допытывается: «…будешь ты со временем людской доктор. И позовут тебя, скажем, к попу, чтобы ты его вылечил. Ты что же, яду ему дашь?» [7, 23]. Столь же безответным останется вопрос леоновского Агейки: «Скажи мне вот, можно или нет человека убивать? На войне и всяко?» [7, 33].

В романе Федина «Братья» представлены размышления тяжело больного Шеринга, бывшего «революционных дел мастера», «неустрашимого, безукоризненного» [13, 217]: «Ужас? Товарищ Шеринг и – ужас? <…> И так стремительно быстро: из комнаты, наполненной людьми, из круга друзей, известных до мельчайших пустяков – в пустыню, в смертное беззвучие, к черному одиночеству. Черт знает, как это назвать!» [13, 25].

В произведениях первого периода советской литературы невозможен был «задумчивый персонаж, искатель “правды”, которому многое в происходящей борьбе “непонятно” и “страшно”» [11, 21]. Центральный герой романа Платонова «Чевенгур», Саша Дванов, тоже человек, «задумавшийся» о революции, о «тревоге бедных деревень» [10, 157], о том, «что нам делать в коммунизме с отцами и матерями» [10, 172], и о многом другом. Похороны Нехворайко, над которым «плакали не мать и отец, а одна музыка [10, 68], вызывают у него жалость. А разговор с крестьянином-бандитом подсказывает «какую-то тщету и скорбь революции, выше ее молодого ума» [10, 157].

«Лишние люди» советских писателей не только много думали, на фоне новых «строителей страны» они чувствовали себя чужими, подобно платоновскому Пашинцеву «горели отдельно от всего костра» [10, 146]. Встреча представителей первого и второго поколений революционеров, не находящих общего языка и не понимающих друг друга, представлена в разных произведениях конца 1920-х гг. «Товарищ, вы устарели, – кричал умирающему Шерингу его 18-летний сын в романе «Братья». – Ни одного житейского факта вы не можете разрешить без сусальничанья: революционная этика, в традициях старой гвардии и прочая! Мы – люди нового, практического века, а вы становитесь музейным экспонатом. <…> Позвольте нам знать, как лучше строить описанную в ваших книжках жизнь» [13, 279]. В романе «Чевенгур» таким сыном «практического века» становится Прошка Дванов, которого «пожилой воин» Копенкин «сразу признает за хищника» [10, 209].

При всей близости мотивов и ситуаций романа «Чевенгур» и произведений писателей-современников, Платонов, раскрывая тему «лишних людей в революции», представил ее по-своему. Испытывая тоску по ушедшей революционной романтике, персонажи других писателей к финалу своей художественной судьбы или совершали бессмысленные, жестокие поступки и оказывались перед судом (в рассказах Толстого «Голубые города», Иванова «На покой» и др.), или, как Митя Векшин, резко меняли свой жизненный путь, не возвращаясь при этом к прежней героике. Финал роман «Чевенгур» показывает недавних «лишних людей» подлинными героями, сражающимися с неизвестной армией.

К началу 1930-х годов термин «лишние люди в революции» трансформировался. Оценку Горбачевым последних произведений Леонова, которому свойственна «любовь и жалость к малым сим, <…> отыскивание за большими историческими сдвигами и крупными активными социальными группировками страдающего лица отдельного человека» [5, 149], практически повторит в 1930 году критик Р. Мессер при характеристике персонажей опубликованной части романа «Чевенгур» – повести «Происхождение мастера». «Творческий метод Платонова», как и метод Леонова, будет назван «реакционным», а «лишний человек революции» под пером критика станет «мелким человеком» [9, 209–210].

Литература

1. *Бескин О.* О правой и левой // Вечерняя Москва. – 1927. – 5 мая.
2. *Воронский А.К.* Искусство видеть мир (о новом реализме) // *А.К. Воронский* Искусство видеть мир. – М.: Советский писатель, 1987.– С. 538–560.
3. *Воронский А.К.* Писатель, книга, читатель (Художественная проза за истекший год) // Красная новь. – 1927. – № 1. – С. 226–239.
4. *Горбачев Г.* Современная русская литература. – Л.: Прибой, 1929.
5. *Ермилов В.* Человек в современной литературе (Заметки по поводу «Вора» Л. Леонова и «Разгрома» А. Фадеева) // Вечерняя Москва. – 1927. – 28 мая.
6. *Корниенко Н.В.* «Путь в Чевенгур»: от истории текста к творческой истории романа // Архив А.П. Платонова. Книга 2. Описание рукописи романа «Чевевнгур». Динамическая транскрипция. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – С. 642–670.
7. *Леонов Л.* Вор // Красная новь. – 1927.– № 2. – С. 3–47.
8. Литературная жизнь. Упадничество и есенинщина // На литературном посту. – 1927. – № 5–6. – С. 106–108. Б.п.
9. *Мессер Р.* Попутчики второго призыва // Звезда. – 1930. – № 4. – С. 203–211.
10. *Платонов А.* Чевенгур. Роман. Котлован. Повесть.– М.: Время, 2009. (Собрание)
11. *Полонский Вяч.* О современной литературе. Изд. 2-е. – М.-Л.: Госиздат, 1929.
12. Совершенно секретно»: Лубянка – Сталину о положении в стране (1922–1934). Т. 5. – М.: ИРИ РАН, 2003.– 797 с.
13. *Федин К.* Братья. Роман. – Л.: Прибой, 1928.
14. *Ярков В.* [Рецензия.] Г. Алексеев «Иные глаза». 1926 г. // Звезда. – 1927. – № 1.– С. 180.

III

Т.А. Никонова,
Воронежский государственный университет

КОММУНИЗМ КАК ИДЕЯ И РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ А.ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»

Аннотация. Роман «Чевенгур» нередко воспринимается как опровержение коммунистической доктрины, как антиутопия. В статье, напротив, утверждается мысль, что основная сюжетная коллизия романа состоит в столкновении утопических народных представлений «о социализме как об обществе хороших людей» с реальностью послереволюционной действительности. Такое представление соотносимо с мыслью Маркса о государстве как результате собственно народного деяния, но не с реальностью послереволюционной России.

Ключевые слова: антиутопия, Чевенгур, марксизм, государство.

Abstract. The novel “Chevengur” is already traditionally taken as an anti-utopia which debunks the communism. doctrine. But the author of the article , on the contrary, brings out the main topic collision in the novel, the point of which is the difference between the folks’ way of understanding socialism as a society of good people, and their leaders’ way of seeing the model of state power (system,).. To support this idea Platonov uses Marx’s concept of a state as a result of people’s own action and desire, but not with the reality of post-revolutionary Russia

Keywords: anti-utopia. Chevengur, Marxism, state.

А. Платонов не просто яркая писательская индивидуальность, не только собственное «литературное направление», но и особая, неведомая нам *литература*. Об этом хорошо и точно сказал В. Г. Распутин. «Мы уже привыкли к тому роду литературы, который был у нас в девятнадцатом веке и продолжился в веке двадцатом. Существуют определенные способы создания такой литературы, отвечающие нашему вкусу и вниманию. Платонов совсем другой человек и другой писатель. Такое ощущение, что он пришел из таких глубин и времен, когда литературы еще не было, когда она, быть может, только-только начиналась и избирала русло, по которому направить свое течение. И где только-только начинался русский человек и русское мышление. Поэтому у него все “не по правилам” позднейшей литературы. Совсем другой мир –

реальный и одновременно ирреальный; какое-то иное расположение слов и даже иные формы слов, иные мысли, еще не говорившиеся и не затвердевшие; иные у героев души, открывающиеся лишь чистому…» [1, 7].

Обращает на себя замечание В. Распутина, что А. Платонов – свидетель ментально значительных времен, когда «только-только начинался русский человек и русское мышление». И это при том, что за десятиления шумного и массового изучения в Платонове находили переклички / влияния / прозрения едва ли не со всеми крупными явлениями в области культуры и философии разных времен. Так что прав и О. Павлов, не без иронии заметивший, что платоноведы «давно знают куда больше о Платонове, чем он сам знал о себе…» [2, 10].

Несколько раньше Л. Шубин отметил внеисторическую находимость платоновского народа, который ощутил себя в мире, в котором не только «силы тяготения вдруг перестали действовать»[3, 209], но утратил свое воздействие и опыт русской литературы. «Русская литература, и в этом ее величие, с замечательной полнотой, глубиной и искренностью поведала нам о духовной жизни русской интеллигенции. <…> Естественно, что через эту литературу, посредством ее, ее устами говорил русский народ. Но прямо и непосредственно выразить себя в искусстве до революции он не мог.

Советская литература шла по первопутку» [3, 202–203].

И В. Распутин, и Л. Шубин, с разных сторон подходя к А. Платонову как явлению нашей жизни и литературы, сошлись в главном. Писатель пришел в литературу не от «книги», напротив, испытывая недоверие к «чужому», готовому слову. Его творчество и есть тот «первопуток» (Л.Шубин), на котором и складывалась особенная платоновская поэтика. А.Платонов искал стиль и слог для того, чтобы говорить от имени людей, которые живут в реальной жизни и, как говорит платоновский мастеровой, «имеют свои наклонности, и один умней другого»[4, 318]. В этой попытке дать им слово был вызов русской литературе XIX, привычному для нее изображению человека из народа.

А. Платонова не устраивал любой «книжный», «кабинетный» вариант, даже в «пролетарском» исполнении. «Я предлагаю бросать ненужные, вредные занятия и уходить к машинам – в мастерские, где каждый день куется *душа грядущего сознания*» [5, 157. Курсив в цитатах здесь и далее мой. – Т.Н.]. А это есть главная за-

дача платоновского «Чевенгура» – понять, где и как «куется душа грядущего сознания».

Начну со студенческой оценки романа – аудитории в целом наиболее подготовленной к восприятию платоновских текстов. «Чевенгур», естественно, оценивается ими как антисоветский текст: трагедия людей, обманутых комиссарами, которые заставили героев романа строить коммунизм, – вполне шаблонное представление постсоветского времени. В такой логике легко находится ответ на вопрос о причинах гибели чевенгурцев.

Как антисоветский восприняли роман и те, кто читал его в конце 1920-х годов, так же читала его и постсоветская критика. Кажется, в романе нетрудно обнаружить доказательства такой позиции. «Комиссары-стражники людей сторожат»[6, 141], «Эта власть все равно жить задаром не даст» [6, 179] – такие фразы отчетливо фиксируют дистанцию между властью и народом, привычную едва ли не для всех времен и народов, но оскорбительную для советской власти, на протяжении всей своей истории позиционировавшей себя как «*народная* власть». Платоновский же роман со щедринской ядовитостью фиксировал в современной ему жизни частые нарушения естественной логики, превращавшей реальность в сюрреалистический бред, отражавшийся газетами и «активистами» с примерной добросовестностью. «Пашите снег, – говорилось там (в газетах. – Т.Н.), – и нам не будут страшны тысячи зарвавшихся Кронштадтов» [6,с.135], – читаем в романе.

Однако был и другой контекст, в котором рождался платоновский роман. Это идеологический контекст советского времени, резко изменившийся на рубеже 1920–1930-х годов.

Действие платоновского романа отнесено к постреволюционному процессу выхода из времени военного коммунизма в период нэпа, сменившего революционный, интернационалистский период. Революционно-классовая доктрина стала заменяться национально-государственной. Современный историк свидетельствует: «Тогда (на рубеже 1920–1930-х годов. – Т.Н.) четко оформились две тенденции в идеологической жизни советского общества. Это существовавшая ранее, до прихода к власти, традиционная для партии революционно-классовая и новая, родившаяся после овладения властью, – национально-государственная. Первая, стержневой идеей которой была идея мировой пролетарской революции, являлась утопической. Вторая воплощала в себе политический реализм сталинской элиты, она была ориентирована на традиционные российские ценности – сильное центра-

лизованное государство, патриотизм, культ вождей (монархов) и пр.» [7, 780-781].

В романе А. Платонова наличествуют обе концепции исторического развития, лишь сдвинутые по времени. Исследователи неоднократно отмечали платоновскую «свободу» в обращении с конкретными датами при неизменном внимании к сути исторического процесса. Так и в романе «Чевенгур»: А. Платонов фиксирует глубинные перемены в сознании людей, *выходящих* из революции в регламентированную общественную реальность, уже сложившуюся как государственная система в реальности начала 1930-х годов. Вспомним чеканную формулу В. Маяковского, выведенную «октябрьской» поэме «Хорошо!»:

Этот вихрь,
от мысли до курка,
и постройку,
и пожара дым
прибирала
партия
к рукам,
направляла,
строила в ряды [296]

Вот этой-то стройности рядов и мысли нет и не могло быть в платоновском романе. Напротив, в «Чевенгуре» читаем: «Достаточно оставить историю на пятьдесят лет в покое, чтобы все без усилий достигли упоительного благополучия» [6, с.130]. Об этом же мечтает «сокровенный человек» Фома Пухов, мудрый бюрократ Бормотов («Город Градов») и пр. И суть их мечтаний – в мысли о неспешности, эволюционности развития жизни, в доверии к ее естественной логике, какой бы нелепой она ни казалась на первый взгляд.

Именно такой неспешной реальности в платоновском творчестве настойчиво противопоставляются воистину утопические даже не проекты (ибо не по законам классической европейской утопии они выстроены), но ожидания «упоительного благополучия», так как платоновские герои думают «о социализме как об обществе хороших людей». Мысль о диктатуре пролетариата, о главенстве закона как основы любой государственности далека от них.

Понимая внутреннюю неготовность своих героев к планомерной, размеренной работе, выполнению намеченных планов, А. Платонов именно в ней видит драму их столкновения с после-

революционной действительности. После бед и страданий должно наступить добро и процветание, верят чевенгурцы. Оттого и мечутся они по степи в поисках «случившегося» социализма. В «круглом» платоновском пространстве, где вместо тракта (дороги) лишь направление, начинали переустройство Вселенной инженеры-преобразователи его ранних произведений.

«Крейцкопф надеялся открыть на соседних планетах новые девственные источники питания для земной жизни, провести от этих источников рукава на земной шар и ими рассосать зло, тягость и тесноту человеческой жизни. И когда откроются безмерные недра чужого звездного дара, *человек будет больше нуждаться в человеке*…» [9, 28]

Мысль, завершающая цитату, чрезвычайно важна для А. Платонова, присутствует в размышлениях его героев постоянно. «Девственные источники питания для земной жизни» необходимо найти не для сытости и процветания, но чтобы рассосать «тягость и тесноту человеческой жизни». Не социальные, прагматические задачи влекут героев А.Платонова, но мысль о «неготовом» мире, об «обществе хороших людей».

Обратим внимание в «Чевенгуре» на выразительную характеристику, казалось бы, житейских действий Чепурного, готовящегося передать город «прочим»: «…Чепурный прилег на одну кровать, чтобы испробовать, но ему сразу стало стыдно и скучно так удобно лежать, словно он получил кровать в обмен за *революционную душу*» [6, 246]. Бескорыстие и «любовь к дальнему» определяют поведение платоновского большевика, готовящего удобную и благоустроенную жизнь для других.

Не только автобиографический герой Саша Дванов думает «две мысли сразу». Амбивалентность важных исторических событий и жизненных процессов точно осознают все платоновские персонажи. Всегда рядом с Чепурным Прокофий, формулирующий «всю революцию» по своему желанию. Он же после уничтожения чевенгурского коммунизма обещает отыскать нового Сашу. И такой финал романа не только обнадеживает, но и передает горько-скептическое отношение авторское отношение как к самодеятельности чевенгурцев, так и к их «строительству страны».

Платоновские чевенгурцы, газет не читающие, книжному слову не верящие, все «соображающие» сами, оказываются в центре коммунистического миростроительства только потому, что коренные чевенгурцы ждут второго пришествия. Оно совпадает с нетерпением большевика Чепурного, стремящегося сменить одну

веру на другую, по-базаровски расчищая место для нового населения: «Явился Чепурный и приказал своим нетерпеливым голосом, чтобы все сейчас же навеки пропали из Чевенгура, потому что коммунизму ждать некогда и новый класс бездействует в ожидании жилищ и своего общего имущества. Остатки капитализма прослушали Чепурного, но продолжали сидеть в тишине и дожде» [6, 245].

«Коренные жители Чевенгура», прожившие жизнь неспешно, в доверии к ее естественной логике, не торопятся выполнять приказ Чепурного, т.к. они «думали, что вот-вот и все кончится: не может же долго продолжаться то, чего никогда не было» [6, 244]. Они не знают, что перед ними утописты, исправляющие мировой порядок.

Как известно, утопия не имеет ни времени, ни пространства, и Чепурный, совершенно как и некогда молодой Платонов [10], спешит исправить ошибку утопистов всех времен присвоением не только чужого имущества, но и чужих пространства и времени. Оттого и смирение, с которым «остатки капитализма», не являющиеся «сословием-поработителем», не вызывает у чевенгурских утопистов никакого сострадания. Оно оправдано в их глазах их новой верой.

Кажется, платоновский роман строится на обличении «новых» чевенгурцев, их большевизма. Однако не следует забывать о способности думать две мысли сразу, т.е представлять разные стороны проблемы одновременно. Есть она у большинства платоновских героев, сопротивляющихся принуждению любого рода.

«Сегодня секретарь губкома был отчасти доволен: новую экономическую политику он представлял как революцию, пущенную вперед самотеком – за счет желания самого пролетариата. А раньше революция шла на тяговых усилиях аппаратов и учреждений, точно госаппарат на самом деле есть машина для постройки социализма» [6, 171].

Платоновский секретарь губкома нэп оценивает так, как он его «сообразил» – как реализацию стихийной силы масс, как «желания самого пролетариата». Когда же коренные чевенгурцы «просили, чтобы их наняла Советская власть себе в батраки – без пайка и без жалования, а другие умоляли позволить им жить в прошлых храмах и хотя бы издали сочувствовать советской власти», то им было в этом отказано.

«– Нет и нет, – отвергал Пиюся, – вы теперь *не люди*, и *природа* вся переменилась…» [6, 244–245].

Утопическую, т.е. не имеющую под собой реальности, картину мира остро чувствуют все платоновские герои, используя ее по-своему. Демагог послереволюционного образца Прокофий, «имевший все сочинения Маркса для *личного* употребления, формулировал всю революцию, как хотел, – в зависимости от настроения Клавдюши и объективной обстановки» [6, 242].

Столь же вольно, но уже по причине недоверия к книжному, чужому слову, относится к учению Маркса Чепурный: «Ты, Прош, не думай сильней Карла Маркса: он же от осторожности *выдумывал*…» [6, 243]. Потому и торопится Чепурный с выселением «буржуев», что действует по «выдумке» Маркса и своим смутным чувствованиям. Так, Прокофий как бюрократ по призванию заготовил проект постановления (от «ставить»), Чепурный же требует *приказа*: «…постановлять будем *затем* (опять неслучайная цитата из «Интернационала». – Т.Н.), а сейчас надо *класть*» – т.е. уничтожать тех, чье время кончилось (вспомним момент, когда Чепурный запускает часы нового времени).

Для платоновских преобразователей коммунизм естествен как природа. Не случайно Чепурный спрашивает Дванова при первой встрече: «…вот у меня коммунизм стихией прет – могу я его политикой остановить иль не надо?

– Не надо,– сказал Дванов» [6, 175]. В соответствии со своей верой и Чепурный оценивает нэп: «Дали просто уличное название коммунизму!» [6, 175].

Дальнейшие расхождения героев романа с привычными доктринами советского времени более содержательны. Вполне в духе времени чевенгурские коммунисты занимают храм, размещают ревком в алтаре, однако сохраняют религиозное чувство к товарищу: «Как конец миру, вставал дальний тихий горизонт, где небо касается земли, а человек человека» [6, 134]. И если советская идеология упразднило сакральное «небо», то А. Платонов сохраняет онтологическую отраженность неба и земли (*небо / степь*) как основу целостности бытия. Таким образом, революция для его героев явление метафизическое, знаменующее начало нового бытия, а не политического события по захвату власти. На рубеже 1920-1930-х годов, на фоне изменившейся социальной и идеологической прагматики, гибель чевенгурского коммунизма неизбежна в силу его утопической природы, несовместимости с логикой арифметического рассудка бюрократа (план социальной прагматики). Вспомним филиппику Шмакова из чернового варианта «Города Градова»: «Мастеровой воевал, а чиновник победил!

Чувствуете, граждане? Так наша цель, я считаю, с честью оправдать историческое доверие пролетариата и стать его достойным заместителем» [11, 99].

Литература

1. *Распутин В*. Свет печальный и добрый // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.

2. *Павлов О.* После Платонова.// «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып.4. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.

3. *Шубин Л.А.* Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове. Работы разных лет. – М.: Советский писатель 1987.

4. *Платонов А.* Че-Че-О. – Воронеж: Изд-во им. Болховитинова, 1999.

5. *Платонов А.* Сочинения. Т. 1. Кн. 2.

6. *Платонов А*. Чевенгур. – М., 2000.

7. *Дубровский А.М*. Историк и власть: историческая наука в СССР и концепция истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950-е гг.) – Брянск: изд. Брянск. гос. ун-та им акад И.Г.Петровского, 2005.

8. *Маяковский В.В*. Избранные сочинения. В 2 т. Т.2. – М.: Художественная литература, 1982.

9. *Платонов А.* Потомки Солнца. Рассказы и повести. – М.: Правда, 1987.

10. Из автобиографии А.Платонова, приложенной к анкете члена Воронежской организации ГКП(б): «Связь труда и жизни, работы и ощущения мира для меня очевидна. Каков хлеб – таковы мысли, это я тоже знаю. Если бы я не узнал после Маркса, я бы сам сообразил, каким порядком идет жизнь на земле» // Андрей Платонов: Личное дело. – Воронеж: Дирекция Международного Платоновского фестиваля, 2013. С. 129.

11. «Меня убьет только прямое попадание по башке…» материалы к творческой биографии Андрея Платонова. 1927-1932 годы // Новый мир. – 1993. – № 4.

О.А. Бердникова,
Воронежский государственный университет

«Авантюра и драма» души: пути героев в романе А. Платонова «Чевенгур»

Аннотация. В статье исследуется роман «Чевенгур» в контекстах прозы А. Платонова и русской философской и литературной традиции. Предлагается идея о трактовке писателем авантюрности и трагизма революционной эпохи как событий исторического, научно-технического и духовно-душевного уровней.

Ключевые слова: Андрей Платонов, роман «Чевенгур», «Рассказ о потухшей лампе Ильича», герой в сюжете произведения

Abstract. The subject of investigation of the article is Platonov's novel "Chevengur" in the contexts of Platonov's prose and Russian philosophical and literary tradition. The author puts forward the idea of the writer's interpretating adventure and tragedy of the revolutionary epoch as the events of historic, scientific and technical as well as spiritual and emotional levels.

Keywords: Andrey Platonov, the novel "Chevengur", contexts of prose, the tragedy of revolutionary epoch.

Осознание А. Платонова как вершинной фигуры отечественной и мировой литературы произошло сравнительно недавно – в последние десятилетия прошлого века. В этом смысле планотоноведение – одна из самых «молодых», но едва ли и не самых динамичных «ветвей» современной науки, изучающей русскую литературу XX столетия.

Стремление осмыслить ушедшее столетие как целостный культурный феномен выявило имя Андрея Платонова как писателя, в произведениях которого аккумулируются историософские, естественнонаучные, политические и духовные константы XX века. При этом они вступают в платоновском герое и самом платоновском слове в оригинальное и сложное взаимодействие, писатель показывает сам процесс того, как они «переплавляются» в личностном и народном сознании, рождая «авантюру и драму» души человека, посетившего «сей мир в его минуты роковые».

Авантюрность революционной эпохи, открывшей простор для деятельности простого человека – куда бы она ни была направлена, возведена Платоновым на духовно-душевный уровень. Заявленная молодым писателем в одной из первых повестей проблема сокровенности человека делает личностный аспект

главным в его творчестве – в этом отношении он вполне вписывается в литературу 1920-х годов.

Т.А. Никонова справедливо утверждает, что «сегодня уже нет необходимости доказывать, что Платонов был художником революции и оставался верен идеалам своей юности на протяжении всей жизни» [9, 91]. Но А. Платонов очень рано осознал то, что «революция шире и глубже большевизма, что коммунизм лишь одно из явлений огромного и сложного революционного процесса»[14, 516]. В этом отношении Платонов – революционер в самом прямом – изначальном – смысле этого слова. Он острее других осознал глобальность того скачка, слома, прежде всего, в душе человека, которые принесла эпоха социальных катаклизмов и научно-технических прорывов.

Герои его ранних произведений («Рассказа о потухшей лампе Ильича», «Сокровенного человека», «Песчаной учительницы») уже принадлежат к той «десятой части» народа, к тем «десяти процентов чудаков в народе, которые на любое дело пойдут – и в революцию, и в скит на богомолье», как позже напишет писатель в романе «Чевенгур» [11, 164]. В сближении этих двух принципиально разнонаправленных векторов движения платоновских героев также состоит своего рода революционность писателя. Ведь «скит, богомолье» предполагает духовное возрастание человека, идущего по пути к Богу, а революция, всегда ломающая традицию, прежде всего, духовно-религиозную, есть в духовном плане нисхождение, ибо основана на крайней форме нигилизма – отвержении Бога. Не случайно С.Л. Франк, изучая религиозно-исторический смысл русской революции, обращается к истории нигилизма как европейского умонастроения, рассматривая его как источник социально-исторических катаклизмов [15]. Вместе с тем в России, особенно в революционную эпоху, и тот, и другой путь предполагал «драму души» человека, отказывавшегося от привычных, устоявшихся жизненных, и, в первую очередь, бытовых устоев. Именно такие чудаки более всего привлекали писателя.

Так, в повести «Сокровенный человек» Фома Пухов размышляет о том, что «в религию люди сердце помещать привыкли, а в революции такого места не нашли», на что коммунисты советуют ему «любить свой класс»[2, 72]. По Платонову, религиозное служение и революционное делание имеют один объект – душу человека, и если религию убрали, то задачу возделывания души полностью должна была взять на себя революция. Но революция предлагала новый тип со-кровенности, вытесняющий традицион-

ные – кровные, родственные, духовные – связи. Революция – социально-политическая, научно-техническая – должна была быть воспринята не только умом, но стать сердечным, сокровенным событием для души человека.

«Вторым мировым событием после Октября 1917 года в истории человечества» стала для Платонова электрификация – так оценивает он, в частности, открытие Волховской ГЭС [13, 156]. «Столь пылкая «любовь к электричеству» (И. Савкин) формирует мировоззренческие и даже эстетические пристрастия писателя. Свет, приносимый электричеством (электрификация), и вода, насыщающая поля (мелиорация), воспринимаются Платоновым как технические новшества, которые реально помогают преодолеть страдания человека, идущие от тьмы, голода и засухи. Более того, электрификация, гидрофикация, мелиорация – инженерные и технические проекты, к которым сам писатель приложил руку, приобретали у него статус творческого акта» [5, 41]. Сам автор и его герои верили, что чудесами техники можно преобразовать сознание человека, изменить отношение к миру, наполнить сердце, осветить и освятить душу человека.

В «Рассказе о потухшей лампе Ильича» у Фрола любовь к электричеству как детищу революции вышла на уровень сокровенности, сердца, творчества. Но в рассказе упоминается брат рассказчика, Семен, ставший «кровным электромехаником», помогавший ему во всех его делах, но «окончательно» осевший в деревне и разводящий кур-плимутроков. Словосочетание «кровный электромеханик» демонстрирует платоновский метод «сближения слов» [4, 176], в смысловом плане абсолютно не сочетаемых, но воплощающих мечту автора о новом типе сокровенности.

Но если Семен, «кровный электромеханик», «окончательно» остается в деревне, то Фрол ее «окончательно» покидает – думает «опять уйти в город и поступить там на электростанцию линейным монтажистом» [3, 58]. В этом отношении «куры-плимутроки» и потускневшие лампы – упрек не деревне как таковой, а ее неспособности стать «родиной электричества», кровно воспринять творческий дух революционной эпохи. Ведь сам Платонов не раз вспоминал свою «родину отца и матери», что, по выражению писателя, пробуждало «крестьянский остаток» души [1, 65]. «Потухшая лампа» – это символ не родившейся «заново» народной души, трагизма бытия человека, недостижимости идеала.

«Рассказ о потухшей лампе Ильича» может быть осознан как текст, в котором предвосхищаются идеи и образы «Чевенгура». В

этом рассказе уже закладывается идея писателя о двух «природах» человека, которая нашла воплощение в «Чевенгуре» в образах Саши Дванова – человека творческого, думающего и Прошки – человека бытового, приземленного, но заново рождающегося в тот момент, когда он обещает Захару Павловичу найти и «задаром привести» Сашу.

При этом для Платонова важна сама проблема «происхождения мастера», творческого – «сокровенного человека», видимо, поэтому повесть «Происхождение мастера» станет начальными главами «Чевенгура». Творческий, и что крайне важно, по-настоящему революционный импульс в мастеровом Захаре Павловиче появляется от его обиды на «правильность действия часов» церковного сторожа и «поездов» из-за их, как он считает, «равнодушия к страданиям человека»[11, 68]. Он, как и Саша Дванов, который *«хотел обогнать ход часов»* [11, 182], мечтает пересотворить мир в его пространственно-временной определенности.

Революция в феномене чевенгурской коммуны словно проверяется писателем как некое экспериментальное «*поле личной ответственности и труда души как некой авантюры и драмы»* (курсив М. Мамардашвили. – О.Б.*),* души, взыскующей нового бытия и новой вечности, стремящейся, но не могущей «заново родиться» [7, 19].

А. Платонов, как никто другой, в романе «Чевенгур» показывает «характерные черты русской революционной психологии: жажду самочинности и веру в безграничную мощь устрояющей самочинной воли» (С.Л. Франк). Так, Гопнер думает: «Отцу моему хотелось бога увидеть наяву, а мне хочется какого-то пустого места, *будь оно проклято*, – чтобы сделать все сначала, в зависимости от своего ума» [11, 189].

Революционная психология стремилась вывести человека из старого – христианского – «метафизического круга Истины» (Арх. Иоанн Сан-Францисский). Вот почему платоновскому герою, желающему самочинно создать новый мир, нужно «пустое место» – степь, пустыня, отсюда кочующие по степям люди, города, целые народы, как в повести «Джан» и романе «Чевенгур». Его герои оказываются и творцами новой реальности, и странниками в поисках новой истины. Н.О. Лосский писал, что, даже утратив веру в Бога как абсолютно совершенное, всемогущее, всеблагое и всеведущее существо, люди тем не менее в подсознании сохраняют «возможность абсолютного совершенства» И тогда у «лучших людей» возникает драма отрицания совершенства и стремления к нему» [6, 83]. Ведь

герои-чудаки Платонова тоскуют «без торжества истины», а, оказавшись в Чевенгуре, уходят, как Копенкин, тосковать в степь.

Почему же платоновские герои искали социализм непременно в степи? А. Платонов дает открытую аллюзию к идее А. Блока о степном пути Руси-России в новой революционной реальности. А. Блок в цикле «На поле Куликовом» (1908) предсказал, что русский путь не только в его исторической ретроспективе, но и в исторической перспективе – это именно «путь степной». Он связал воедино степь, где «грустят стога» (северную и центральную Россию – оплот государственности и оседлости), и степь, где «степная кобылица мнет ковыль» (юг России, откуда всегда приходили кочевники и начинались бунты). Для Платонова эта оппозиция уже не имеет принципиального значения, так как революция охватила все пространство огромной страны, и в стране началось «мировое кочевье».

«Степной путь» героев начинается сразу после того, как Копенкин и Дванов, «двое людей на конях», «оставили дом на лесной опушке и взяли направление на степной край» [11, 127]. Платоновские герои ищут «сырье для социализма» именно там, где растет ковыль, где «ни одного сооружения – только тоска природы-сироты» [11, 169]. Герои романа становятся идеологами кочевья как необходимого условия для новой жизни. Они представляют коммунизм «непрерывным движением людей в даль земли» [11, 218] и утверждают, что «на оседлости коммунизм никак не состоится: нет ему ни врагов, ни радости» [11, 219].

В период революции создается в пределах русского национального целого «народ-всадник» [12, 127], поэтому способ бытия героев Платонова можно определить как *дорожное существование* [10, 140]. При этом они часто проявляют самочинность завоевателей-кочевников: так Копенкин дважды на коне въезжает в храм, правда, уже осквернённый устроенным в нем ревкомом, а освобождение Калитвы очень похоже на захват, в ходе которого Копенкин кричит Дванову: «Стреляй, Дванов, теперь – все будет наше!» [11, 161]. Не случайно герои «Чевенгура» не находят искомого в степных деревнях, где «оба боялись погибнуть в темноте изб», «боялись потолков хат» [11, 136].

Герои Платонова уверены, что социализм произрастет непременно в степи, так как «равномерность степи» как бы природно располагает к коммунистическому равенству. Степь живет той же скудной, бедной, «до утомления несчастной» [11, 159] жизнью «природы-сироты», поэтому они уверены, что коммунизм не только

может быть объявлен, но сокровенно присутствует в пространстве и должен быть найден в «дали земли». Чепурному нравился *ровный*, покатый против неба живот земли...» [11, 191]. Он же «считал полезным тот косвенный факт, что город расположен в ровной скудной степи, небо над Чевенгуром было похоже на степь – и нигде не заметно красивых природных сил, отвлекающих людей от коммунизма и от уединенного интереса друг к другу» [11, 261]. Это делает город моделью мироздания: Чевенгур, словно мираж в пустыне, возникает в степи как порождение надежд и мечтаний платоновских героев, как самочинно и вместе с тем органично устроенный заповедник военного коммунизма, подобно «ревзаповеднику» Пашинцева, решившего хранить «революцию в нетронутой геройской категории» [11, 153].

Вместе с тем «мощная глубокая степь» таит в себе способность к свободной и самоорганизующейся жизни: «Поглуше в степь – гречиха *сама* растет» [11, 318]. Степь, которая воспринимается коммунарами как «*интернационал* злаков и цветов» [11, 275], уже как бы содержит необходимые начала коммунизма: растения устанавливают «меж собой особое *равенство* пшеницы и крапивы: на каждый колосок пшеницы – три корня крапивы» [11, 275], в степи «*братски* росли пшеница, лебеда и крапива» [11, 274]. Так и коммунизм в степном Чевенгуре должен был организоваться сам по себе.

По тем же принципам самочинности и рациональности чевенгурские коммунары *сами* заканчивают историю, *сами* устанавливают срок и даже день второго пришествия (четверг) и *сами* начинают отсчет нового времени: Чепурный заводит часы и делает в справке, данной куроводу, оформленную в духе библейской стилистики запись: «Летом 5 ком.» [11,134].

В истории Чевенгура и его гибели писатель проверяет саму возможность заново рождения души человека в результате реализации коммунистической идеи на «пустом месте», свободном от прежних установлений. Ведь чевенгурские коммунары своей основной профессией объявляют душу человека, а «продукт ее – дружба и товарищество!» [11, 221], то есть душевное единство должно произрасти на основе классовой общности. Однако «ничья дружба не обратилась в надежную родственность» [11, 369] – таков конечный «продукт» чевенгурского коммунизма.

Чевенгурский коммунизм осознан писателем как исторический и духовный тупик: «сзади Ленин», вверху небо, похожее на степь, а впереди – даль, всегда чреватая появлением врага: «Врагов-то хоть и нет, да ведь кругом просторно – прискачут» [11, 169]. Че-

венгур завоеван неизвестным отрядом именно тогда, когда возникает надежда на обустройство укорененной, оседлой жизни, зарождается (заново рождается) теплота родства. Так звонарь, не зная «Интернационала», играет Пасхальный напев, и именно после Пасхального звона в Чевенгуре возрождаются ремесла, искусство, приходят женщины, что требует продолжения жизни в том ее временном измерении, в котором «церковный сторож звонил часы». Именно метаисторическое измерение времени, возвращающееся в Чевенгур, и оказывается для него губительным.

Роман заканчивается обретением «дороги», которая возвращает Сашу Дванова к его родному отцу, и это единственно возможный итог духовно-душевного пути для платоновского героя. Если Фролу, «кровному электромеханику», есть куда «окончательно» вернуться (на электростанцию, которая для него является «родиной электричества»), то Саша из трех возможных мест возвращения – в соответствии с его тремя «отцами» – окончательно вернуться может только в озеро Мутево – к «надежной родственности». Второй отец Саши выводит его на дорогу с сумой (в прямом смысле этого слова) и посылает за «хлебом насущным», поэтому возвращение в деревню исключается. Сашу ищет его третий «отец» Захар Павлович, который когда-то привел его в свой дом и обучил мастерству, но оно не становится для Саши, как для Фрола, «кровным» делом.

Саша Дванов вновь выходит на старую дорогу, где «церковный сторож начал звонить часы» – этот мотив снова появляется в повествовании, и его путь обретает вектор: следуя сердцу, которое «дороже всего», Саша возвращается к отцу, который – «последний и кровный товарищ Дванова», «вся родина жизни и дружелюбия». Но жажда сыновства включает в мире Платонова «чувство Отчего Дома как космическое – в древнем и буквальном смысле слова «космос»: устроенность, порядок, осмысленность и красота» [8, 128]. В этом смысле это тот второй путь «лучших людей», у которых, по словам Н.О. Лосского, «возникает драма отрицания совершенства и стремления к нему».

Литература

1. *Алейников О.Ю.* Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». Монография. – Воронеж: НАУКА- ЮНИПРЕСС, 2013.

2. *Платонов Андрей*. Избранное / Сост. и послесл. В.М. Акимова. – М.: Правда, 1983.

3. *Платонов Андрей*. Сочинения. Научное издание / Главный редактор Н.В. Корниенко. – М.: ИМЛИ РАН. 2004. Том первый: 1918-1927. Книга первая: Рассказы. Стихотворения / Редактор тома Е.В. Антонова. – 645 с.

4. *Антонова Е.В.* «Каждый прожитый нами день – гвоздь в голову буржуазии…» (А. Платонов – автор лозунгов для «Красной деревни») // «Страна филологов»: Проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею члена-корреспондента РАН Н.В. Корниенко. Сборник научных статей. – М.:ИМЛИ РАН, 2014. С. 193-207.

5. *Грязнова А.Ю*. Авторефлексия в творчестве А. Платонова 1920-х годов // «Воронежский текст» русской культуры: провинциальность как эстетический код литературы XX века. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2013. С.40-47.

6. *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. – М.: Республика, 1994.

7. *Мамардашвили М.К*. Проблема человека в философии // О человеческом в человеке / Под общ. ред. И.Т.Фролова. – М.: Политиздат, 1991.

8. *Непомнящий В.С*. «Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы.– М.: Сестричество во имя Преподобномученицы великой княгини Елизаветы, 2001.

9. *Никонова Т.А*. Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью. Монография. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011.

10. *Панарин А.В.* Гоголь как зеркало русского странствия по дорогам истории / А.В. Панарин // Москва – 2003. – №6. С. 145-166.

11. *Платонов Андрей*. Чевенгур. *Путешествие с открытым сердцем. Роман.*– Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1989.

12. Савицкий П.Н. Степь и оседлость / П.Н. Савицкий // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн. Антология. – М., 1993. С. 123-130.

13. *Савкин И.А*. На стороне Платона: Карсавин и Платонов, или об одной не-встрече // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. Библиография. – СПб.: ИРЛИ РАН, Наука, 1995. С.153-162.

14. *Слоним М.* Десять лет русской литературы // Литература русского зарубежья. Антология. Т. 2. – М.:Книга, 1991. С.516-547.

15. *Франк С.Л*. Религиозно-исторический смысл русской революции // Русское мировоззрение. – СПб.: Наука, 1996. С. 119-137

О. В. Богданова,
Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена

«Взыскание погибших» А. Платонова: Эффект «рассказа в рассказе»

Аннотация. В статье предлагаются новые ракурсы рассмотрения военного рассказа Андрея Платонова «Взыскание погибших» («Мать»); показано, что текст хрестоматийно известного платоновского рассказа на самом деле не един и мало каноничен, так как создавался в несколько этапов и состоит из различных текстологических напластований, которые связаны со временем создания рассказа. В статье фактически «расчищается» рассказ в рассказе, что заставляет по-новому взглянуть на интерпретацию «канонического» текста, его агиографических мотивов и христианских концептов-символов, в том числе иконографического названия (по иконе «Взыскание погибших»).
Ключевые слова: Андрей Платонов, рассказ «Взыскание погибших» («Мать»), нарративные пласты

Abstract. The article offers new perspectives of consideration of the military story of Andrei Platonov “Recovery of the dead” (“Mother”) and shows that the text of the well-known story is not really uniform. It was created in several stages and consists of various textual strata, which are associated with the time of creation of the story. The article actually “clears” the story in the story, which makes a new look at the interpretation of the canonical text, its hagiographic motifs and Christian concepts-symbols, including the iconographic name (according to the icon “Recovery of the dead”).
Keywords: A. Platonov, the story “Recovery of the dead” (“Mother”), narrative layers

О рассказе Андрея Платонова «Взыскание погибших» написано большое количество литературоведческих работ [1–4, 6, 9–12]. Интерпретации подвергались различные уровни текста – от образно-мотивного и нарративного до структурно-композиционного и жанрового. Однако несмотря на серьезную исследованность платоновский текст продолжает хранить в себе неистолкованные семантические ракурсы и смысловые парадоксы.

Как известно, рассказ «Взыскание погибших» был опубликован в газете «Красная звезда» 28 октября 1943 года. Между тем идеологема «взыскание погибших» появилась в творчестве Платонова много раньше.

С одной стороны, тема-мотив «взыскания погибших» обнаруживается в рукописях Платонова, относящегося к началу 1930-х годов, и значится в названии незавершенного наброска пьесы «Взыскание погибших» [см.: 6]. Вряд ли пьеса была как-то связана с будущим (каноническим сегодня) рассказом, но примечательно, что в готовившейся драме, связанной с «империалистической тематикой», во всех трех вариантах среди действующих лиц константными оказываются *убогие* и *блаженные* – Немой и Петров, «русский идиот», т. е. околохристианская семантика могла проступать уже и в обдумываемой драме. С другой стороны, среди рукописей Платонова, относящихся к августу 1941 года, значится «некий» текст-рассказ «Взыскание погибших», и он уже непосредственно опирается на события военного времени. Наконец, известно и то обстоятельство, что рассказ «Взыскание погибших» (вышедший в 1943 году под названием «Мать») подвергался писательской правке, фактически (или отчасти) был переписан Платоновым. Речь о том, что рассказ, размещенный в «Красной звезде», был посвящен одному из эпизодов битвы за Киев, героической переправе советских войск через Днепр. Однако позже Платонов изменил сюжет, убрал упоминание о Днепре, скорректировал хронотоп рассказа, вместо Украины нарратив перенес в Воронежскую область, о чем свидетельствовал новый рассказовый топоним – не Киев и не Днепр, но появившийся теперь в тексте Митрофаньевский тракт. Учитывая воронежское происхождение Платонова, можно проследить динамику художественной трансформации рассказа: события *дальние* превращаются в *близкие*, эпизоды *чужие* обретают окраску *своих*, *коллективное* оборачивается *частным*. То есть по мере работы над текстом (точнее его переработок) рассказ обретает все более личностный характер. При этом исследователям позволительно говорить о том, что упоминание Митрофаньевского тракта «освящает воронежское пространство жизни, не замыкая, а размыкая его в христианское пространство общенациональной жизни» [11, 207], однако, судя по авторской правке, вектор интенций писателя был парадоксально противоположен: не от частного к общему, но наоборот. И хотя последнее утверждение не противоречит «размыканию» текста в широкое «христианское пространство общенациональной жизни», с нашей точки зрения, роль топонима Митрофаньевский тракт – не столько христианизующая, сколько локализующая, привязывающая образ-топоним к знакомой близкой местности, к образу малой родины. Узнаваемый географический топоним

субъективирует платоновскую наррацию, как и сопутствующие этой доминанте корректирующие трансформации-переделки.

Т. е. уже только на предварительном уровне знакомства с рассказом «Взыскание погибших» становится очевидным, что текст не однороден, ибо задумывался, опробовался и создавался в разное время и в различных направлениях[1]. Справедливо предположить, что в окончательном тексте *должны* проступать черты и знаки текстовых наслоений, угадываться и просматриваться рудименты прежних планов и воплощений.

Совершенно очевидно, что важнейшее и неотъемлемое качество платоновской повествовательной стратегии – теоморфизм. Художественная модель мира, которую возводит Платонов, исконно и исходно религиозна, пронизана библейскими мотивами, символами, аллюзиями. Очевидно, что в рассказе «Взыскание погибших» эта связь эксплицирована уже названием, отсылающим к одноименной иконе Божьей Матери. Об этом писали многие исследователи и предлагали свои – самые емкие и разноплановые – интерпретации. Так, петрозаводский ученый И. А. Спиридонова пишет: «Заявленная в названии, икона “Взыскание погибших” является главным художественным кодом и одновременно ключом к содержанию произведения…» [12, 346]. По мысли воронежского исследователя О. Ю. Алейникова, агиографические мотивы плотно пронизывают весь текст рассказа [2, 144–145]. Однако интерпретации, которые дают заглавному образу современные ученые, столь образны и метафоричны – *поэтичны* по сути, что нередко смысл привносимых интерпретаций расходится с семантикой (пра)евангелического текста (текстов) и привносит смысловые оттенки не только отдаленные, но и чужеродные.

Одни исследователи возводят мотив «взыскания погибших» к Новому Завету, к свидетельству Луки и связывают его с образом Сына Божьего: Сын Божий, посланный Отцом на землю, «пришел взыскать и спасти погибшее…» (Лк. 19:10). Другие делают акцент на Богородичном имени, утверждая, что «Взыскание погибших» – одно из имен Богоматери. Третьи говорят о том, что «сакральное словосочетание “Взыскание погибших”, означающее последнюю надежду всех отчаявшихся, в равной мере относится ко всем персонажам» [6, 176–177]. По мысли В.П. Скобелева, в характерной для Платонова оппозиции «жизнь – смерть» «взыскание погибших» есть мотив «воскрешающей любви к смертным» [10, 621]. Большинство исследователей соглашается с утверждением, что словосочетание «взыскание погибших» в Новом Завете (и соот-

ветственно у Платонова) синонимично «*спасению погибших*», «*воскрешающей любви*», «*родительской скорби*».

Каждую из предложенных интерпретаций можно признать допустимой, но каждая из них в разной степени связана с молением перед иконой «Взыскания погибших». Дело в том, что духовное значение иконы «Взыскание погибших» для верующих состоит в том, что к ней обращаются те, кто находится *на грани* гибели или те, кто пребывает в *отчаянии*. И в этом чудотворная икона как будто бы мало чем отличается от других. К ней обращаются в первую очередь те, кто «потеряли веру или чувствуют, что вера слабеет», «чувствуют, что теряют веру <…> во все хорошее, что приносит жизнь». И – только во вторую очередь – те, кто «потеряли своих близких и надеются их отыскать» [5]. К какой же ипостаси чудотворящей иконы взывал Платонов?

Очевидно, что глубоко верующий Платонов знал и ощущал особость и этой иконы, осознавал ее исключительное назначение. И тогда становится допустимым и возможным, что в тексте рассказа в первую очередь речь идет об отчаянии героини-матери. О разочаровании. О конце света. И эти мотивы отчетливым образом представлены в тексте – мать отчаялась, устала от жизни, потеряла жизненный смысл и представление о собственном предназначении в мире. Об этом свидетельствует облик героини, ее вид, в котором она появляется перед читателем-реципиентом. «Она шла по полям, тоскующая, простоволосая, со смутным, точно ослепшим, лицом. И ей было *все равно*, что сейчас есть на свете и что совершается в нем, и ничто в мире *не могло ее ни потревожить*, *ни обрадовать*, потому что горе ее было вечным и печаль неутолимой – мать утратила мертвыми всех своих детей. Она была теперь столь *слаба* и *равнодушна ко всему свету*, что шла по дороге подобно усохшей былинке, несомой ветром, и все, что она встретила, тоже осталось *равнодушным* к ней. И ей стало еще более трудно, потому что она почувствовала, что *ей никто не нужен*, и она за то *равно никому не нужна*» [7].

Мотив отчаяния героини выразительно поддержан (усилен) мотивом равнодушия (*ее* и *к ней*). NB: в одном абзаце слова с корнем *равн-* (*равно*душие) использованы прозаиком четыре (!) раза. В этом отношении странным выглядит интерпретация облика матери, даваемая И.А. Спиридоновой, утверждающей, что образ матери хранит «божественный свет человечности», (как будто бы) подтверждая эту мысль цитатой. Враги «ужаснулись *вида человечности* на ее лице… В жизни бывает этот смутный свет на лицах

людей, пугающий зверя и враждебного человека… <и т. д.>» [12, 346]. Однако оборот «вид человечности» обретает у Платонова противоположный смысл – окружающих удивляет не вид человечности, а как раз отсутствие человечности на лице старухи, ибо она уже не человек, она подобна сухой былинке. На ее лице – «*отчужденный* свет». Она живет «*как мертвая*». Характерная для Платонова «неправильность» речи («утратила мертвыми всех своих детей» – правильнее было бы: «утратила живыми…») и в данном случае наполняется обратным смыслом: вид человечности = виду нечеловеческому, опустошенному, неживому. Потому и сердце героини, по словам писателя, «опустело».

Желание «приписать» рассказу Платонова («обнадеживающий») гуманистический пафос заставляет исследователей говорить о «неопустошенности» матери: «Горе матери, у которой война отняла всех детей, убило, но *не опустошило* ее. И в смертном горе мать хранит в душе божественные смыслы жизни…» [11, 208]. Но в данном случае исследователь отходит от «ключевого» (по ее же словам) образа-мотива (и иконы) «Взыскание погибших»: вынесенный писателем образ именно этой иконы (и соответствующей ей философемы) как раз акцентирует и аккумулирует отчаяние и пустоту мира, в котором пребывает героиня – «уже близко находился *конец света*». Духовная семантика иконы, название которой вынесено в заглавие рассказа, подчеркивает именно этот ракурс – опустошение, отчаяние, равнодушие, отсутствие жизненных сил, готовность к смерти. Единственная тонкая нить, которая привязывает героиню к этому свету – возвращение «домой» (дважды), «в свой дом» (трижды), в «родное место», где она прежде «жила» и где «в битве и в казни скончались ее дети». Героиня возвращалась домой, чтобы «умереть сама по себе», рядом с могилой ее детей.

Развитие мотива отчаяния и земных страданий достигает своей кульминации при встрече героини с соседкой Дуней – стержневой мотив дублируется и множится: у обеих героинь «поровну никого нету» [7]. Описание места, куда приходит главная героиня, поддерживает и оттеняет трагическую тональность наррации: «Маленький бедный дом на одно семейство <…> *давно погорел* <…> оставил после себя *угли*, уже порастающие травой *могильного погребения*. <…> старый город тоже *умер*, и стало всюду вокруг *светло* <= пусто> и *грустно*, и *видно далеко* окрест по *умолкшей* земле. Еще пройдет немного времени <и т. д.>» [7]. Платонов выписывают образ всеобщего запустения и опустошения, действительно наставшего «*конца света*». Персонажи Платонова

находятся на самом дне (не)возможного существования (= нежизни). Они обе «как мертвые». Потому приход героини в родные места и свидание с могилой детей (утрамбованных фашистскими танками[2]) должен стать концом ее пути, итогом скитаний обессиленной старухи-матери. По логике художественных законов она должна была умереть, тихо заснуть («она задремала и уснула») на могиле «нагих <…> умерщвленных, поруганных и брошенных в прах» детей. Так и происходит в рассказе – «ей и жить-то уж нечем было», потому «ее сердце ушло».

«Простая» история героини, обыденность и константность свершившегося (повторившегося в судьбе соседки Дуни) должны были стать «осуждением всему миру-злодею». И этого, кажется, достаточно для завершения рассказа. Надо полагать, что эта история действительно и должна была иметь название «Мать», исчерпывающее и символичное. Трагизм повествования достиг своего апогея – отчаяние (в котором писатель словно бы предстал пред иконой «Взыскание погибших») беспредельно. Заглавно-титульная икона находится как бы вне пределов рассказа – составляет его затекстовый аксиологический фон, объект исповедания мира (и автора).

Однако Платонов писал рассказ в особенное время – в *советское* и *военное*. Оба эпитета-характеристики диктовали особые законы творчества. И потому рассказ должен был быть переписан. Или дописан. В любом случае – изменен. Отчаяние и уход героини мало согласовались с жизнеутверждающей тенденцией советской (и военной) литературы, потому сон-смерть матери должен (должны) были обрести некий иной смысл (наполнение и направление), чем только избавление от страданий и невольной вины принесения в жизнь детей, для которых «еще <…> тут ничего не готово» [7].

В окончательном тексте рассказа эксплицируется новый семантический пласт – выявление и демонстрация *небессмысленности* пребывания матери на этой земле. Потому в рассуждениях героини появляется неожиданная и парадоксальная мысль-отрицание. Только что пребывавшая в полном равнодушии и отчуждении, героиня *вдруг* изменяется, в ее мыслях-сознании появляется «но»: «Но сердце ее было добрым, и от любви к погибшим оно захотело жить за всех умерших, чтобы исполнить их волю…» [7]. И тезис действительно парадоксален, ибо, во-первых, старуха так физически и духовно истощена, что сил жить дальше у нее нет, во-вторых, желание «жить за всех умерших» и «исполнить их волю» ограничивается только мыслью-порывом, ибо писатель *позволяет* героине к утру умереть. Гуманистически вдохновенная мысль «повисает» в тексте,

не находит поддержки – сердце героини «ушло». Правда, парадоксальным образом в тексте появляется «новый сын» старухи – красноармеец-танкист. Однако если бы прозаик действительно намеревался передать завет матери красноармейцу, то (как минимум) он должен был сделать героя молодым и сильным, услышавшим слова-мысль старухи и могущим пронести ее завет через всю свою жизнь, чтобы и дальше было «кому понять и унаследовать». Но парадоксальным же образом возникший в пространстве рассказа *сын* – «не столь молодой», точнее красноармеец «в летах», и наткнулся он на старуху случайно, желая что-то (этномологически) «посмотреть» и нечто «проверить»[3]. Очевидно, что подобный поворот сюжетного действа неорганичен для текста и для писателя. Со всей очевидностью созданная Платоновым антиутопия (в т. ч. связанная и с военным временем) неорганично трансформируется в малоубедительную *утопию*, пронизанную узнаваемым пафосом советской литературы. Заключительные абзацы платоновского текста насквозь пропитаны патетикой советского времени. Один только оборот «Полночная заря войны взошла вдалеке…» становится свидетельством изменения стиля и тона платоновской наррации: «Мария Васильевна проснулась <…> и прислушалась к частому дыханию пушек. “Это наши идут, – поверила она. – Пусть скорее приходят, <пусть опять будет советская власть, она любит народ, она любит работу, она всему научает людей…>”»[4] Федоровская философская идея «воскрешения мертвых», близкая Платонову, растворяется в уверенной чеканности словесной мощи соцреалистической тенденции и вере в счастливое будущее парадоксальным образом *осоветившейся* героини, дискредитируя и уплощая глубину условно «рассказа в рассказе» «Мать». Финал «Взыскания погибших» диссонирует с предшествующим повествованием, указывая на «вторичность» и «искусственность» жизнеутверждающего эпилога.

И тогда – если принять эти размышления – следует с новой точки зрения взглянуть на текст рассказа Платонова и предложить его новые интерпретации. Два рассказа (два варианта рассказа, рассказ в рассказе) наверняка дадут новые возможности прочтения текста, могут быть интерпретированы с иных точек зрения, обнаружить инвариантные и вариативные интенции, их не видимые прежде смысловые корреляты. Анализировать текст рассказа как цельный и единый вряд ли верно и перспективно с научной (и художественной) точки зрения.

Примечания

1. Радикально купированный текст рассказа опубликован в 8-томнике А.Платонова (Собрание) – Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов. М: Время, 2010.

2. Один из самых сильных акцентов антигуманного состояния мира.

3. В Собрании сочинений Платонова [8т.] приведенные характеристики отсутствуют.

4. В Собрании сочинений [8т.] текст в скобках отсутствует.

Литература

1. «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. Вып. 5. – 984 с.

2. Алейников О. Ю. Агиографические мотивы в прозе Платонова о Великой Отечественной войне // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 5. – М.: ИМЛИ РАН. – С. 144–145.

3. Андрей Платонов. Мир творчества. – М.: Современный писатель, 1994.

4. *Дужина Н.* «Постоянные идеалы» Андрея Платонова во второй половине 1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова. – М.: ИМЛИ РАН. Вып. 5. С. 35–47.

5. Икона «Взыскание погибших» // URL: https: pravgolos.ru/ikona-vzyskanie-pogibshih

6. *Колесникова Е. И.* Малая проза Андрея Платонова. Контексты. Художественные константы. Принципы публикации. – СПб.: СПГУТД, 2013.

7. *Платонов А.* Взыскание погибших // Советский военный рассказ. – М.: Правда, 1988. URL: poesias.ru>proza/platonov-andrey /index.shtml

8. *Платонов А.* Собр. соч.: в 8 т. – М.: Время, 2009–2011. Т. 5 Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов. – М., 2010.

9. *Проскурина Е. Н.* Рассказ А. Платонова «Взыскание погибших»: духовный и автобиографический контекст // Филологический класс. – 2016. – № 2 (44). С. 90–95.

10. *Скобелев В. П.* «Воскрешающая любовь к смертным»: от «Фро» к «Реке Потудань» и «Возвращению»: из наблюдений над поэтикой новеллы // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 5. С. 621–628.

11. *Спиридонова И. А.* Взыскание погибших в творчестве А. Платонова // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 2. С. 194–213.

12. *Спиридонова И. А.* Икона в военных рассказах А. Платонова // Проблемы исторической поэтики. – 2012. – № 10. С. 343–350.

А.В. Королькова,
Смоленский государственный университет

Афористика Андрея Платонова

Аннотация. Афористика Андрея Платонова – сложное и многостороннее лингвистическое явление. Творчество Платонова афористично, он создал множество изречений, которые включены и в художественные произведения, и в публицистику. Тексты Платонова изобилуют афоризмами, как и народные сказки, песни, былины. Близость к стихии народной речи позволила Платонову создать замечательные афоризмы, посвященные актуальным и для наших современников темам Родины, войны и мира, жизни и смерти, любви и искусства. Афористика А.П. Платонова является неотъемлемой частью концептосферы русской литературы первой половины XX века, она выражает ее поиски ценностно-смысловых ориентиров.
Ключевые слова: русская афористика, афоризм, афористика А.П. Платонова

Abstract. Andrey Platonov's aphorism is a complex and multifaceted linguistic phenomenon. Platonov's work is aphoristic, he created many sayings, which are included in works of art and in journalism. Platonov's texts are characterized by aphorism, as well as folk tales, songs, epics. The proximity to the elements of folk speech allowed Platonov to create wonderful aphorisms dedicated to the topical themes of the Motherland, war and peace, life and death, love and art for our contemporaries. The Aphorism of A. P. Platonov is an integral part of the conceptual sphere of Russian literature of the first half of the XX century, it expresses its search for value and semantic reference points.
Key words: the Russian aphorism, aphorisms, A. Platonov's aphorisms

Творчество А. Платонова стоит особняком в истории русской литературы XX века. Его художественные произведения отличаются глубоким своеобразием описания жизни людей в постреволюционную эпоху, необычным осмыслением новой российской действительности, удивительными внутренними монологами персонажей, которые раскрывают черты психологии простых людей.

Сочетание реалистических описаний, гротеска, фантасмагории, неприкрашенность изображений жизненных ситуаций, парадоксальность, живость и замечательная «неправильность» речи персонажей делают стилистику произведений Платонова узнаваемой и невероятно притягательной для читателя. Талант рассказчика позволяет автору создать живую галерею образов людей из народа, поразмышлять над тем, как изменить жизнь, сделать ее созидательной и прекрасной. Платонов полагает, что главное,

чтобы труд человека стал творческим, превратился из тяжелой повинности в радостную основу жизни. Но у читателя остается двойственное ощущение – не совсем ясно, где автор абсолютно серьезен, а где иронизирует и даже ерничает.

А.П. Платонов создал множество изречений на философские, социальные, литературные темы, они включены и в художественные произведения, и в публицистику. Тексты Платонова отличаются афористичностью, как и народные сказки, песни, былины. Близость к стихии народной речи позволила Платонову создать замечательные афоризмы, поражающие глубиной осмысления действительности.

Необходимо отметить, что в настоящее время не существует единого лингвистического, либо литературоведческого, либо философского понимания природы афоризма. Поэтому уточняем. Под афоризмом мы понимаем «краткое по форме изречение фразеологического типа, обладающее такими свойствами, как наличие в структуре слов-концептов; паспортизированность, воспроизводимость, лаконичность. Афоризм может обладать такими факультативными признаками, как субъективность, оригинальность, парадоксальность, неожиданность формулировки, способность к выражению универсальных истин и пр.» [2, 38].

Заметим также, что вводные или прецедентные афоризмы (содержащиеся в каком-либо тексте как его составная часть и воспроизводящиеся вне авторского контекста [1]) есть практически в любом произведении русской литературы, независимо от времени создания. Так, например, в произведениях древнерусской литературы можно найти множество афоризмов. Однако у Платонова афористика является неотъемлемой частью творческого мышления, изречения составляют тематическое ядро произведения, его центр, в них может заключаться проблема и идея произведения. Это уникальная черта, делающая любой текст А.П. Платонова обманчиво простым для восприятия. Но за этой простотой скрываются глубокие философские обобщения, размышления о проблемах нравственности, о сущности и цели человеческой жизни, о возможном социальном преобразовании действительности, иллюзии и надежды его современников. Афористичность является особым стилистическим приемом творчества А.П. Платонова. Таким же афористичным является только творческое наследие Л.Н. Толстого, М. Горького и В.Г. Белинского.

Основой настоящего исследования стали тексты сказок А. Платонова, военных рассказов и части публицистики 1930-1950-х годов.

Тематика афористики Платонова необыкновенно разнообразна и связана, разумеется, с проблематикой и жанром произведения. Рассмотрим отдельные фразеосемантические поля его афористического наследия.

Одним из самых значительных по количеству афористических единиц является фразеосемантическое поле с антиномией «жизнь / смерть». Платонов размышляет о тайнах жизни и смерти человека, о неизбежности смерти и в тоже время утверждает, что жизнь в каком-то смысле преодолевает смерть, особенно тогда, когда человек (солдат) совершает подвиг, отдает свою бесценную жизнь за то, чтобы жили другие. Такая жизнь и смерть для Платонова справедливо представляется подвигом, даже если все происходит обыденно, без лишнего пафоса. Разумеется, подобные афоризмы являются частью военных рассказов и очерков Платонова, но появляются они и в публицистических текстах.

Например:

«…без смерти жизнь неполная и неправедная: смерть обязательно хоть раз должна прикоснуться к человеку, прикоснуться не намертво, однако же всерьез, – тогда человек чувствует себя на свете по-истинному, он после живет целиком» (*Страх солдата*);

«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, обычно не запоминается, хотя этот миг является чистой, одухотворенной радостью» (*Неодушевленный враг*).

По количеству и значимости афористических единиц важным является фразеосемантическое поле «человек, люди, народ». В военных рассказах Платонов рассуждает о нравственном подвиге народа, о том, как отдельный человек, являясь его частью, стремится сохранить родную землю, свою семью, – все то, что является основой жизни.

Например:

«Народная сила рождается в деревенской материнской земле, и войско народа питается от земли, распаханной руками крестьян, согретой солнцем и орошенной дождем» (*Крестьянин Ягафар*);

«Народ же и его государство ради своего спасения, ради военной мощи должны непрестанно заботиться о семье, как о начальном очаге национальной культуры, первоисточнике военной силы, – о семье и обо всем, что материально скрепляет ее» (*Размышления офицера*).

Фразеосемантическое поле «Родина, Россия» представлено значимыми афористическими единицами и в военных рассказах, и в публицистике. Для А. Платонова тема родины сливается с темой родной земли, любви и созидательного труда, радости жизни и ответственности за все, что происходит в Отечестве.

Например:

«Человек, подвешенный в эфире, – ничто. Только в сочетании с родиной и миром, он – властелин своей судьбы и гроза будущего» (*Родина*, из цикла *Страна бедняков. Очерки Черноземной области*);

«Россию революции, ту Россию, какова она на самом деле, сколько она выстрадала и сколько она способна выстрадать еще, мало кто знает» (*Великая работа*).

Частью фразеосемантического поля «Родина, Россия» являются изречения, посвященные патриотизму русского человека, вынесшего тяготы страшной войны с фашизмом.

Например:

«К войне, раз уж она случилась, русский человек относится не со страхом, а тоже со страстным чувством заинтересованности, стремясь обратить ее катастрофическую силу в творческую энергию для преобразования своей мучительной судьбы, как было в прошлую войну, или для сокрушения всемирно-исторического зла фашизма, как происходит дело в нынешнюю войну» (*Три солдата*).

Для творческого самосознания А. Платонова были важны темы, связанные с культурой и искусством. Начиная с 1930-х годов, на протяжении всей творческой биографии писатель размышляет о природе творчества, о новой пролетарской культуре, о сущности искусства. В публицистике этому посвящен ряд статей, в которых содержится масса афоризмов. Фразеосемантическое поле «культура и искусство» включает в себя ряд замечательных афористических единиц.

Например:

«Искусство – это дивный сон разума, будто он уже постиг все, восцарствовал над всем – и гармония, совершенство, истина – есть все… Искусство – это идеал моего я, осуществленный в безграничном хаосе того, что называют миром» (*Об искусстве*);

«Что же есть поэзия и вообще искусство! Это уменье мыслить чувствами и передавать дальше на люди свои мысли в какой-либо ясной, понятной форме» (*Поэзия рабочих и крестьян*).

Афоризмы А.П. Платонова структурно сходны с изречениями классической русской афористики XIX–XX вв. Его афоризмы хотя и стремятся к краткости (это может быть одно предложение), но

чаще для полного выражения смысла необходимы три предложения. При этом (как и вообще в русской афористике) нет никаких ограничений по типу предложений: они могут быть как простыми, осложненными, так и сложными предложениями различных видов. Во многих текстах писателя присутствуют афористические высказывания (термин Федоренко и Сокольской [2]), которые могут включать в себя не более пяти предложений.

Например:

«Людям не нужно видеть правду, они сами ее знают, а кто не знает, тот и увидит, так не поверит» (*Уля*);

«За обществом простирается океан народа, общее отцовство, понятие которого для нас священно, потому что отсюда начинается наше служение. Солдат служит лишь всему народу, но не части его – ни себе, ни семейству, и солдат умирает за нетленность всего своего народа» (*Размышления офицера*);

«Трудно утешить эту женщину и нашу общую мать – Родину. Но наша любовь к своему живому народу и наша память о мертвых и замученных обращена яростью и мщением к убийце-врагу, она действует огнем и оружием. Наша ненависть к противнику питается нашей любовью к своему народу, и поэтому наша энергия мщения неистощима» (*На могилах русских солдат*).

Особенностью многих публицистических произведений А. Платонова является то, что они практически полностью состоят из афоризмов. По сути речь идет о едином афористическом тексте. В истории мировой афористики мы наблюдаем подобное в афористическом наследии Ф.Ларошфуко в знаменитой книге «Максимы». Заметим, что в истории русской афористики существуют книги афоризмов отдельных авторов, ими составленные. Но их немного, в том числе и знаменитая мистификация с книгами афоризмов Козьмы Пруткова. Чаще всего афоризмы известных писателей, поэтов, литературных критиков, деятелей науки и искусства, политиков извлекают из полных текстов и составляют словари, либо энциклопедии.

Все афоризмы Платонова являются вводными. Он не ставил целью собрать и отдельно издать свои изречения в виде книги. Хотя публицистические произведения «Да святится имя твое», «Душа мира» и некоторые другие полностью состоят из афоризмов разной структуры и объема. Многие афоризмы из них близки к политическим лозунгам. Декларативность и в тоже время глубина философских обобщений делают эти изречения абсолютно уникальными и запоминающимися.

Например:

«Труд – единственный друг человека, ибо он – душа его, то, что всегда наполняет его деятельное существо» (*Да святится имя твое*);

«Труд стал смыслом жизни вселенной, когда стал смыслом человека» (*Да святится имя твое*);

«Женщина и мужчина – два лица одного существа – человека; ребенок же является их общею вечной надеждой» (*Душа мира*).

Афористика А.П. Платонова является неотъемлемой частью концептосферы русской литературы первой половины XX века, она выражает поиски ценностно-смысловых ориентиров народа. Как и в целом в русской афористике XX века, в афористическом наследии Платонова осмысляются темы войны и мира, жизни и смерти, Родины, нравственного подвига народа, революции, свободы, труда и созидания, любви, природы и пр.

Язык афористики Платонова яркий, оригинальный, представляющий феерию смысловых и стилистических оттенков, выражающий особый, ни на что не похожий взгляд писателя на окружающих сложный и противоречивый мир, иллюстрирует особый этап развития русского литературного языка и русской литературы.

Литература

1. *Иванов Е.Е.* Лингвистика афоризма. – Могилев: МГУ им. А.А. Кулешова, 2016.

2. *Королькова А.В.* Русская афористика. Монография. – М.: Флинта. Наука, 2005.

3. *Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И.* Афористика. – М.: Наука, 1990.

Ян Юйбо,
Институт славянских языков
Харбинского педагогического университета
КНР

«Восточные» произведения А. Платонова

Аннотация: В творчестве А. Платонова важное место занимают такие «восточные» произведения, как «Песчаная учительница», «Такыр», «Джан», которые связаны с его интересом к Востоку и поездками в Среднюю Азию. В них отражены разнообразные интересующие автора темы, но самые основные из них это – культурная идентификация и «чужеродность» культуры, странствование и возвращение героев, память и забвение героев. Эти темы будут рассматриваются в данной статье.
Ключевые слова: тема, А. Платонов, повесть, родина, Восток

Abstract: Among the A. Platonov's works Eastern stories, such as *Dzhan*, *Takyr* and *Sand Teacher*, play important roles. These stories relate to the author's interest to the East and experiences in Central Asia, describing and reflecting lots of themes of interest to the writer. The most significance one of them is cultural identification and cultural foreignness, peregrination and coming back, remembrance and oblivion of the protagonist. This article will examine these themes.
Keywords: theme, A. Platonov, Short novel, East

Произведения А. Платонова общепризнанно являются классикой русской литературы. И несомненно, что, как выдающийся писатель, А. Платонов принадлежит тем мастерам языка, которых не должно забыть и тем, которых стоит перечитать и надо всестороннее и глубже исследовать. В данной статье рассматриваются некоторые темы, которые отражены в восточных повестях и рассказах А. Платонова.

Всем известно, что важным и особенным этапом творчества А. Платонова является конец 20-х годов и начало 30-х годов XX века, когда он «почувствовал гнет и творческую несвободу государственной власти... Чтобы продолжать работать, необходимо вырабатывать новый стиль, овладеть эзоповым языком, который позволил бы найти некий компромисс с властью, не идя при этом на компромисс с собственной совестью. Тема Востока как нельзя лучше отвечала этим потребностям» [1, 297].

Именно в этот период А. Платонов создал несколько произведений на тему Востока – Средней Азии. В 1927 году А. Платонов создал «фантастический» рассказ «Песчаная учительница». В 1934 –

1935 годах А. Платонов совершает две поездки в Туркмению, после чего он написал рассказ «Такыр»(1933) и повесть «Джан»(1934). Эти произведения принято называть «восточными», в них отражены разнообразные интересующие писателя темы, связанные с Востоком, его культурой и людьми, но самые основные из них – культурная идентификация и «чужеродность» культуры, странствования и возвращения героев, память и забвение героев. Подробный анализ этих тем произведений А. Платонова необходим для глубокого постижения творчества великого художника-мыслителя. Несмотря на то, что творчество А.П. Платонова вызывает пристальный интерес литературоведов в последние десятилетия, данный анализ остается по-прежнему актуальным.

1. Культурная идентификация и «чужеродность» культур

Художественные произведения А. Платонова всегда ориентированы на раскрытие духовных глубин своих героев, в процессе которого на основе анализа поведения и действий героев в первую очередь писатель раскрывает их сложности культурной идентификации и отношения к «чужой» культуре, вызванные внутренним, духовным конфликтом с окружающей их действительностью.

Несмотря на то, что в рассказе «Песчаная учительница» героиня Мария Никифоровна Нарышкина родилась в городке Астраханской губернии, засыпанном песками, она русская по происхождению, склад ее духовности, несомненно, русский. После учительских курсов в Астрахани юная выпускница направляется в деревню Хошутово на краю азиатской пустыни преподавать в школе.

Хошутово – деревня переселенцев. Здесь большие организаторские усилия Марии по объединению всех сельчан для шелюговых посадок вокруг деревни увенчались успехом. Это хорошее доказательство постепенного сближения духовного мира Марии и местных сельчан. Когда кочевники и их стада прошли через деревню и полностью потравили и растоптали зеленую поросль вокруг деревни, Мария с гневной отповедью на устах идет к вождю кочевников и слышит в ответ следующие слова: «Травы мало, людей и скота много: нечего делать, барышня. Если в Хошутове будет больше людей, чем кочевников, они нас прогонят в степь на смерть, и это будет так же справедливо, как сейчас. Мы не злы, и вы не злы, но мало травы. Кто-нибудь умирает и ругается» [7, 286]. Хотя смотреть безучастно на то, что хошутовцы снова беззащитны перед жутким натиском пустыни Мария не может, она втайне восхищена мудростью вождя кочевников.

Интересно, что после этого она получает новое назначение: ехать в дальнюю деревню оседлых кочевников в глубине пустыни Сафутово учить тамошних жителей «культуре пустыни» – работать по примирению кочевого мира с оседлым типом хозяйствования на земле. Именно в это время «Мария Никифоровна второй раз вспомнила умного спокойного вождя кочевников, сложную и глубокую жизнь племен пустыни, поняла всю безысходную судьбу двух народов, зажатых в барханы песков...» [7, 287]. В этих сюжетах и словах мы хорошо видим, как взаимно влияют друг на друга и обогащают свою культуру персонажи разных народов и разных духовных миров.

Совсем правильно, что «художественное произведение дает особые преимущества для исследования как раз национального восприятия и преображения мира. Ибо в нем художник – эта живая призма, отграненная народной жизнью, – вновь обращается на эту же народную жизнь и космос, в котором она протекает, и строит из этого второй мир. <...> Художественное произведение – это как бы национальное устройство мира в удвоении» [2, 52-53]. Можно сказать, что в «восточных» повестях и рассказах образная система связана у А. Платонова с обретением национальной тождественности, с ярко выраженной национальной мировоззренческой позицией. Наверное, поэтому А. Платонов в «Джане» создал образ главного героя Назара Чагатаева, который, живя на своей второй родине, в Москве, приобщился к культуре, неведомой его предкам по материнской линии. Как сын туркменки Гюльчатай и русского солдата Ивана Чагатаева, несомненно, Назар Чагатаев является носителем двух культур. А в «Такыре» героиня Джумаль, возвратясь в пустыню-родину в европейской кофте и юбке, надела персидское черное платье, покрылась белою тонкой шалью.

В сознании А. Платонова культура разных народов является неоспоримой духовной составляющей человека. Герои повести Платонова «Джан» и его рассказа «Такыр» тоже принимают главные смыслы человеческого существования, в равной мере почерпнутые из опыта жизнестроительства всех народов. То есть глубокой духовностью у А. Платонова объединены герои разных культур.

2. Странствование и возвращение героев

По Платонову, высокие культуры впервые на земле возникли в малонаселенных песках Азии. В своих дневниковых записях 1934 года, относящихся к его пребыванию в Туркмении, А. Платонов записывает: «Удивительно, что родина человечества столь пу-

стынна и нелюдима» [8]. Иными словами, по Платонову пустыня – это родина человечества и в его «восточных» произведениях нередко возникает тема странствования (разлука с родиной) и возвращение героев на родину.

Очевидно, что в рассказе «Такыр» для Джумаль, дочери Заррин-Тадж, пустыня – родина, она родилась и выросла здесь, весь ее мир – здесь, в нем она находит пищу и для своего медленно растущего тела, и для воображения и души. Пустыня как родина кормила и тело и душу Джумаль, поэтому она практически бессмертна, пока пустыня хранит ее. Джумаль оберегает и свою мать: пока она рядом с ней, ее сила не дает умереть жалкой больной рабыне. Потом Джумаль убивает купившего ее старого туркмена, выдает отряд басмачей красноармейцам, с помощью последних покидает родину и начинает странствия по чужой земле.

Но эти странствия временные, не на всю жизнь. Австриец Стефан Катигроб перед смертью оставил Джумаль надпись на стене: «Ты придешь ко мне, Джумаль, и мы увидимся» [7, 29]. И это предвещает возвращение Джумаль на свою родину. Действительно, через много лет она вернулась на покинутый ею такыр к могиле матери, чтобы вырастить на пустом безжизненном такыре сад.

Однако возвращение Джумаль не означает простого повторения ее прежней жизни. Она, получившая прививку чужеродной культуры, уже подготовлена к новой жизни, и её сердце готово к перерождению. Странствование и жизнь по чужой земле значительно обогатили её духовный мир.

Несмотря на то что мать Джумаль, Заррин-Тадж, была привезена на такыр маленькой пленницей рабыней из цветущей Персии, именно здесь, на такыре, она родила дочь и продолжила, таким образом, после смерти свою жизнь. Недаром на камне на её могиле имелась надпись «Старая Джумаль». Пока дочь была рядом с ней, она жила, смерть настигает ее в тот момент, когда её хотел вывезти отсюда австрийский оптик Стефан Катигроб, интеллигентный европеец, то есть, когда она попыталась покинуть новую пустыню-родину. Родина – это хранитель жизни человека, а оставление родины и разлука с ней обрекают человека на гибель и несчастье.

Как мы видим, Заррин-Тадж была в пустыне несчастна, и перед смертью она говорила: «И что это за плохое горе мое!»[7, 30]. Но горе и несчастье Заррин-Тадж символично. Это горе не одного человека, а горе родины-матери, горе родины-земли. Именно поэтому символично возвращение Джумаль на такыр. На первый взгляд, основная ее задача – наладить садоводство в недрах Кара-

кумов, но суть возвращения – преображение родины и желание дать счастье своей родине, своему народу.

Тема странствования героя и его возвращения на родину возникает в повести «Джан» вслед за рассказом «Такыр». «Джан» – это «эпико-драматическая повесть с развитой фабулой, содержащей вечные проблемы классической литературы: попытка героя возвратиться к своим корням, на историческую родину, отягченная субъективными душевными переживаниями, внутренним разладом» [1, 301].

Назар Чагатаев родился в среднеазиатской пустыне, но мальчиком покинул свою родину, провёл пятнадцать лет в европейски цивилизованной Москве и взошел высоко, «на гору своего ума». После окончании Московского экономического института он получил назначение на работу, и ему нужно было уезжать на родину, в середину азиатской пустыни. Цель его возвращения совпадает с сутью возвращения Джумаль – дать счастье своему народу. «Путь-возвращение героя можно рассматривать и как поиск матери-души, и как поиск родства с миром, и как поиск себя. Циклический сюжет, усиленный в повести мифом, указывает на внутренний подтекст “возвращения” как “возрождения” героя к новой жизни, в которой идея поверяется любовью» [3, 108]. Из вышеизложенного видно, что «Джан» и «Такыр» имеют общие мотивы и образы.

3. Память и забвение героев

В «восточных» повестях А. Платонова одной из главных тем является тема памяти и забвения. О памяти прошлого Милан Кундера в «Неспешности» пишет: «Помнить о своём прошлом, вечно хранить его в душе — таково необходимое условие, позволяющее нам, как говорится, сберечь цельность нашего “я”. Чтобы это “я” не съёживалось, не утрачивало своей полноты, его нужно орошать воспоминаниями, как горшок с цветами... » [6]. В системе памяти человечества память прошлого, особенно детства и родины, во многом является символом духовного очага, духовного мира, и поэтому цельность «я» означает полноту души человека.

В рассказе «Такыр» формирует фабулу рассказа разное варьирование темы памяти и забвения. Заррин-Тадж привезена на такыр из Персии, она помнит звуки и запахи Харасана, откуда ее вели, она слышала даже гудки поезда, мчащегося из Ирана в Туран, который Заррин-Тадж видела однажды в детстве и запомнила, как гудит его бегущий дым. Но память сохраняет лишь часть, малую долю прожитой жизни. В этом также частица сущности человека.

Заррин-Тадж не помнила, какого она рода, когда она родилась и в чьей кибитке, не помнила отца и матери. Она не заметила, как произошла жить: она думала, что так было вечно. Она знала только, что она уже давно была. Наверное, все события в жизни человека сотрутся и забудутся, но жажда воскресить в памяти прошлое вечна. Как ни странно и парадоксально, но «отказаться от прошлого, предать его забвению можно только при том условии, что оно сохранено в памяти, только при том условии, что настоящее с прошлым находятся в состоянии примирения. Для того чтобы забыть, нужно иметь мужество помнить и принимать своё прошлое, и только в этом случае забвение не станет патологией» [4, 88].

Как правило, человек без памяти – это человек без прошлого, потерявший свою биографию и личность. Как известно, на пороге почти неизбежной гибели, Джумаль впадает в забытье и зыбывает себя: «Ночью Джумаль задремала, и дремота ее стала непроходящей, – она забыла, что живет, и делала что попало: то вставала и ходила, то снова ложилась, потом опять бежала, улыбалась и плакала и все время вспоминала что-то все более забываемое, уносящееся от нее в сумрак, пропадающее, как дальний вопль, и протягивала за ним руки»[7, 26]. Но потом она опомнилась и вспомнила себя: «Джумаль поехала долгою рысью в пески, свежая от утреннего времени и вспомнившая себя, точно напившись росы» [7, 27].

Так же было и у Назара Чагатаева в «Джан». Когда в детстве его забывает мать, он чувствует себя несуществующим: Назар Чагатаев в недоумении попробовал свои ноги и тело: есть ли он на свете, раз его никто теперь не помнит и не любит. Став взрослым, Назар Чагатаев часто вспоминает свою мать, Веру и Ксению. Кроме того, он мечтает быть отцом Ксении, чтобы быть вечной памятью в её душе. Память – хранительница прошлого и цельности «я», а забвение так или иначе всегда её сопровождает, но «забвение не является уничтожением, окончательным стиранием из памяти дат, событий, имен, героев и даже не предполагает этого. Забвение – это скорее утаивание, временное сокрытие феноменов, которые принадлежат пространству памяти» [5, 63]. Вот так тесно связаны память и забвение человека, которые играют важную роль в процессе формирования и сохранения индивидуальности и личности.

Известно, что о цели своей второй поездки в Среднюю Азию А. Платонов заявил: «Я хочу написать повесть о лучших людях Туркмении, расходующих свою жизнь на превращение пустынной родины <…> в коммунистическое общество, снаряженное мировой техникой» [3,105]. Итогом поездок стали статьи «О первой социа-

листической трагедии» и «Образ будущего человека», очерк «Горячая Арктика», киносценарий «Карагез», рассказ «Такыр» и повесть «Джан». Все эти статьи и произведения тесно связаны с Востоком, со Средней Азией.

Произведения А. П. Платонова, несомненно, являются одной из вершин литературного и культурного наследия, поэтому комплексное изучение творчества писателя в разных ракурсах является необходимой и своевременной задачей для современных литературоведов, решение которой позволит глубже понимать писателя, его духовный мир и творчество в целом.

Литература

1. *Брагина Н.Н.* «Восточные» повести А. Платонова как попытка диалога двух культур // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2008. № 6. С. 297–302.

2. *Гачев Г. Д*. Национальные образы мира. - М.:Советский писатель, 1988.

3. *Заваркина М. В*. Утопия и миф в повести А. Платонова «Джан» // Учёные записки Петрозаводского гусударственного университета. 2016. – № 5. – С. 105–109.

4. *Костина Е.Н*. Помнить или зыбывать: размышляя над романом Милана Кундеры «Неведение» // Ученые записки Казанского университета. – 2013. – Том 155, кн. 1. С. 83–89.

5. *Костина Е.Н.* Память и забвение: диалектика феноменов//Ученые записки Казанского университета. – 2011. – Том 153, кн. 1. С. 60–65.

5. *Кундера М.* Неспешность // http://anch.info/rus/excerpts/memory/338/

7. *Платонов А.П*. Повести и рассказы. – М.: Правда,1983.

8. *Платонов А. П*. Записные книжки. 1934 г. Материалы к биографии // http://uni-persona. srcc. /platonov. htm.

Н.А. Власова,
Воронежский институт МВД

Проблема «воскрешения отцов» в повести А.П. Платонова «Джан»

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о влиянии «Философии общего дела» Н.Ф. Федорова на творчество А.П. Платонова; анализируется своеобразие решения писателем проблем жизни, смерти и воскрешения в повести «Джан», не только испытавшей на себе влияние федоровских идей, но и насыщенной религиозной и мифологической символикой.
Ключевые слова: космизм А. Платонова, философия Н.Ф. Федорова, повесть «Джан», проблема воскрешения

Abstract. In the article the influence of the "Philosophy of common cause" by N.F. Fedorov on A.P. Platonov`s works are discussed; the uniqueness of the solution of the problems of life, death and resurrection in the story "Dzhan" are analyzed, experienced not only the influence of Fedorov's ideas, but also a rich religious and mythological symbolism.
Keywords: A. Platonov's cosmism, Fedorov's ideas, the story "Dzhan", problem of resurrection

Повесть «Джан» была написана под впечатлением от двух поездок А. Платонова в Туркмению – весной 1934 и начале 1935 года. Восток по-новому возвращал А.Платонова к центральным для его творчества философским вопросам. По замечанию Н. Корниенко, в работе над повестью А. Платонов обращался к самым разным источникам: опубликованным еще в XIX веке материалам русских экспедиций в Туркмению А.Бековича-Черкасского и Н.Муравьева, работам отечественных востоковедов, археологов и мелиораторов начала XX века, «Жизнеописаниям» Плутарха, «Философии общего дела» Н. Федорова, утверждавшего, что именно Азия является «прародиной человечества» и «кладбищем всем народам предков».

Напомним, что Н. Федоров говорит о смерти как о самом главном препятствии для воссоединения сыновей и отцов, в его философской системе она предстает как основное Зло [1]. Так, комментируя статью Вл. Соловьева «Об упадке средневекового миросозерцания», Н. Федоров пишет: «Соловьев, очевидно, не понял, что зло, грех и вообще всякое несовершенство связаны со смертью, а не с жизнью, что воскрешение есть высшая добродетель и неотделима от совершенства, потому Соловьеву и кажется, будто жизнь несовместна с совершенством» [1, 381]. У Н. Федорова проблема преодоления смерти неразрывно связана со следующими понятиями:

1. Концом сиротства, «когда в совокупности миров мы увидим совокупность всех прошедших поколений».

2. Сыновним чувством: «Будьте как дети! и именно детственность поставлена условием вступления в Царствие Небесное. Именно по забвению или непониманию чистой детственной любви к родителям и вытекающего из нее долга оказывались несостоятельными доселе все виды предполагаемого воскрешения».

3. Могилой и памятью: «Гроб, могильный склеп нужен для того, чтобы мачеха – “сыра земля” не прикасалась к умершему».

4. Природой и наукой: «Природа нас враг временный, друг вечный, потому что нет вражды вечной, а устранение временной есть наша задача, задача существ, наделенных чувством и разумом».

5. Забвением учеными / вообще всеми людьми своего истинного предназначения, словом «от неученых к ученым».

Разумеется, своеобразие и глубина федоровской философии не исчерпывается представленными положениями, однако именно они оказались особенно близки А. Платонову. Не вызывает сомнений также тот факт, что «Философия общего дела», бывшая, по свидетельству жены писателя, М.А. Платоновой, его настольной книгой долгие годы, глубоко затронула автора «Джан».

Верно, однако, и то, что философия Н.Ф. Федорова – не единственная значимая для А.Платонова система идей; что осмысление писателем проблем жизни, смерти, науки, природы, предназначения человека менялось от одного этапа творчества к другому; что способы выражения авторской позиции в философском или научном и художественном текстах различаются.

Так, в повести «Джан» противостояние между природой и цивилизацией заранее решено в пользу природы. Пустыня в «Джан» является полноценным героем.

Пустыня в платоновской повести «Джан» не может рассматриваться как объект, строго локализованный во времени и пространстве, поскольку выступает не как условно географическое, а как «сверхгеографическое», трансцендентальное пространство. Народ джан, состоящий из представителей различных национальностей, «беглецов и сирот отовсюду» [4, 131], представляет человечество в самом общем смысле. Это человечество на пороге смерти, на пороге забвения, потерявшее всякую надежду на спасение. Это подтверждается и уверенностью людей племени в том, что они последние на земле. Один из героев повести, Старый Ванька, говорит миссионеру Чагатаеву так: «Мы думали, что уж давно нету ничего на свете… Мы думали, мы одни остались – к чему ж

тогда и нам жить?» [4, 229]. Миссия по спасению племени джан оборачивается спасением человечества. Значимость происходящих в Сары-Камыше событий подчеркнута сакральностью этого места, бывшего некогда «всемирным адом».

Пустыня, будучи сверхгеографическим объектом, выступает, во-первых, как крайне неблагополучное, предсмертное (пограничное) пространство, а во-вторых, как духовное пространство, что сближает образ пустыни в повести А. Платонова с библейским образом.

В «Джан» важно представление о пространственной границе. Наиболее часто подчеркивается граница Сары-Камыша. Граница фиксируется и в легенде об Ормузде и Аримане образом гор. Знаком границы служит также горизонт, из-за которого кто-то зовет Чагатаева в начале повести [4, 114] и за который уходят люди племени джан в поисках счастья [4, 210]. Характерно, что действие повести начинается в буквальном смысле на пороге («Молодой человек сел на порог сарая и сосредоточился» [4, 113]). Представление о двухмерности мира многие исследователи возводят к философии Ницше (мир, оставшись без Бога, становится плоским, лишается вертикали). А.Платонов фиксирует это характерное для времени в целом ощущение. Плоскость мира в ранних его произведениях преодолевается за счет устремленности героев в будущее. Плоскость мира в «Джан» преодолена за счет разграничения его на сообщающиеся друг с другом миры. Важным становится переход героев между ними, доступный в повести каждому из племени. Москва и Сары-Камыш в повести представляют собой два мира, подобно мирам по двум сторонам неба на картине над кроватью Веры.

В платоновском произведении очень важную роль играет принцип парности, который за внешним различием позволяет увидеть внутреннее подобие. Москва представляет собой мир «ученых» по Н.Ф. Федорову, внешне успешный и благополучный, но на самом деле полный высокомерия и саморазрушения. Так, Москва и пустыня лишь на первый взгляд представляют собой два мира, противопоставленных друг другу по признакам «цивилизация – отсутствие таковой», «благополучие – неблагополучие». Е. Толстая отмечает «знаки рая» в описании московского институтского дворика и последующего праздника в нем, указывая при этом, что благополучие московского «рая» – только видимость [5, 255–258].

В описании пространства институтского дворика, откуда Чагатаев начинает долгий путь к себе и своему народу, доминируют признаки ветхости, старости и заброшенности: там росла «случайная трава», стоял «ветхий деревянный сарай», «жила одинокая

старая яблоня», лежало «железное колесо от локомобиля девятнадцатого века» [4, 113]. Образ «старой яблони» может быть прочитан в соответствии с символикой Мирового Древа, но в таком случае это Древо мира, приходящего в упадок. Далее, сад, в котором организовано торжество для выпускников советских институтов, может быть уподоблен Эдему, но праздничное убранство не маскирует его ветхости, а веселье – подспудной тоски.

В еще большей степени символика ветхости и близости к смерти присуща платоновской пустыне. «Пустынный» в мире А. Платонова – мертвый, распавшийся на составные части, потерявший единый стержень (применительно к человеку – утративший душу). Пустыня предстает олицетворением физической и духовной смерти, распада, максимально сближенных в контексте творчества А. Платонова на всех уровнях, от разрыва связей между людьми до распада связей во Вселенной. Так, девочка Айдым уходит с Чагатаевым, «не оглянувшись ни на что, словно она прожила здесь одну минуту и не покидала сейчас живого отца» [4, 143]; Солнце не восходит над Землей.

Однако смерть в художественном мире А. Платонова неокончательна: она содержит в себе зерно новой жизни, возможность нового рождения. Смыслы смерти и рождения особенно тесно переплетены в образе Сарыкамышской впадины.

Образ впадины сам по себе примечателен, так как восходит к мифологическим представлениям. Так, Х.Э. Керлот указывает, что «бездна обычно отождествляется со «страной смерти», преисподней, а отсюда, хоть и не часто, связывается с Великой матерью и культом богов земли» [2, 193]. М.М.Маковский, напротив, считает основным значение бездны как творящего начала: «Отверстие (бездна, дверь, окно, сосуд, череп) в мифопоэтической традиции имеет двойственную (бинарную) символику: это точка, откуда все происходит, а с другой стороны, место, куда все возвращается» [3, 34].

Семантика смерти в образе Сарыкамышской впадины подчеркнута ее сравнением с местом погребения, ср.: «Та детская страна находилась в черной тени, где кончается пустыня; там пустыня опускает свою землю в глубокую впадину, будто готовя себе погребение, и плоские горы, изглоданные сухими ветром, загораживают то низкое место от небесного света, покрывая родину Чагатаева тьмою и тишиной» [4, 121].

Семантика рождения актуализована, во-первых, в сходстве характеристик впадины и утробы, и, во-вторых, с выходом героев в большой мир из впадины.

Герои А. Платонова, ищущие истину, жаждущие обновления мира, устремляются во впадину, к своему началу. Именно такой путь предстоит пройти Назару Чагатаеву.

Чагатаев, в начале повести ощущающий себя миссионером, чувствует, что «взошел теперь высоко, на гору своего ума» [4, 3], однако это чувство превосходства обманчиво. Как видим, он не в силах дать народу джан готовый рецепт счастья, хотя бы потому, что сам его не имеет. В этом смысле Чагатаев, искренне желающий блага своему народу, уподобляется Нур-Мухаммеду, жаждущему как можно скорее похоронить людей джан в песках пустыни.

Чагатаеву предстоит не только возродить к жизни свой народ, но и возродиться самому. Не случайно по возвращении Назара на родину его мать Гюльчатай «проверяла, рассматривала вблизи все его тело: целы или нет его части, не отболело и не потеряно ли что-нибудь в разлуке» [4, 145].

Восток по-новому возвращал автора «Джан» к основополагающим философским и историческим темам XX века, трагическим вопросам, ответы на которые он искал всю жизнь: о тупиках гуманистической культуры и рационализма, катастрофизме столкновения природы и техники. Главный герой повести «Джан», Назар Чагатаев, выводится писателем из национальных традиций жизни как русской, так и туркменской культуры и подключается к трагической судьбе платоновских «прочих» («Чевенгур»), жизнь которых превратилась в «безотцовщину», а жизненный путь – в поиск родства и попытку «воскрешения отцов».

Литература

1. *Варава В.В*. Нравственная сотериология Н.Ф. Федорова // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. – 2005. – №2. С. 92-106.

2. *Керлот Х.Э*. Словарь символов. – М., 1994.

3. *Маковский М.М.* Сравнительный словарь милофологической символики в индоевропейских языках. – М., 1996.

4. *Платонов А.* Джан // Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы. – М.Время, 2010. С. 113-234. (Собрание).

5. *Толстая Е. Д*. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. – М.: РГГУ, 2002.

М.Н. Волвенкин,
Воронежский государственный университет

Герой и имя в повести А. Платонова «Джан»

Аннотация: в статье анализируются соотношения героя и личного имени в повести «Джан». Выясняются причины соответствия или несоответствия, существующие между именем и поступками героев. Уточняются историко-культурные источники антропонимических единиц, представленных в тексте.

Ключевые слова: проза А. Платонова, повесть «Джан», имя персонажа, антропонимика, художественная антропология.

Abstract: the article analyzes the relationship of the hero and his personal name in the novel «Dzhan». The reasons of conformity or inconsistency between the name and the characters actions. Historical and cultural sources of anthroponymic units presented in the text are specified.

Keywords: the works of A. Platonov, the novel «Dzhan», the name of the character, anthroponymics, artistic anthropology.

О соотношении персонажей и их имён в творчестве А. Платонова сказано немало. Е. А. Яблоков пишет об ономастической «недостаточности» и / или «избыточности», имея в виду те случаи, когда герой «недостоин» своего имени или – напротив – персонажу приписывается некоторое количество имён, и тот «не умещается» в одном личном имени (как, например, Семён Сарториус в романе «Счастливая Москва»).

Сходные явления прослеживаются и в ориентальной антропонимике писателя ([1, 5-8], [8, 336-340]). В нашей статье предпринимается попытка установить, как соотносится имя героя с его сюжетным «амплуа» на материале повести «Джан».

Уже в первой главе обмен репликами Назара Чагатаева с выпускницей московского вуза инициирует мотив несоответствия имени и дальнейшей судьбы героини: «– Гюльчатай! – сказал он вслух.

– Что такое? – спросила его соседка, технолог.

– Ничего не значит, – объяснил Чагатаев. – Гюльчатай – моя мать, горный цветок. Людей называют, когда они маленькие и похожи на всё хорошее» [6, 114-115].

«Родословная имени», как правило, героями повести не обсуждается, но прослеживается в сюжете [1, 6]: нарушения соответ-

ствий, существующих между именем и поступком, приводит к утрате интереса и силы к жизни. Отметим, что Назар расшифровывает восточные лексемы, представленные в имени его матери, разными значениями, существующими в сознании героя как единство. Чтобы сохранить витальность, освящённую семантикой имени, требуется прилагать немало усилий. Очевидно, поэтому имя Гюльчатай – горный цветок – подчёркивает не столько красоту, сколько природное, порождающее начало.

В художественном мире А. Платонова растения противостоят смерти. Так, например, в рассказе «Песчаная учительница» Мария Никифоровна Нарышкина хочет обучать детей из села Хошутово, что находится «на границе с мёртвой среднеазиатской пустыней» [5, 83], «искусству превращать пустыню в живую землю» [5, 85], которое заключается в высадке шелюговых посадок, защищающих село от пустыни. Сходная художественная информация реализована в образе «цветка на земле», ставшем «поэтическим выражением платоновской идеи воскрешения: обращения сил смерти в силы жизни» [3, 102] в более позднем рассказе с одноимённым названием: «А цветок, ты видишь, жалконький такой, а он живой, и тело себе он сделал из мёртвого праха» [7, 125].

В момент сильнейшего истощения в борьбе с орлами Чагатаева побуждает к спасительному действию жалость к собственному телу, которое «собрала ему некогда мать из бедности своей плоти, – не из любви и страсти, не из наслаждения, а из самой житейской необходимости» [6, 190-191]. Иными словами, его мать, подобно цветку, старясь и увядая, возрождает жизнь, продолжая свою смертную плоть плотью своего сына.

Однако во время встречи с сыном после долгой разлуки Гюльчатай думает о чём-то другом (старуха, становится лёгкой, «как маленькая девочка» [6, 146]). Она «уже не интересовалась, что около нее находится сын, и совсем не глядела на него и не говорила никаких слов, точно весь её ум и чувство были погружены в глубокое, непрерывное размышление, занимавшее все ее силы. Краткое человеческое чувство радости о живом, выросшем сыне прошло, или его вовсе не было, а было одно изумление редкой встречей» [6, 148]. Долгие годы после смерти мужа Гюльчатай прожила, не понимая семейной жизни с Моллой Черкезовым, зная, что её называют «бобылкой-колтаманкой», «и сердце её давно бьется уже не от чувства, а от привычки» [6, 154]. Все силы и мысли Гюльчатай уходят лишь на поддержание жизни её тела, потому

и значение столь обязывающего имени уже ничего не значит, ведь «теперь она жила одной своей жизнью» [6, 153].

Роль образа героини А. Платонов подчёркивает расшифровкой её имени в начале повести и незадолго до смерти Гюльчатай: именно её поступок (не желая видеть сына мёртвым, она буквально заставила его покинуть погибающий народ, «ступать к чужим» [6, 120]) дал народу джан возможность не умереть и даже больше – воскресить свою душу.

Назар Чагатаев – в отличие от своей матери – «не изменяет» в делах и помыслах своему имени, сохраняет спасительную для памяти «детскость» впечатлений: «<...> мать была такой же любимой, и для воспоминания о ней всегда будет одинокая сила в сердце, точно детство не прекратилось» [6, 122]; «Чагатаеву хотелось иногда выйти из поезда и пойти пешком, подобно оставленному всеми ребёнку» [6, 128]; «Чагатаев и Айдым спали по-прежнему: дети спят долго, и даже солнце, бабочки и птицы их не будят» [6, 145].

Личное имя Назар, «образованное от арабского глагола *назара* – глядеть, смотреть», в котором «закреплена характерная для героя способность различать истинное и мнимое» [1, 5], соотносится с поступками героя на протяжении всей повести. Так, уже в начале повествования Чагатаеву удаётся в шумном ночном торжестве разглядеть женщину с символическим именем Вера, с глазами «грустными и терпеливыми, как у большого рабочего животного» [6, 115-116]. «Способность “узнавать” потаённую суть имён, вещей, явлений, скрытую от взгляда человека, живущего машинально, отличает Чагатаева от большинства персонажей повести, в том числе от его соплеменников, дезориентированных в пространстве и времени» [1, 6]. С первых же минут Назар проникается недоверием к Нур-Мухаммеду, распознаёт в нём врага, решавшего увести в рабство народ джан, затерянный в пустыне.

Фамилия Чагатаев, образованная от тюрко-монгольского прозвища *Чагатай* (храбрый, смелый, честный), находит своё подтверждение в тексте произведения. Внутренней силой и храбростью обусловлены скитания выпускника московского вуза с вымирающим народом джан; несмотря на гибельные обстоятельства, он решает не оставлять в беде не обучаемых «социализму» несчастных людей. Обессилев в схватке с орлами, «храбрый в сердце, как обречённый на смерть» [6, 118], Назар не теряет смелости, вступая в неравный поединок с Нур-Мухаммедом.

Существенно, что Назар Чагатаев, носит родовое имя, но рода не имеет. Важно это не только потому, что в художественном мире

повести герою необходимо выйти за пределы родовых отношений, традиций и знаний, чтобы «расширить свою душу», приобретя новый ценный опыт, но и потому, что такой сюжетное решение позволяет воспринимать героя в более широком контексте (в данном случае – историческом).

Чагатай – единственный из сыновей Чингис-хана, чьё имя перешло к основанной им династии и государству, существовавшему в Средней Азии. Позже чагатаями стала называться этническая группа на территории Бухарского ханства. Чагатай фактически стал отцом династии, государства и (косвенно) целой этнической группы. Эти историко-культурные подробности позволяют наметить параллели с Назаром Чагатаевым, сюжетная роль которого напоминает о сходной миссии: народ джан до его появления имел одну лишь «душу и милую жизнь, которую им дали женщины-матери» [6, 130], а вместе с «отцовством» получает энергию к освобождению, раскрытию этой души в большом мире.

Прямым антиподом Назару Чагатаеву в системе сюжетных связей повести является Нур-Мухаммед, уполномоченный райисполкома. Характерно, что «сюжетная функция этого персонажа актуализирует вопрос о несоответствии “внутренней формы” имени истинным мотивам его поступков, идеалам, ценностным ориентирам» [1, 6].

Вторая часть имени этого героя переводится с арабского как «восхваляемый», «достойный хвалы», но – прежде всего – вызывает затмевающие всякий буквальный перевод историко-культурные ассоциации, связанные с проповеднической деятельностью пророка Мухаммеда, мусульманской религиозной доктриной. Первая часть это личного имени дополняет вторую следующими значениями: «свет», «луч», «сияние» [1, 6]. Несоответствие имени героя приведённым значениям очевидно: вместо того, чтобы вести к истине и свету, Нур-Мухаммед готовит народу джан гибель и забвение, становится служителем смерти. Показательно, что «детское» в нём совсем отсутствует. Нур-Мухаммед стар, но его старость не похожа на ту, что присуща людям из народа джан, в которых порой просыпается детская душа (как, например, в старухе-киргизке: «Казалось, внутри неё плакал ребёнок, невинный другой человек <...> или это плакала её действительная, детская душа, неизменная и ещё не жившая» [6, 165]). Старость Нур-Мухаммеда вызвана его омертвевшей душой.

Герой замкнут на себе, любое действие им совершается лишь для собственной выгоды, под «помощью своему народу» скрыва-

ется желание увести выживших соплеменников в рабство. Замкнутость этого персонажа прослеживается и на уровне портретных характеристик: «<…> глаза его глядели из узко прорезанных век, как сквозь постоянную боль» [6, 155], – тело замыкает его от внешнего мира. Бездушие уполномоченного райисполкома особенно выразительно проявляется в следующих словах: «Он ценил теперь себя дороже, выше, – ему больше достанется добра в пустыне и на всей земле, потому что живых становится меньше» [6, 179-180]. Ложность пути, по которому намерен увести народ Нур-Мухаммед, иносказательно выявляется тем, что священным именем могут именовать человека простого звания. Напомним, что среди отживающих людей Чагатаев замечает перса по прозвищу Аллах (использование этого прозвища невозможно в мусульманском мире). Но эта подробность подсказывает, что и символическое имя Нур-Мухаммеда нельзя понимать буквально.

Сохраняет соответствие с именем в силу своего возраста девочка Айдым. В переводе с древнетюркского *айндын* – это лунный свет. Семантика потаённой внутренней силы, символики обновления, заключающаяся в этом личном имени, прослеживается и на уровне персонажа из повести «Джан». Айдым, «не истратившая своего детства» [6, 181], совершает огромную душевную работу, позволяющую ей не впасть в забытье, сохранить силу к жизни: «<…> вероятно, она жила тайной, самостоятельной мечтой и делала домашнюю работу почти без сознания, отвлечённая от всего окружающего своим сосредоточенным сердцем» [6, 143]; «<…> глаза её, не вполне спрятанные веками, были в движении, следя за тайными событиями в своей душе» [6, 215]; «Но это ничего, ей горя мало – в домах лежит рис, мука, соль, керосин, спички тоже есть, а счастье и терпение пусть она добывает в одном своем сердце, пока не вернется к ней остальной народ» [6, 215] и др. Разительно расхождение её внутреннего мира и тела, в которое этот мир заключён: девочка лет десяти выглядит как пятилетняя, и даже кости её обтянуты не кожей, а бледно-синей плёнкой.

Обновлению народа джан Айдым готова посвятить себя без остатка. Именно она вместе с Назаром Чагатаевым заботами о пропитании и жилье даёт народу вторую жизнь, избавляя от рабства. От таких, как Айдым, зависит будущее обновление затерянного в пустыне народа, люди джан потеряли всех женщин, остались одни старухи, за исключением двух девочек и девушки Ханом. Обновление народа девочка понимает как будущая мать, способная основать род «других людей»: «Кто забывал свою обязанность жить и

кормиться, тем Айдым говорила при всех, что когда она подрастёт немного, то нарожает совсем других людей, не таких, как эти, ничтожные, которых приходится кормить ей, малолетней; ведь их матери кровью заливались, а они родились и живут, как из одолжения <…>» [6, 203]. Уместно упомянуть и о финале повести, в котором Айдым уезжает в Москву, чтобы позже, вернувшись, научить свой народ «как правильно жить дальше» [6, 231].

Подводя итоги сказанному, отметим, что в повести «Джан» соответствие или несоответствие имени героя его сюжетной роли зависит от его желания / нежелания противостоять разрушительным силам энтропии. Семантическое соответствие имени героя его сюжетному амплуа определяется способностью к возрождению души, наивной «детскостью», — качествами, весьма значимыми для художественной антропологии Андрея Платонова.

Литература

1. *Алейников О. Ю*. Семантика имён персонажей в повести А. Платонова «Джан» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – №2. С. 5-8.

2. *Грязнова А. Ю*. Образ отца в повести А. Платонова «Джан» // Вестник Костромского государственного университета. – 2011. – Том 17. – № 5-6. С. 145-148.

3. *Горбунова Г. З., Мамедова Т. М*. Мир растений в прозе А. Платонова / Г. З. Горбунова, Т. М. Мамедова // Вестник Карагандинского государственного университета. Серия «Филология». – 2013. – №1 – С. 101-105.

4. Древнетюркский словарь / [под ред. В. М. Наделяева и др.]. – М.: Наука, 1969.

5. *Платонов А*. Собрание сочинений: в 8 т. / Платонов А. – М.: Время, 2011. – Т. 1.

6. *Платонов А*. Собрание сочинений: в 8 т. / Платонов А. – М.: Время, 2011. – Т. 4.

7. *Платонов А.* Собрание сочинений: в 8 т. / Платонов А. – М.: Время, 2011. – Т. 6.

8. *Хуссейн А., Алейников О. Ю*. Когда была «география поэзией»: Из наблюдений над восточными именами в рассказах А. Платонова 1926 года // «В краю отеческой привязанности»: образы и легенды Центрального Черноземья в литературе XX века. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2016. С. 336–340.

9. *Яблоков Е. А*. «Имя Розы» в творчестве Андрея Платонова [Электронный ресурс]. URL: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1445&binn_rubrik_plarticles=121.

Г.И. Рогова,
Тобольский государственный
педагогический институт
им. Д.И.Менделеева

О «славянской вязи» А. Платонова

Аннотация. «Славянская вязь» А.Платонова близка к одному из первых образов орнаментальной прозы – «плетению словес». Их поэтика имеет много общего: наличие сверхтекста, возникающего на разных уровнях (жанровое своеобразие текста переключает внимание читателя, многозначность слова требует знания его этимологии, структура текста проясняет авторскую мысль, концентрируя сознание читателя на ключевом слово-образе).
Ключевые слова: «Славянская вязь», супертекст», авторская мысль.

Abstract."Slavic liaison" by A.Platonov is akin to the medieval "weaving of words." Their poetics has much in common: the presence of supertext arising at different levels (the genre originality of the text switches the reader's attention, the polysemy of the word requires knowledge of its etymology, the structure of the text clarifies the author's thought, concentrating the
consciousness reader on the keyword image).
Keywords: "Slavic liaison", supertext, the author's thought.

«Славянская вязь» – особая форма художественного мышления, на которую указывает сам писатель. В письме к жене от 25 января 1927 года он замечает о «Епифанских шлюзах»: «… Я написал их в необычном стиле, отчасти славянской вязью — тягучим слогом. Это может многим не понравиться. Мне тоже не нравится — так как-то вышло» [цит. по: 1,40]. Следует обратить внимание на то, что А.Платонов в «Епифанских шлюзах» явно обращается к стилизации, а не изображению исторической эпохи, а потому и останавливает внимание на стиле. «Тягучий слог» позволяет писателю выдвинуть на первый план давнее время, несколько отодвинув в сторону тему трагической судьбы человека, чужого, не сумевшего реализовать свои возможности в чуждом ему окружении. Не случайно в письме, которое пишет главный герой, находим такие рассуждения, скрывающие главную тему произведения: «Россы мягки нравом, послушны и терпеливы в долгих и тяжких трудах, но дики и мрачны в невежестве своем. *Уста мои срослись от безмолвия просвещенной речи. Токмо условные сигналы десятским я подаю* на сооружениях своих, а они команду рабочим громко говорят» (курсив мой. – Г.Р.).

Писателю, для которого «тяготение к подлинному знанию, причастность к лежащей под поверхностью вещей и добытой самостоятельно истине выступает главной чертой» [2], «славянская вязь» должна позволить преодолеть «безмолвие просвещенной речи». Может быть, именно поэтому он и обращается к архаическим, по сути, народным формам мышления: сказке и притче. В притчеобразном рассказе «Уля» (1939) сказочное начало прикрывает авторскую мысль о природе и судьбе человека, наделенного даром открывать людям их природу, быть другим, непонятым, странным, видящим мир по-иному. Тема чужого этому миру человека и его трагической судьбы оказывается общей для этих произведений.

Так проявляется главная особенность «славянской вязи» – наличие «сверхтекста» и стилеобразующей системы, которая может быть вскрыта во всех элементах произведения, как это было обозначено Д.С.Лихачевым применительно к орнаментальной прозе, первые образцы которой прослеживаются уже в древнерусском художественном сознании [3, 117].

Думается, что «славянская вязь» А.Платонова, определяющая стилевую манеру его творчества, это не только форма языка, как в письме определяет сам писатель, это – и определенная система формы и содержания, объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения. Очевидно также, что само понятие «славянская вязь» – это метафора, предполагающая некий шифр. Истоки его можно искать в самой системе славянской письменности: уже азбука совмещает непростую форму с еще более непростым содержанием: за буквой оказывается не только звук, но и слово, указывающее на особый смысл, приращиваемый еще и контекстом.

Тайнопись «славянской вязи» обладает разнообразными формами и реализует умения автора сказать нужное вопреки невозможности говорить; в центре нашего внимания – некоторые из них, имеющие отношение как к лексическому значению слова, так и к структуре текста и его жанровому своеобразию. «Славянская вязь» («Епифанские шлюзы», «Уля») изначально шифрует смысл за счет жанрового своеобразия: стилизация исторического повествования («Епифанские шлюзы»), а также тяготение к жанру сказки («Уля») позволяют скрыть остроту социальной мысли произведений.

Элементы сказочного повествования и тяготение к жанру сказки, тесно связанные со «славянской вязью», будут характерны

для многих произведений писателя в 40-50-е годы XX века, который так поясняет особенности манеры своего письма: «Взятое из людей и народа, я возвращаю им же, обкатав и обмакнув все это в себя самого. Ежели я имею запах — талант, а не вонь — чернильницу, меня будут есть и читать» [цит. по: 1, 78].

В годы войны у А.Платонова появляются такие рассказы, в которых отчетливо проявляется «славянская вязь», связанная не только с элементами сказочного повествования («Дед-солдат»), но с иными, более сложными формами, порождающими сверхсмысл. По мнению Д.С.Лихачева, сверхсмысл появляется за счет наличия в тексте «ключевого корня», который организует «всегда сложный, разнообразный и не бросающийся в глаза смысловой порядок» [3, 120]. Таким ключевым корнем в рассказе, написанном в 1942 году, оказывается «мертвый старик». Его доминирование можно увидеть во многих деталях текста и, прежде всего – в порядке предъявления понятия «мертвый старик», вынесенного в заголовок текста («Рассказ о мертвом старике»).

Маленькому сердитому дедушке Тишке его сородичи по деревне предсказывают смерть от страшного врага, потому что он отказывается уходить вместе со всеми в «тихие земли». Но читателю дано понять, что дедушка Тишка, ощущая себя защитником не только родной земли, завещанной ему предками, но и всего мироздания, оказывается сильнее своих противников. Он не подвластен смерти и силой сознания остужает пулю, которую посылает в него мальчишка-фашист. Дело не только в том, что автор сталкивает умудренного жизненным опытом и вооруженного только палкой старца с юным фашистом, вооруженным автоматом. В притчевом тексте мертвым старика делают не фашисты – он несет им смерть. Немец сходит с ума, увидев живым старика, в которого недавно стрелял. А финальный эпизод рассказа акцентирует мысль о бессмертии «мертвого старика», которого убить уже нельзя – и в этом его бесспорное превосходство над противником. Так рушится миф об устрашающей силе врага.

Противопоставление фактов в пределах их единства, удвоение их смыслов позволяет с помощью «славянской вязи» обнаружить в повествовании философский подтекст, создать не бросающийся в глаза смысловой порядок. Так происходит «преодоление слова», возникновение «надсловесной ткани произведения» [3, 126]. «Мертвый старик» здесь оказывается метафорой не только бессмертия русского человека, но и воплощением неведомой, мистической, силы – скрытых возможностей русских людей, не ис-

пытывающих страха перед фашистами и способных дать врагам достойный отпор.

Характерное для «славянской вязи» сокрытие смысла, который распознается только неторопливым умом и открывается только сведущим, связано в прозе А.Платонова и со скрытым цитированием Библейских текстов («Рассказ о мертвом старике», «Неизвестный цветок»). Скрытое указание на библейский текст о Давиде, с посохом пастуха выходящего на поединок и одерживающего победу над закованным в броню Голиафом, напоминает о том, что моральное превосходство диктует и неизбежность победы. Следует заметить, что в отличие от библейских персонажей, молодых и сильных, писатель показывает Тишку немощным старичком, подчеркивая тем самым не физическую, но духовную силу его.

Впрочем, содержание рассказа оказывается значительно шире патриотической мысли о превосходстве русских над фашистами. Оригинальный платоновский текст, опирающийся на «славянскую вязь», обозначает и иной конфликт. Автор концентрирует внимание на одном из многих, но не таком, как все. Дедушка Тишка явно выделяется среди односельчан – он стоит на иной жизненной позиции, которая определяет положение не беженца, но защитника, не придурка, который считает поголовье воробьев и вступает в разговор с односельчанами, которых рядом нет, но человека активного по своей сути. Он способен оживить безлюдное пространство, встать на защиту от врага не только своей деревни, но и подумать о судьбах народа и покое в космосе.

Один против всех, маленький сердитый дедушка Тишка противостоит не только захватчикам. Он оказывается сильнее и односельчан, испытывающих страх перед врагом и стремящихся укрыться в далеких землях. Изначально заданный автором конфликт приводит к столкновению не только русского крестьянина и фашистского солдата, но и старика, несущего в себе устрашающую силу непобедимого духа русского народа, верящего в свои силы, осознающего свою роль защитника земли русской, и безликую толпу односельчан, безответно уходящих в тихие земли, «чтобы там обождать, пока фашиста с русской земли погонят». Этот конфликт обозначен автором неоднократно и, прежде всего, в названии деревни («Отцовы Отвершки»), из которой родом сердитый дедушка Тишка и его односельчане.

В рассказе комплекс проблем акцентирован важным словом «отвершки», имеющим древние славянские корни. «Отвершки» –

это одна из вершин, развилина вершины (см. Словарь В. И. Даля), а также и ответвление оврага, боковой овражек, впадающий в главный овраг. Но если овраг осознается как природное явление, разрушающее пахотные земли, то и овражек-отвершек – это малая часть большого зла, на этом основании «природненная», освоенная сознанием носителей языка. А потому название деревни «Отцовы Отвершки» – уже нечто свое, родное и близкое, на этом основании по-разному входящее в человеческую жизнь. Так, например, в «Епифанских шлюзах» находим житейский, не лишенный авторской иронии контекст: «Стражник за нуждой в отвершек на постое побежал», словно в родной деревне.

Корни славянского мышления так глубоки и по-разному проявлены, что рождают в платоновском тексте новые смыслы и значения. «Отцовы Отвершки», часть родной земли, освященная жизнью предков, превративших грозные «овраги» в покоренные овражки, становятся источником силы маленького сердитого дедушки Тишки. Имя этого персонажа знаково и чрезвычайно важно для воронежца Платонова, но в разговорной форме своей отчасти скрывает это, хотя и призвано напомнить об известном русском святителе Тихоне Задонском. Мудрый праведник, миротворец, по славянскому преданию, является защитником и покровителем человека; наделенный таким именем святитель руководит волей и поступками людей.

Передавая предполагаемый разговор дедушки Тишки с подростком Петрушкой, автор прибегает к иносказанию, моделируя особенности мировоззрения старика, стремящегося передать свой взгляд на мир несмышленышу: не случайно Петрушка, вступающий в разговор с Тишкой, делает для себя открытие: «А что муравей, это тоже – как человек? – спрашивает мальчишка Тишку. – Тоже, – отвечал Тишка. – Каждый по-своему человек…» [5, 66]. Для Тишки «каждый по-своему человек…», в то время как Петрушка – один из многих, такой, как все односельчане, ушедшие в тихие земли обождать, осознает себя как букашку: «А тогда я, значит, тоже как муравей! – догадывался Петрушка. – Ты муравей, – соглашался с ним старый Тишка» [5, 66], который оказывается носителем платоновской антропологии и учит сородичей не быть безликими, ведь даже муравей не безлик, он тоже человек. Так и получается, что обозначенный сохраненным народом словом конфликт открывает главное содержание рассказа.

До срока похоронили дедушку Тишку односельчане, для которых прямой контакт с фашистом – смерть; по-иному восприни-

мает это дедушка Тишка, не испугавшийся фашистов: «–Я тут буду, - сказал он. - Я, может, один окорочу всего немца!» [5, 65].

Прием «славянской вязи» проявляется в рассказе на уровне сюжетно-композиционной структуры: сюжетные события построены как наложение трех сфер бытия человека. Платонов заставляет понять читателя, что роль, которая отводится человеку обществом, и его жизненная практика не совпадают, поскольку от общества скрыта суть человека. Три сферы бытия Тишки, образуют пространство «славянской вязи», порождают значимое для автора философское рассуждение: «маленький сердитый дедушка Тишка» – это «отцов отвершек», малая часть вершины того, что было свойственно его предкам, способным защищать свои земли. Совершив свой подвиг, он становится для жителей Отцовых Отвершек живой традицией, вдохновляющим примером, своим Тихоном Задонским.

Подвиг старика, с палкой, идущего на врага, чтобы прогнать его со своей земли, адресован и своим русским мужикам, которым надо стать «отцовыми отвершками», чтобы самим защитить родные овражки. А.Платонов пишет о победе Тишки над пассивной бездеятельностью людей, прослышавших о «мертвом старике» и осознавших, что тот «не мертвый, а хитрый боевой мужик». В названии деревни скрыто непростое отношение автора к ее жителям – «отцовым отвершкам». «Отвершки» – это не отбросы, а одна из вершин, развилина вершины, это боковой овражек, впадающий в главный овраг.

Сказочные мотивы в «Рассказе о мертвом старике» переплетаются с притчевым, мифосозидательным началом; на этом пересечении начинает звучать мысль автора о скрытых возможностях русских людей, которые, как сказочный герой, должны быть достойными наследниками заветов своих отцов и дедов. Именно поэтому маленький сердитый дедушка Тишка, пугая врагов и привлекая к себе сородичей, становится легендой Отвершек.

Литература

1. *Варламов А.* А.Платонов. – М.: Молодая гвардия, 2011.
2. *Дырдин А.* Молчание и речь у Андрея Платонова // http://www.hrono.ru/proza/platonov_a/dyrdin2.html.
3. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979.
4. *Платонов А.П.* Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941-1945 годов. – М.: Время, 2010. (Собрание)

П.А. Ковалев,
Орловский государственный университет
имени И.С. Тургенева

Поэтический дискурс Андрея Платонова

Среди многочисленных работ, выходивших за последние 50 лет, катастрофически мало исследований по поэзии Платонова и уж совсем наперечет – стиховедческих наблюдений. Так, Ю.Б. Орлицкий в поисках стихового начала в прозе 1920-х годов высказал предположение о том, что для Платонова, который, «как многие другие прозаики XX века, дебютирует достаточно традиционными стихами, <…> метрическое мышление должно быть безусловно актуальным» [8, 145], что не совсем соответствует восприятию «нелинейного характера» [7, 4] его поэтики, что так или иначе отмечали и сторонники, и противники. Данила Давыдов оказывается более конкретен и точен, справедливо отмечая в своей диссертации низкую конвенциональность поэзии Платонова: «…нерегулярно возникающие неточные рифмы, непредсказуемую неравностопность, наконец, непредсказуемую полиметрию…» [4, 12] Но далее никто из исследователей не пошел, так что вопрос о поэтическом дискурсе Андрея Платонова остается открытым.

Указывая на деформацию стиха, близкую «футуристическим приемам расшатывания стихотворного канона» [4, 13], Д. Давыдов обозначает платоновскую установку «на неотрефлектированную неконвенциональность формы», как бы выводя поэзию Платонова за пределы влияния культурной традиции. Но на самом деле при поуровневом анализе такое влияние обнаруживается в первоначально кажущихся абсолютно непредсказуемыми поэтических текстах Платонова. Прежде всего – на уровне метрического репертуара, где доминирует хорей, составляющий 40% от числа всех учтенных текстов,[1] тогда как ямбы, трехсложные и неклассические метры практически в три раза менее употребительны. Подобная метрическая инверсия обнаруживается в XIX веке у так называемых «крестьянских поэтов» и некоторых представителей демократического лагеря: Суриков, Трефолев, Дрожжин, Островский, Горький. [6, 201] Но, в отличие от Платонова, у всех перечисленных хореистов невелика доля так называемых переходных форм, то есть классических размеров с погрешностями, не учитывающихся общей статистикой,[2] тогда как у Платонова их количество зашкаливает: практически каждый третий текст имеет от-

клонения в стопном объеме строк или ритмические сдвиги в метрической схеме.

Составители примечаний к поэтическому разделу 8-томного собрания платоновских сочинений тонко подметили движение его стиха в сторону гетероморфности, которая выражается в том, что «объем стихотворения делается в среднем все больше и больше – причем не только за счет увеличения количества строк, но также и за счет их удлинения». [1, 628] И действительно, при относительно малом количестве длинных и сверхдлинных монометрических размеров в стихах Платонова довольно часто встречаются многозначительные увеличения стопности стихового ряда, как, например, в стихотворении «Мужик», где на фоне доминирующего 6-ст. хорея народного образца вдруг появляется сверхдлинный 8-стопник:

Цельный день я вижу тын и лопухи,	0.1113.0
Да овраги, да тоску, да воробьев.	2.33.0
Под плетнем прилипли к курам петухи,	2.113.0
Плачет Машка у соседей, у сватьев.	0.133.0
Похлебаешь квасу с хреном аль картошки пожуешь,	2.1133.0
Сломишь бадик, запечалишься от дум. [1, 427]	0.133.0

На общетекстовом уровне подобное «раскачивание» монометричности стихового ряда приводит к тому, что вольные размеры составляют у Платонова более 31% текстов против всего 7% разностопных форм. Аналогичный процесс наращивания гетероморфности идет и на границе классического и модернистского стиха, что отчетливо прослеживается в архитектонике марша «Последний день»:

Выходите по плитам звенящим, дрожащим под шагом,	Ан5
Уверенным, твердо рассчитанным маршем!	Амф4
У станков, у моторов, вагранок с кипящей медью	Дк5
Сговоритесь спокойною, краткою, ясною речью труда,	Ан6
А потом – слейте в миге едином	Дк4
Всю волю, усилие, мощь трепещущих жизнью железною жил	Дк7
И ударьте по клапанам и регуляторам,	Ан4
Воющим силою темной, упорной огня.	Д5
Ударьте – взмахом одним тысячей рук,	Дк4
Тысячей рук, как одной!	Д3
Тысячей пальцев в мозолях и ранах —	Д4
Знаках немых сопротивлений металла и пламени горнов... [1, 446]	Тк6

Длина строк в этом стихотворении колеблется от 6 до 20 слогов, что создает эффект устного речевого экспромта, особенно выразительного на фоне кольцевой композиции и возрастающей к концу текста амебейности. Большая вариативность анакрузы, практически непредсказуемое чередование коротких и длинных полиметрических рядов, не маркированных рифменными созвучиями, – все это оставляет впечатление безыскусности, спонтанности, несмотря на то, что отдельно взятые строчки и композиционные блоки не отличаются каким-то особенным строением. Это – проявление той самой, отмечаемой исследователями, «открытости раннего А. Платонова различным художественным системам, по отношению к которым поэт находится в состоянии творческого диалога». [7, 1] Подобные диспропорции обнаруживаются у многих футуристов, и в частности – у непредсказуемого В.Хлебникова, с той лишь разницей, что метрической доминантой у него оказываются неклассические формы, составляющие более 50% от числа всех текстов, а погрешности ритма встречаются чаще, чем погрешности размера [5, 109].

Можно ли говорить в данном контексте о том, что Платонов более классичен? Пожалуй, что нет. В не частых, но знаменательных случаях трансформации стихотворной эстетики молодой поэт-самоучка довольно последователен и настойчив. Так, в развитии механизмов гетероморфности у Платонова наблюдается одна важная закономерность, которую можно назвать законом третьей позиции: значительное количество случаев изменения метрической и ритмической гомоморфности, системы стиховых окончаний приходится именно на третью в стихе или строфе позицию. Есть искушение видеть в этом феномене сколько-то осмысленное ритмологическое исследование в духе А. Белого, но даже если результаты этого эксперимента – дело случая, то все же нельзя не учитывать факта осознанного перемещения акцента с доминанты поэтического стиля на тенденцию, в противоположность общей эволюции русской силлабо-тоники, которая «идет в направлении все более строгой нормализации». [3, 424]

Закон трансформации на третьей позиции предполагает:

1) Изменение стопного объема строк.

Мы на ветру живем	3.10
С незащищенным сердцем,	3.1.1
В пучине мира мы – нечаянный огонь:	1.1113.0
И либо мы весь мир ослепим…	1.111.1

«О голом и живом» [1, 422]

Или:

У дороги края нету,	2.11.1
Нету дома и конца,	0.13.0
Мы идем по голубому свету,	0.131.1
Ищем голубиного яйца.	0.33.0

«Белый свет» [1, 420]

Изменение метрической природы строк:

В незримо дальнем осиянии	1.13.2 = Я4-ст.
Подходит ночь...	1.1.0 = Я2-ст.
О, прости, прости в молчании,	1.111.2 = Х4-ст.
Кому невмочь.	1.1.0 = Я2-ст.

«При прощании» [1, 433]

Или:

Высоко птицы	1.1.1
Вереницей	2.1
Летят с далекой неслышной песней...	1.121.1
О, птицы, птицы,	1.1.1
Нам песня снится,	1.1.1
Зовет нас небо, на солнце путь.	1.1.2.1.0
Мы любим море –	1.1.1
В гремящем хоре	1.1.1
Стон урагана, удар борьбы.	3.21.0
Мы любим горы,	1.1.1
Вершин упоры	1.1.1
И песни вашей над миром крик.	1.121.0

«Птицы» [1, 431]

Каждая третья строка в тернарной строфе, использованной в последнем примере, представляет собой разновидность логаэда, образующегося за счет объединения коротких строк 2-ст. ямба в длинные с наращенной на слог цезурой.

В мастерской Платонова производятся многочисленные эксперименты и над поэтическим синтаксисом: в частности, это выражается в использовании чисто стихотворного приема – анжамбмана, когда метрический ряд рассекает фразу, выбрасывая в новый графический ряд отдельные слова или конструкции. Такой сдвиг синтактико-стиховых границ в контексте авторской пунктуации создает особенный эффект появления строк с нечеткой семантикой, как бы выражающих чистое звучание ритма работающей машины по производству стихов. Это заставляет вспомнить

о близости Платонова к проектам лефовского «жизнестроительства», конструктивистским идеям, которые нашли у него воплощение в требовании доведения продуктивности писательства «по разумности организации производства хотя бы плохого завода». [2, 56] Примеры такого использования увеличиваются в количественном и качественном отношении, чаще всего появляясь в текстах, написанных классической силлабо-тоникой:

Песнь, человеком не спетая,
Стонет, гремит в мастерских.
Радость машин неответная
Пишет неписанный стих.
Вон на железной станине
Оратор великий, немой,
С древних веков и доныне –
Брат неуслышанный мой.
«Оратор» [1, 454]

Этот пример мог бы быть иллюстрацией к положению из статьи «Пролетарская поэзия» о трехгранном строении слова («…есть три элемента: идея, образ и звук» [2, 33]) и о том, что «надо стремиться к синтезу элементов слова, тогда оно получает величайшую ценность и по своей энергии становится близким к действительности». [2, 34] Из принципа сочетания в поэзии слов «сообразно внутренней необходимости», что в ряде случаев обусловлено именно приемом деконструкции поэтического синтаксиса, выполняющего не только ритмические, но и смыслообразующие функции, очевидно, и формируется первоначально стилевой (уже безотносительно – к поэзии или прозе) конструкт Платонова, «когда рядом ставятся слова, казалось бы, абсолютно несовместимые, соединяющие в себе умозрительное и конкретное» [9, 147].

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТАБЛИЦА
метрического репертуара А.Платонова (данные в %)[3]

Размеры	ММ	ЖЖ	ДД	ЖМ	ДМ	ДЖ	Смеш.	Всего текстов	%
Я 2	-	-	-	-	-	0,8	-	1	0,8
Я 3	-	-	0,8	1,6	-	-	0,8	4	3,2
Я 4	-	-	-	6,4	-	-	3,2	12	9,6
Я 5	-	-	-	-	-	-	0,8	1	0,8
Я рст	-	-	-	-	1,6	-	0,8	3	2,4
Я в	2,4	-	-	10,4	-	-	0,8	17	13,6
Всего Я	2,4	-	0,8	18,4	1,6	0,8	6,4	38	30,4
Х 3	-	-	-	0,8	0,8	1,6	-	4	3,2
Х 4	-	0,8	0,8	7,2	0,8	-	1,6	14	11,2
Х 5	-	-	-	1,6	0,8	-	-	3	2,4
Х 6	1,6	-	-	2,4	-	-	-	5	4,0
Х 8	-	-	-	0,8	-	-	-	1	0,8
Х рст	-	-	-	1,6	0,8	0,8	-	4	3,2
Х в	-	-	-	11,2	3,2	-	0,8	19	15,2
всего Х	1,6	0,8	0,8	25,6	6,4	2,4	2,4	50	4-
Д 3	-	-	-	2,4	1,6	-	1,6	7	5,6
Д 4	-	-	-	0,8	1,6	-	0,8	4	3,2
Д рст	-	-	-	1,6	-	-	-	2	1,6
Д в	-	-	-	1,6	-	-	-	2	1,6
Амф 3	-	-	-	2,4	-	-	-	3	2,4
Ан 2	0,8	-	-	0,8	-	-	-	2	1,6
Ан 4	0,8	-	-	0,8	-	-	-	2	1,6
Ан в	-	-	-	-	-	-	0,8	1	0,8
Всего 3-сл.	1,6	-	-	10,4	3,2	-	3,2	23	18,4
Два	0,8	-	-	-	-	-	-	1	0,8
Тва	0,8	0,8	-	3,2	-	-	0,8	7	5,6
ДК 4	0,8	-	-	-	-	-	1,6	3	2,4
ДК рст	-	-	-	0,8	-	-	-	1	0,8
ДК в	-	-	-	1,6	-	-	-	2	1,6
Всего НКЛ	2,4	0,8	-	5,6	-	-	2,4	14	11,2
ВСЕГО	8,0	1,6	1,6	60,0	11,2	3,2	14,4	125	100,0

Примечания

1. См. таблицу Приложения. Под текстом в данном случае понимается композиционно обусловленная метрически определенная часть, характеризующаяся устойчивыми параметрами.

2. В определении чистоты метра используется принцип переходности форм: тексты с менее 25% строк с нарушением метра или размера учитываются как монометрические.

3. В таблице представлены данные по классическим и неклассическим (НКЛ) формам и их каталектическим модификациям. Подсчеты проводились по изданию, указанному в Библиографии [1, 401–490].

Литература

1. *Платонов А.П.* Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения / Вступ. статья А. Битова. Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2011. (Собрание)

2. *Платонов А.П*. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика / Сост., комментарии Н.В. Корниенко. Подготовка текста Н.В. Корниенко и Е.В. Антоновой. – М.: Время, 2011. (Собрание)

3. *Гаспаров М.Л.* Стихосложение // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Энциклопедия, 1987. С. 423–425.

4. *Давыдов Д.М*. Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004.

5. *Ковалев П.А*. Заумь Хлебникова в традиции русской поэзии // Филологические исследования: Сб. науч. тр. в честь Г.Б. Курляндской. – Орел, 2002. С.107–111.

6. *Ковалева Т.В.*. Русский стих 80–90-х годов XIX века: дисс. … канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1993.

7. *Колосс Л.В*. Книга стихов Андрея Платонова «Голубая глубина». История текста. Поэтика: автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001.

8. *Орлицкий Ю.Б*. Динамика стиха и прозы в русской словесности.– М.: РГГУ, 2008.

9. *Шубина Е.* Созерцатель и делатель // Андрей Платонов Воспоминания современников. Материалы к биографии. – М.Современный писатель, 1994. С.138–154.

И.А. Каргашин,
Калужский государственный
университет имени К. Э. Циолковского

Типология субъектных структур в лирике А. П. Платонова

Чему научается прозаик у поэзии?
Зависимости удельного веса слова
от контекста, сфокусированности
мышления, опусканию само собой
разумеющегося…
И. Бродский

Аннотация: В статье анализируются формы субъектной организации лирики Андрея Платонова. В частности, подчеркивается, что эволюция платоновской поэзии демонстрирует отход от традиционных субъектных структур. В его поэзии 20-х годов преобладают комбинированные и «неосинкретические» формы.
Ключевые слова: Андрей Платонов, лирика, субъектные структуры, типология.

Abstract: The article analyzes the subject structurein the poetry of Andrei Platonov. The author emphasizes that the evolution of Platonov's poetry demonstrates a departure from the traditional subject structures. The author also shows the predominance of combined and "neo-syncretic" forms in Platonov's poetry of the twenties.
Keywords: Andrei Platonov, poetry, subject structure, typology.

Интерес исследователей к стихотворениям Платонова закономерен: крупнейший прозаик XX столетия начинал как лирический поэт. В частности, изучались связи платоновской лирики с поэтическими течениями серебряного века, а также ее основные мотивы и образы, специфика языковых приемов. В данной работе анализируются особенности субъектной организации лирических стихотворений Андрея Платонова, которые, в свою очередь, отражают и общее направление поисков, и эволюцию его как художника. Показательно, что, говоря о начале нового периода в поэзии Платонова, комментатор отмечает изменения именно в ее субъектной сфере: «С 1919 года в стихотворениях при сохранении мотивов бессмертия и преодоления неродственности резко расширяются масштабы ожидаемых преобразований ("я" совершенно сходит на нет и заменяется многократно повторенным "мы")» [4, 622]. Материалом для анализа стали все стихотворные тексты Платонова, опубликованные в наиболее полном на сегодня издании его сочинений [7].

Прежде всего следует отметить, что в целом для корпуса стихотворных текстов Платонова характерны многообразие и неоднородность субъектной сферы. По существу, в его стихотворных текстах ярко представлены все традиционные типы субъектной организации лирики как таковой. Воспользуемся в данном случае классификацией Б.О. Кормана [см.: 3, 314 – 335].

1. Собственно авторская лирика.

По определению Б. Кормана, субъект в подобных текстах не является объектом читательского внимания: он только субъект изображения. Предметом изображения (выражения) становятся пейзаж, портрет, какое-то суждение и т.п. Любопытно отметить, что эта субъектная форма свойственна, в первую очередь, ранним стихотворениям Платонова – до 1918 года. В это время многие его стихи остаются в русле «крестьянской поэзии» и, по существу, еще принадлежат поэзии XIX в. Соответственно традиционной оказывается и выбираемая поэтом субъектная структура текстов. Как правило, это именно «классическая» *собственно авторская лирика*, так характерная для дескриптивной – в частности, пейзажной лирики. См. стихотворение «Ветхая Русь»:

Клонится к нивам поющим
С кроткой усталостью день,
Тени по рытвинам, кручам
К травам прильнули тесней.
Там, за умолкшей опушкой,
Звонят к вечерне в селе.
Странник с иконкой и кружкой
Бродит по стихшей земле.
Добрые сонные деды
Еле плетутся на звон,
Кличут в окошко соседа –
Долго копается он.
Над облаками синеет
Птица пугливая – тьма,
Ветер на листьях немеет,
Спит пастушонок Кузьма. [7,407–408]

Подобным же образом выстраивается целый ряд стихотворений, например: «Степь», «Невысокие лозины…», «Сумрак», «Не тихо и не шибко…», «Долог зимний рассвет», «Над горами», «На реке», «Март» и др.

Типологически рядом с этими стихотворениями располагаются тексты, формально организованные как собственно авторская лирика и написанные в это же время, но уже намечающие иную субъектную сферу. Имеются в виду как бы «безличные» стихотворения, в которых, однако, присутствие субъекта-наблюдателя выражено косвенно – посредством пространственных и временных эгоцентриков, см. об эгоцентрических элементах речи в [6, 261–285]. В качестве примера обратим внимание на начало стих. «День» (курсив наш. – И.К.):

Солнце уж в силе, тени кратчают,
Липнет рубашка к спине,
Травы в истоме стеблем иссыхают,
Жарясь на вольном огне.
Сухо и знойно, *негде укрыться*,
Вихрится пыль по пескам,
Пусто, далеко, ветер струится
По прошлогодним листам.
В мареве желтом, в устали тяжкой
Стадо овечье пылит.
Кнут подгоняет сзади по ляжкам,
Не попадая ж – свистит. [7, 433].

Если в текстах *собственно авторской лирики*, по формуле Б. Кормана, «субъект растворен в тексте и незаметен в нем», то здесь предметом изображения оказывается не только пейзаж, но и ощущения и состояния самого носителя сознания (см. обозначенное в тексте курсивом). Тем самым подготавливается переход к другим типам субъектной организации – к стихотворениям с лирическим героем и к ролевой лирике.

2. Стихотворения с лирическим героем.

Вначале стоит отметить, что утверждение о совершенном исчезновении *я* в последующий период поэтического творчества Платонова представляется излишне категоричным. Можно назвать целый ряд более поздних стихотворений (1920-1925 годов), в которых отчетливо выражено *я* субъекта, выступающего в качестве лирического героя, т.е. «художественного двойника» (формула И. Б. Роднянской) самого поэта. См., например, стихотворения «Ночь на дворе стоит сиротой…», «Жить ласково здесь невозможно…», «Мир родимый, я тебя не кину…», «Вечерние дороги» и более поздние – «Древний мир, воспетый птицами», «О голом и живом».

Я субъекта сменяется *мы* только в одной разновидности платоновской лирики – в его «пролетарской поэзии», создающей коллективный образ строителей нового мира. Самые яркие образцы пролетарской лирики у Платонова датируются, как уже говорилось, 1919 годом, среди них стихотворения «Гудок», «Мы на канатах прем локомобиль…», «Последний день», «Италии» «Знание»; ср. также «Май», «Динамо-машина», «Поход», «Праздник силы», «Субботник», «Земля – дума, песня не пропетая…» (стихи 1920 года). Типичный пример подобной поэзии у Платонова – стихотворение «Субботник»:

Волей рожденный чудесной
Всечеловеческий труд…
Люди под ношею крестной
Счастье себе обретут.
Братские мощные руки
Кровью налиты одной…
Наши грядущие внуки
Будут семьею родной.
Мы под железными стонами
Счастье для мира творим.
Мы трудовыми подъемами
Землю сжигаем и сами горим. [7,448–449].

При этом *мы* созидательное может соседствовать у Платонова (как и в пролетарской поэзии в целом) с мотивом гибели, разрушения: Под нашим шагом цветы сгорают, / Мы – гибель всем, кто не погиб. / В волне кровавой поля рыдают, / Мы выпрямляем путей изгиб (из стихотворения «Напор»).

Однако одновременно с этими стихам создается целый ряд других – с совершенно иным «образом поэта». В стихотворениях 1920-х годов лирический герой оказывается настоящим «очарованным странником», мотив пути (нередко в «символистской инструментовке») становится основным:

Тихи шаги мои в поле любимом,
Душа налилася тугою и нежною силой,
Запечатлею я мир – и пройду его мимо,
Сам я не свой – и каждый мне милый
(*из стих. «Ночь на дворе стоит сиротой…», 1925 – 1926*)

Где же ты скрыта, страна голубая,
Где ветер устанет и смолкнет река?..
На свете такие страны бывают:
В поле я видел – земля велика
(из «Жить ласково здесь невозможно…», 1925 – 1926).

Я был бродягой, пахарем, солдатом,
Искал все годы праведной земли…
(«Бегство», 1926)

3. Ролевая (драматическая) лирика.

Ролевая лирика в поэзии Платонова представлена небольшим количеством текстов. Из 116 рассмотренных стихотворений только 7 можно отнести к ролевым – «Лесная говорушка», «Мужик», «Стихи о человеческой сути», «Рассказ о Непачовке», «Про электричество» (от лица ребенка, не окончено) и 2 текста (монологи Вани и Маши) из стихотворного цикла «Иван да Марья». Причем монологи из цикла можно считать ролевыми лишь с оговорками, так как в них налицо обыгрывание биографических реалий из жизни Платонова и его будущей жены Марии – не точнее ли увидеть в них своеобразную персонификацию – «маски» лирического героя?

Стихотворение 1921 года «Лесная говорушка» организовано как стилизованный монолог «от лица» персонажа: «есть такой нежный гриб», – сказано в авторском примечании к стихотворению [7, 633]. См. другой текст – стихотворение «Мужик» (1918–1919):

Цельный день я вижу тын и лопухи,
Да овраги, да тоску, да воробьев.
Под плетнем прилипли к курам петухи,
Плачет Машка у соседей, у сватьев.
Похлебаешь квасу с хлебом аль картошки пожуешь,
Сломишь бадик, запечалишься от дум.
А заботу скинешь – песню запоешь,
С огорода в подголосок воет кум.
Парит пашню, ветер мечется один,
Заневестилась полоска-полоса.
Зеленеет мой озимый длинный клин,
И зажмурилися синие леса [7,427].

В данном случае ролевая природа текста очевидна. Язык, кругозор и весь «бытовой контекст» направлены на социальное определение субъекта сознания, заданное уже заголовком.

В отличие от этого стихотворения, ролевой статус «Стихов о человеческой сути» может быть поставлен под сомнение. Фельетонная направленность этого текста (он был напечатан в воронежской сатирической газете «Репейник» с подписью «Иоганн Пупков») разрушает монополию речи «пошлого героя». Собственно авторская оценка непосредственно проникает в речь самого этого героя, становясь моментом его самосознания. Ср.:

Щами велик человек,
Ешь, чтоб душа не сопрела,
Лопай, давись, животом кукарекай!
Будешь ты в славе и чести,
Если скулу изотрешь,
Сгинешь, как гнида, без вести,
Если планету сию не сожрешь. [7,477].

Такова же и субъектная природа стих. «Рассказ о Непачовке», однако подобные примеры у Платонова единичны. Для Платонова-поэта скорее характерна не буквальная имитация монолога конкретного персонажа, а авторский монолог, стилизующий чужое слово. Яркий образец подобной субъектной практики – стихотворение «Песня» (1921).

На первый взгляд, подобное соотношение (явное преобладание «безличных» стихотворений и стихотворений с лирическим героем при незначительном числе ролевых текстов) может показаться неожиданным для писателя, чрезвычайно внимательного к «речевой материи» эпохи и к чужому слову в целом. Однако соотношение это объективно отражает и работу Платонова (и в стихах, и в прозе) со словом, и его мировоззрение в целом. И. Бродский в послесловии к «Котловану» не случайно подчеркивал (может быть, излишне резко) «разнонаправленность» языковых и философских поисков прозаика Платонова и исканий писателей того времени. См.: «…в отличие от большинства своих современников – Бабеля, Пильняка, Олеши, Замятина, Булгакова, Зощенко, занимавшихся более или менее стилистическим гурманством, т. е. игравшими с языком каждый в свою игру … – он, Платонов, сам подчинил себя языку эпохи, увидев в нем такие бездны, заглянув в которые однажды, он уже более не мог скользить по литературной поверхности, занимаясь хитросплетениями сюжета, типо-

графскими изысками и стилистическими кружевами» [2, 50]. Уместно вспомнить и известное суждение С. Г. Бочарова о специфике субъектной организации текстов Платонова: «У Платонова только некоторые самые ранние вещи писаны характерным для "стиля эпохи" сказом…» – и далее о том, что платоновский собственный слог «всегда является *авторской речью* (курсив автора. – *И.К.*)» [1, 288].

Однако перечисленными формами платоновская лирика не ограничивается. Более того: эволюция его поэзии демонстрирует отход от традиционных субъектных структур, зафиксированных в типологии Кормана. Рассмотрим наиболее интересные подобные варианты.

Во-первых, это *комбинированные формы*, предполагающие в пределах одного текста смену субъектов сознания. Чаще всего наблюдается переход от *я* субъекта к *мы* коллективному (реже наоборот – от *мы* к *я*) в текстах пролетарской поэзии. Например, в стихотворениях «Топот», «Бегство», «Много матерей», «О голом и живом», «Резцом эпох и молотом времен…»; в стих. «Мысль» подобный переход прямо манифестирован: *Мысль человека стала богом, / Сознанье душит зверя тьмы. / На царство сядет царь убогий – / Ни ты, ни я, а – мы.*

Встречаются и более сложные и интересные варианты. Так, стих. «Без сна, без забвенья шуршат в тесноте…» (1925 – 1926), начинающееся как «собственно авторское», далее включает и обращение к *вы,* и высказывание от *мы* обобщенного, а заканчивается опять обращением к *ты* соратника по труду: *Ты накален своей страстной тоской – / Пусть лягут на землю прочные меты, / Пусть посох пропахнет потной рукой!*

Во-вторых, интересно представлена форма, которую (по аналогии с типом повествования в прозе) правомерно обозначить как *персональная коммуникативная форма* – о персональной ситуации в эпической прозе см. в [5]. В повествовательном монологе безличного (невыявленного) субъекта начинает проявляться точка зрения изображаемого персонажа, которая затем доминирует в тексте. См. начало стих. «Румяная мать» (1921, курсив наш. – И.К.):

Полны груди молока
У румяной матери,
Заголенная рука
Стелет гостю скатерти.

И глядит, и не глядит,
Будто ухмыляется –
Дескать, сердце не лежит
Мне с тобою лаяться.
В люльке мается Ванятка
От дурного глазу,
С Рожества – от самых святок –
Не поспал и часу!
Навалилася напасть,
Как без мужика-то!
Жизнь одной – не жизнь, а страсть,
Как без бога хата.
На кого похожа я!
Ссохлась с тосковань,
А была пригожая,
Где ты, милый Ваня! [7,408].

Проявление «зоны героя» в аналогичной форме наблюдается и в стихотворении «Богомольцы».

В-третьих, некоторые лирические тексты Платонова организованы посредством *субъектного синкретизма*, свойственного мифопоэтике фольклора. Эта форма ярко проявлена в тексте «Белый свет». Синкретизм пронизывает и образную систему этого стихотворения. Привычные предметы деревенского пейзажа (дорога, лес, крыши домов, мельница) и части человеческого тела становятся взаимообращаемыми, составляя общую картину единого белого света: Голова мой под шапкой светится, / Пахнет пузо под рубахой ржи… / Мы пришли на косогор утихший, На горячую девичью грудь… / Руки вскинуты и звезды загораются, / Груди голые – два тихие холма… Этой нерасчлененной действительности соответствует и «взаимообращаемость» субъектов: *мы* странников переходит в *я* окружающего мира.

Таким образом, субъектная организация стихотворной лирики А. Платонова многообразна и неоднородна. При этом эволюция субъектных структур поэтических текстов подчинена движению от традиционных форм к сложным комбинированным и синкретическим вариантам. Эти новые формы в поэзии подготавливали явления чужого слова и «многоголосия» в платоновской прозе.

Литература

1. *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. – М.Советская Россия, 1985.

2. *Бродский И. А*. Послесловие к «Котловану» А. Платонова // Бродский И. А. Сочинения. – Т. 4. – СПб.: Пушкинский фонд, 1995.

3. *Корман Б. О*. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006.

4. *Лосев В. В*. Комментарии // Платонов А.П. Усомнившийся Макар: Рассказы 20-х годов; Стихотворения / Вступ. статья А. Битова. – Под ред. Н. М. Малыгиной. – М.: Время, 2009 (Собрание).

5. *Манн Ю. В.* Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994.

6. *Падучева Е. В*. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). – М.:Языки рус. культуры, 1996.

7. Платонов А. П. Усомнившийся Макар: Рассказы 20-х годов; Стихотворения / Вступ. статья А. Битова. – Под ред. Н. М. Малыгиной. – М.: Время, 2009 (Собрание).

С.В. Азизова,
Воронежский государственный университет

МИРОВОСПРИЯТИЕ ГЕРОЕВ РАННЕЙ ПРОЗЫ А. ПЛАТОНОВА. ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ТЕКСТОМ

Аннотация: В статье исследуется мировосприятие героев ранней прозы А.Платонова. Выявляется отражение идей Ф.Ницше о «любви к дальнему» и сверхчеловеке в отношении героев А. Платонова к любви и к природе.

Ключевые слова: Андрей Платонов, повести, любовь к дальнему, природа, история, преломление сознания.

Abstract. The worldview of the heroes of early prose A.Platonov is examined in the article. Is identified reflection of F.Nietzsche's ideas about "love for a distant persone" and the superman in relation to the heroes of A. Platonov to love and nature is expressed.

Keywords: Andrei Platonov, tales, love for a distant person, nature, history, refraction of consciousness.

Особенностью героев А.Платонова является их стремление реализовать важную для них мысль и найти смысл жизни, при этом чаще всего физически удаляясь от тех, кто им дорог. Мотивация

ухода у героев разная. Так, Михаил Кирпичников из повести «Эфирный тракт» (1927) «знал одно: устройство “эфирного тракта” поможет ему опытным путем открыть эфир как генеральное тело мира, все из себя производящее и все в себя воспринимающее. Он тогда технически, то есть единственно истинно, разъяснит и завоюет всю сферу вселенной и даст себе и людям горячий, ведущий смысл жизни» [4, 48]. Поэтому для Михаила Кирпичникова семейная жизнь становится в тягость, а Бертран Перри из повести «Епифанские шлюзы» (1927) признает, что «послание» его брата Вильяма, по совету которого герой отправился из Англии в Россию, «сердечному решенью помогло...» [4, 99]. И в поздней статье «Пушкин – наш товарищ» А.Платонов скажет, что душа не может быть «переполненной одним чувством и обессиленной им» [3, 77].

Но выбор героев связан не с тем, что они пытаются уклониться от мешающей им любви, напротив, любовь они понимают несколько по-иному: «...хочу любить, но не женщину, а что-то, чего я не знаю и не видел,— образ смутный и неимоверный. Я понял тогда, что любовь (не эта, не ваша любовь) есть тоже работа и завоевание мира. [2, 332-333]. В этой мысли из рассказа «Потомки солнца» (1922) реализуется идея Ф.Ницше о «любви к дальнему», которая является важной для ранних героев А.Платонова. Подробно рассматривает это понятие русский философ С.Л.Франк в работе «Фридрих Ницше и этика «любви к дальнему» (1902). Исследователь отмечает, что “любовь к дальнему” «ставит своей задачей целесообразное видоизменение самих принципов жизни, *творческую* работу во имя определенного “дальнего”» (курсив С.Л. Франка. – *С.А.*) [6, 20].

Важным понятием, по мнению С.Л.Франка, является термин Ницше: “любовь к вещам и призракам”, в котором «понятие “вещи” имеет <...> тот смысл, что целью действия<...>бывает не человек, не субъект, а нечто внечеловеческое, *объективное;*» (курсив С.Л.Франка. – *С.А.*) [6, 36]. Сам же образ героя представляет собой «творца “дальнего”», «борца за “дальнее”», чье «стремление воплотить это “дальнее” в жизнь имеет своим непременным условием разрыв с ближним. <...> Всякое же стремление к прогрессу основано на отрицании настоящего положения вещей и на полной нравственной отчужденности от него» [6, 18].

Но сама борьба героя, попытка осуществления «своего дела» должна обернуться для него трагедией: «Кто живет “дальним”, для кого, по выражению Ницше, “любовь к жизни есть любовь к высшей надежде”, тот ищет опасностей и знает, что за будущее он

должен погибнуть в настоящем. Проповедь добровольной гибели, взгляд, что лучший и даже единственно ценный род жизни заключается в пожертвовании ею на благо "дальнего", составляет также одну из основных, доминирующих нот в миросозерцании Ницше» [6, 23].

В книге Ф.Ницше «Так говорил Заратустра» (1885) важной является мысль и о то, что «сверхчеловек: ... — это безумие» [1, 12]. Она применима и к ранним героям А.Платонова, ведь они не только инженеры, но часто и «чудаки». Их странничество «без ясной цели» (практической), их жизнь «в сумрачном сне» всегда оценивается со стороны другими героями и воспринимается как «жест самоубийцы». Платоновские преобразователи мира могут понимать истинную суть вещей, мотивацию действий таких же путешественников «с туманными глазами», объясняя тем, что «их выбил из наилучшего состояния катаклизм природы, они потеряли равновесие в отношении к природе» [2, 129], но при этом они могут не замечать своего собственного «раскаленного сознания» [«Потомки Солнца», 334].

В статье «Симфония сознания...» (1922) А.Платонов, «критикуя» работу О.Шпенглера «Закат Европы» (1918), переоценивает историю и природу: «...историю одну сделать вещью достойной познания, и оставить природу в стороне, позади, как хлам, как время, съеденное историей и превращенное ею в пространство...» [3, 42-43]. Мир раннего А.Платонова динамичен, в нем меняются времена, проясняются требования истории. Герой «Епифанских шлюзов» уверен, что «теперь наступил век построек — окровавленного воина и усталого путешественника сменил умный инженер» [4, 100]). Это мысли и самого писателя начала 1920-х годов: «Из мертвеющей, пропахшей трупами России вырастает новая, венчающая человечество и кончающая его цивилизация — штурм вселенной, вместо прежнего штурма человека человеком — симфония сознания».

Важная для А.Платонова тема борьбы с миром, с природой, хранящей свои тайны от человека, по-разному трактуется в раннем творчестве писателя. В рассказе «Потомки солнца» «все человечество и вся природа — враг против врага, а между ними толстым слоем машины и сооружения» [2, 330], и в качестве новой задачи после социальной революции героем ставится «восстание на вселенную, реконструкция ее, переделка ее в элемент человечества» [2, 330]. В повести же «Эфирный тракт» автор-повествователь отмечает в деятельности рационалиста Матиссена «потерю равновесия в отношении к природе»: «Матиссен явно насиловал природу. И

преступление было в том, что ни сам Матиссен, ни все человечество еще не представляли из себя драгоценностей дороже природы. Напротив, природа все еще была глубже, больше, мудрее и разноцветней всех человеков» [4, 38]. Эта мысль отразится в «догадке» Бертран Перри и в переосмыслении жизни Крейцкопфом: «Последний раз скажите, что люди очень ошибаются: мир не совпадает с их знанием» [2, 138]. Однако такое осознание стоит жизни героям, и их путь ведет к «странной» гибели при неясных обстоятельствах. Но отчего? Что является причиной их гибели?

Матиссен становится для Кирпичникова личным примером («Вон Матиссен — действительно работник!» [4, 47]) и направляет его в дорогу ради должной цели. Но Матиссен не столько мотивирует Кирпичникова, сколько напоминает герою о его «веществе существования», которое «везде и всюду он искал — помощи для разгадки эфирного тракта» [4, 40]. Так, Матиссен, как и Вильям Перри, выполняет свою функцию в трагической модели сюжета, не осознавая своей роли, ведь сообщение о гибели героя «наибольшее страдание … доставило не сиротам, не невестам, не женам и родственникам погибших, а Исааку Матиссену», который верно отметил ошибку Кирпичникова, переоценившего силу своего мозга: «— Ну что, голова! Достиг вселенской мощи — наслаждайся теперь победой!» [4, 61].

Ранние герои А.Платонова «ошибаются», пытаясь подчинить природу-пространство, забывая о том, что она тоже живой организм и существо «неустойчивое». «Смерть присутствует там, где отсутствует достаточное знание физиологических стихий, действующих в организме и разрушающих его» [4, 77].

Во второй часть статьи «Страна бедняков...» (1925) А. Платонов пишет: «Одним словом, человек и природа должны восстановить порванные добрые отношения. Порвала их природа, но человек должен сам измениться и изменить природу — так, чтобы добрые отношения восстановились» [3, 634].

Так отвергается злой образ идеи сверхчеловека Ф.Ницше, но еще одним главным отличием героев А.Платонова является то, что он отмечает в статье «Пушкин – наш товарищ»: «Евгений тоже ведь “строитель чудотворный”, — правда, в области, доступной каждому бедняку, но недоступной сверхчеловеку: в любви к другому человеку» [3, 75]. В письме жене 30 января 1927 г. А.Платонов пишет: «Герои “Лун<ных> изыск<аний>”, “Эфирн<ого> тр<акта>” и “Епиф<анских> шлюзов” — все гибнут, имея, однако,

право и возможность на любовь очень высокого стиля и счастье бешеного напряжения» [5,215].

Несмотря на «любовь к дальнему» противопоставление *сердца* и *мозга* становится трагедией для платоновских героев, ведь «сила сердца питает мозг, а мертвое сердце умерщвляет ум» [4, 62]. Поэтому по законам раннего художественного мира А.Платонова герои могут существовать только при гармоничном взаимодействии сердца *и* мозга, отсутствие же одной из составляющих образует *преломление* их сознания, что может привести героев к трагическому финалу: «И неустанно ищет смерть того, // Кто слишком резко движется во мраке...» [2, 128].

Любовь, по Крейцкопфу, «не закон природы, а нарушение его, не общий признак, а отличие», она должна быть только «одной у человека, и не пройдет, и не повторится на другой, до последнего часа у руки любимой» [2, 116]. Но «горе раскололо сердце» герою, когда его жена, Эрна, решила уйти от него к другому. У Крейцкопфа «разрушалось сердце», и он, как и Бертран Перри, «нечаянно умертвил рабочих» [2, 121], постепенно «разлагал в себе мозг, мертвел и дичал» [2, 123], «заметно поседел, состарился» [2, 125]. Почувствовав собственную обреченность, Крейцкопф пытался «не думать, не чувствовать, не считать времени, не надеяться, почти не жить» [2, 123]. Переломным моментом для Крейцкопфа становится убийство мальчика Гоги Фэма, которого он сбивает на бешеной скорости. Вследствие *преломления* герой выходит за пределы собственного существования, распространяет переживание собственного мира на «других». Убийство Гоги он не считает своей собственной виной, а родовым качеством неправильно устроенного мира, в котором есть смерть. Вот почему Крейцкопф собирается «мстить» за Гогу Фэма, однако не только жестокому миру, но и самому себе, ведь он тоже часть этого неправильно устроенного мира.

Крейцкопф считает, что человек «порочен», ведь ему «не до любви, не до счастья», не до «сочувствия» и не до «сострадания». Это отличает Крейцкопфа от героев повестей «Эфирный тракт» и «Епифанские шлюзы», но в то же время объединяет с ними возникшей в результате преломления «тайной мыслью», составляющей его «вещество существования»: «Крейцкопф надеялся открыть на соседних планетах новые, девственные источники питания для земной жизни, провести от этих источников рукава на земной шар — и ими рассосать зло, тягость и тесноту человеческой жизни. И когда откроются безмерные недра чужого звездно-

го дара — человек зануждается только в человеке, а не в вещи и не в пище и питье» [2, 116].

Похожая мысль развивается в рассказах «Невозможное» (1921) и «Сатана мысли» (1921). В «Невозможном» говорится о слабости *мозга*: «Человек, думающий, что он знает настоящий мир, глуп: он знает кусок действительности, обрубленный так, чтобы было покойно жить. Дурак он» [2, 299]; и о невозможности, но необходимости *сердца*: «Любовь — невозможность. Но она — правда и необходима мне и вам. Пусть будет любовь — невозможность, чем эта ненужная маленькая возможность — жизнь» [2, 302]. В «Сатане мысли» главный герой, Вогулов, мыслит несколько иначе: «Чтобы земное человечество в силах было восстать на мир и на миры и победить их — ему нужно родить для себя сатану сознания, дьявола мысли и убить в себе плавающее теплокровное, божественное сердце» [2, 307].

Однако эти слова и чрезмерное трудолюбие помогают герою утешиться, он пытается побороть свою бесконечной тоску: «И никто не знал, что было сердце и страдание у инженера Вогулова. Такое сердце и такая душа, каких не должно быть у человека. Он двадцати двух лет полюбил девушку, которая умерла через неделю после их знакомства» [2, 310]. Вогулов теряет то, что составляет человеческое существо героев А.Платонова, и в нем происходит «органическая катастрофа»: сила любви, энергия сердца хлынула в мозг, расперла череп и образовала мозг невиданной, невозможной, неимоверной мощи.

Но ничего не изменилось — только любовь стала мыслью, и мысль в ненависти и отчаянии истребляла тот мир, где невозможно то, что единственно нужно человеку, — душа другого человека» [2, 311].

Так, в момент *преломления* сознания героев ранней прозы А.Платонова происходит разрыв с природой, теряется естественное ощущение прежнего с ней единства. Герои погружаются в размышления, в работу, догадываются, как, например, Крейцкопф, «что люди очень ошибаются», что мир многослойный, многосложный, неизведанный и в нем есть смерть, любовь и душа. Для поисков этого мира, для его изучения герои отправляются в космос, в Америку, в Россию, отвергая, отталкиваясь от бытовой стороны их жизни. «Пространственный» поиск ранних персонажей А.Платонова закончит Б.Перри в темнице, увидев из своего узилища «беззаконные» звезды, небо. Это и есть мир истинный, мир в

себе (не покой, а Вселенная). Это и есть важный шаг к «сокровенному» человеку, главному предмету платоновских размышлений.

Литература

1. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // По ту сторону добра и зла / Фридрих Ницше ; пер. с нем. Ю.Антоновского, Е.Соколовой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – С. 7–332.
2. *Платонов А.П.* Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения / Вступ. статья А.Битова. – Под ред. Н.М.Малыгиной. – М.: Время, 2009. (Собрание).
3. *Платонов А.П.* Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика / Сост., комментарии Н.В.Корниенко. Подготовка текста Н.В.Корниенко и Е.В.Антоновой . – М.: Время, 2011. (Собрание).
4. *Платонов А.П.* Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов / Под ред. Н.М.Малыгиной. – М.: Время, 2011. (Собрание).
5. *Платонов А.* "...я прожил жизнь"»: Письма. 1920-1950 гг. / Андрей Платонов; сост., вступ. статья, ком. Н.Корниенко и др. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Редакция Елены Шубиной, 2019. (Наследие Андрея Платонова)
6. *Франк С.Л.* Фр.Ницше и этика «любви к дальнему» // Сочинения. – М.: Правда, 1990. С. 11-64.

IV

Е.А. Михеичева,
Орловский государственный университет
имени И.С. Тургенева

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА Л. АНДРЕЕВА И А. ПЛАТОНОВА

Аннотация: Одна из характерных особенностей классиков XX века Леонида Андреева и Андрея Платонова – мифологические основы творчества – становится объектом исследования в данной статье. Основанием для сравнительного анализа является философский уровень осмысления действительности, выйти на который писателям помогает мифологизация; создание замкнутого мифологического пространства, соответствующего утопическим идеям их героев; неразделенность мира живых и мертвых, следствием чего является идея воскрешения; богоборческая настроенность на диалог с Богом. Символический смысл получают в их творчестве такие понятия, как стена, молчание, сон, бездна, безумие. Тот ракурс изображения действительности, который избрали писатели, требует обращения к экспрессионистской и сюрреалистической образности.

Ключевые слова: литература, философия, мифологичность, жизнь, смерть, идея воскрешения, экспрессионизм, сюрреализм.

Abstract: One of the characteristic features of the 20th century classics Leonid Andreev and Andrey Platonov - mythological elements of their works - becomes the object of research in this article. The basis for a comparative analysis is the philosophical level of understanding of reality, which mythologization helps writers to reach; creation of closed mythological space corresponding to the utopian ideas of their characters; undividedness of the living world and the dead one, resulting in the idea of resurrection; God-fighting attitude to dialogue with God. The symbolic meaning in their work are concepts such as a wall, silence, a dream, abyss, madness. This side of representing the reality, which was chosen by the writers, requires an appeal to expressionistic and surrealistic imagery.

Keywords: literature, philosophy, mythologization, life, death, the idea of resurrection, expressionism, surrealism.

Леонид Андреев (1871 – 1919) и Андрей Платонов (1899 – 1951) лишь на два десятилетия «разошлись в эпохе»: Леонид Андреев начал свой творческий путь на рубеже 1890- 1900-х годов, опубликовав первые произведения в газете «Орловский вестник» и выпустив в 1901 году сборник рассказов, принесший ему известность; у Платонова в 1921 году в журнале «Кузница» был

напечатан первый рассказ «Маркун», а в 1922 году вышел сборник стихов «Голубая глубина». Для обоих первые произведения – лишь проба пера и одновременно заявка на серьезный, подающий большие надежды литературный талант. Что роднит Андреева и Платонова уже на первом этапе их вхождения в литературу?

Оригинальность художественного мировидения, резко выделявшая их из круга современников, вызвавшая интерес широкого круга читателей и ожесточенные споры в критике. В «Чевенгуре» Саша Дванов говорит Мрачинскому о его книге «Приключения современного Агасфера»: «Идею там я забыл, но зато она выдумана интересно. Так бывает. Вы там глядели на человека, как обезьяна на Робинзона: понимали все наоборот, и вышло для чтения хорошо» [3, 96]. Не «робинзоний» взгляд на мир – окультуренный, традиционный, а, скорее, «пятничный» (от Пятницы), природный, обращенный к естественным законам бытия, характерен как для Андреева, так и для Платонова. Взгляд «наоборот» – то есть без внутренней цензуры, без учета правил и законов, негласно существующих для людей творческих, и в то же время – взгляд из первоначальной нравственности и божественности (вне зависимости от того, есть Бог или нет); все привычное, давно наскучившее представляется неожиданно новым, ломающим жизненные стереотипы.

Желание преодолеть хаотическое состояние мира, недовольство героев Андреева и Платонова существующим миропорядком и богами, допустившими мировой хаос, заставляют писателей выйти за пределы реальности, задуматься о причинах трагедии человека, живущего в «необорудованном мире». Выйти на философский уровень осмысления действительности и Андрееву, и Платонову помогают мифологические основы мировосприятия.

Путь Саши Дванова («Чевенгур») прослеживается от рождения до смерти; он странствует по земле в поисках рая, и на его долю выпадает не меньше трудностей и испытаний, чем на долю его евангельского предшественника. Герой «Котлована» Вощев тоже путешествует в поисках истины. Истины взыскуют андреевские священнослужители, усомнившиеся в справедливости Бога: о.Игнатий («Молчание»), о.Василий («Жизнь Василия Фивейского»), Сатана, не сумевший противостоять людскому коварству («Дневник Сатаны»). «Ты имеешь только два понятия существования: жизнь и смерть – как же Я объясню тебе *третье*» [1, 118], а «третье» – это то «необыкновенное», что «невыразимо» на языке «мешкотно толкущихся слов», на котором говорит человек, – пытается вразумить неразумное человечество Сатана.

Одним из показателей мифологического мышления становится мифологическое пространство, в котором вынуждены существовать герои Платонова и Андреева. «Чевенгур» – город «гремящих обносков лаптей» – трудно представить как нечто реальное, подобное может быть рождено только сознанием, мифологизированным идеями коммунизма. Место строительства «общего дома» в «Котловане» представлено как пространство замкнутое, отдаленное от остального мира. Пространство «общего дома» и охваченных коллективизацией деревень носит танатологический оттенок.

Преобразователи Платонова выступают посредниками между мирами – живым и мертвым. Саша Дванов изначально хочет соединиться с умершим отцом – и когда роет рядом с его могилой яму, в которой собирается поселиться, и когда входит в озеро Мутево, в котором утонул его отец. Смерть постоянна среди строителей котлована. Убивают идейных вдохновителей «общего дома», Сафронова и Козлова, Чиклин убивает мужика, пришедшего обмыть мертвецов, думая, что он виновен в смерти его товарищей. В итоге на столе оказываются не три, а четыре покойника: четвертый «сам пришел сюда, лег на стол между покойниками и лично умер». «Лично умирает» и мать Насти: «Мне теперь стало тебя не жалко, – говорит она дочери, – и никого не нужно, я стала как каменная... я хочу умереть» [3, 453]. Готов к смерти и поп, объясняющий пролетариям: «Мне жить, товарищ, бесполезно... я остался без Бога, а Бог без человека» [3, 491]. Наконец, умирает и маленькая Настя, не различая смерть и сон: «Чиклин... я начну спать. Мне так скучно стало сейчас» [3, 530]. И это не единственный пример сна, перетекающего в смерть. Вощев видит спящих строителей котлована: «Все спящие были худы, как умершие» [3, 420]. Смерть преследует героев Андреева. Кончает жизнь самоубийством Вера, дочь о.Игнатия («Молчание»), в жаркий июльский полдень тонет «тихонький черненький мальчик Вася», сын о. Василия, нелепая смерть настигает молодого мужика Семена Мосягина, сгорает во время пожара пьяная попадья («Жизнь Василия Фивейского»).

Герои Андреева и Платонова пытаются стать медиаторами между мирами, пытаясь регулировать процесс жизни и смерти. Но все попытки терпят крах: Василию Фивейскому не суждено вернуть к жизни Семена Мосягина, а смерть буржуев в «Чевенгуре» образует пустоту, которую ничто не сможет заполнить. Сам Сатана («Дневник Сатаны») потрясен людским коварством и понимает, что даже его сверхъестественные способности не смогут уничтожить несовершенный миропорядок.

«Царство мнимости», в котором вынуждены существовать герои Андреева и Платонова, сходно с библейским воплощением хаоса – Вавилоном, Содомом и Гоморрой. Особенно губительно пребывание во вселенском хаосе для мыслящего человека, который и в мире абсурда продолжает рассуждать разумно, пытаясь найти объяснение происходящему. Преобразовательный порыв героев Андреева и Платонова не в состоянии уничтожить несовершенный миропорядок. Так называемые, «ущербные персонажи» – Жачев у Платонова, Идиот у Андреева – также восходят к мифологической традиции, их цель – гротескно представить уродства жизни вообще, они нужны для «осмеяния и осуждения действительности» [2, 94].

Неразделенность двух миров воплощена и в идее воскрешения, которая пронизывает произведения обоих авторов. У истоков этой идеи в философии и литературе стоит Николай Федорович Федоров, оказавший громадное воздействие на развитие философской мысли в России. Обоснование идеи Федоров находит в Евангелии: процесс воскрешения возможен благодаря жертве Христа, который показал пример воскрешения и вечной жизни.

Философия Федорова («Философия общего дела») строится на идее, что человек такой же творец, как и Творец, и он призван усовершенствовать этот мир. Путь к совершенствованию – сплочение Человечества, регуляция природы, погружение в «толщу рода», присущее каждому чувство сопричастности – и только на этом пути можно достичь Бессмертия. Процесс воскрешения – процесс длительный и постепенный. Воскрешенный человек становится духовно-материальным. Он может свободно перемещаться в межзвездном и любом другом пространстве. Космос у Фёдорова становится «хозяйством», подчинённым задаче воскрешения предков и его (космоса) художественного преображения [4]. Согласно Фёдорову, победа над смертью может свершиться только при сложении творческих усилий и труда всего Человечества, которое, преодолевая болезни и смерть, движется к Бессмертию. Эта теория была близка творческой интеллигенции Серебряного века: В.Брюсову. В. Маяковскому, В. Хлебникову, М. Пришвину, А. Платонову, Б. Пастернаку.

У Платонова идея воскрешения пронизывает оба романа. Саша Дванов в «Чевенгуре» мечтает соединиться с умершим отцом, буржуев не просто убивают, а пронзают шеи штыками, чтобы лишить их возможности воскреснуть. В «Чевенгуре» озеро Мутево, в котором когда-то «в любопытстве смерти» утонул отец Саши, а теперь, исполненный «чувства стыда жизни перед слабым, забытым телом» отца, исчезает и сам Саша, становится символом «ро-

дины жизни и дружелюбия», «возвращения вечной дружбы» [3, 408], нераздельности мертвых и живых.

У Андреева идея воскрешения составляет основу философской концепции рассказа «Жизнь Василия Фивейского». Безвременная смерть воспринимается героем как величайшая несправедливость, как нарушение «закона жизни», и он, в отличие от героев Платонова, не ищет воссоединения с мертвыми. Он требует от бога возвращения мертвых. Попытка вернуть утонувшего сына приводит к псевдовоскрешению: вместо «нового Васи» появляется на свет идиот, злобное и жестокое существо, полностью подчинившее себе окружающих. «Воскрешение» Семена Мосягина оборачивается трагифарсом, в результате которого прихожане в ужасе бегут из церкви, а сам о.Василий сходит с ума и умирает.

Вселившись в тело человека и тем самым воскресив бывшего свинопаса, а в конце жизни – миллиардера Вандергуда, Сатана («Дневник Сатаны») терпит жестокое поражение в схватке с человеком. Сатане кажется, что «необыкновенное невыразимо» нашло воплощение в любви. В церкви твердят о необходимости любви, но ни Кардинал Х., ни Магнус не верят в силу этого чувства, Магнус убеждает Вандергуда, что любовью людей не исправить. Он видит в людских толпах стадо свиней, которых надо пасти. Смысл смерти Кардинал Х. видит в том, что она дает «сладкую веру в бессмертие, в вечную жизнь, в вечное блаженство». «Мир хочет быть обманут» – утверждает кардинал [1, т. 6, 154], и формами обмана являются религия, любовь.

Героев романов Платонова можно подразделить на две категории по степени их веры в возможность преодоления трагизма жизни. В обоих случаях эта вера – продукт мифологизированного сознания. Герои первой категории живут идеалами – и терпят жестокое разочарование. Инженер Прушевский, постоянно находящийся в поисках истины Вощев – сомневаются, что строительство башни, «куда войдут на вечно счастливое поселение трудящиеся всего земного шара» [3, 428], действительно сделает людей счастливыми. Прушевский, сконструировавший этот новый вариант вавилонской башни, теперь сам постоянно думает о смерти, осознавая собственную ненужность: «Либо мне погибнуть? Лучше я умру…» [3, 429-430] Андреевские герои надеются получить ответы «оттуда»: «Вера, скажи!» [1, т.1, 205] – упрямо требует от умершей дочери и от тех, кто теперь находится рядом с ней, о. Игнатий («Молчание»). «Тебе говорю, встань!» [1. т.1, 551] – заклинает разлагающийся труп Василий Фивейский, и не свершившееся чудо становится концом веры и

концом человека. «Стыдно жить без истины» и платоновскому «сокровенному человеку», и андреевскому искателю справедливости.

Вторая категория героев – это те, кто ищет выгоду в вере. Староста Копров вполне доволен своей жизнью, степенностью и достатком, у него нет никаких сомнений относительно справедливости того порядка, который установлен на земле и на небесах. В сомнениях и духовных исканиях Василия Фивейского он видит происки нечистой силы, а в бедах, выпавших на его долю, наказание за грехи. Хозяином жизни ощущает себя и Фома Магнус; наивным романтиком представляется ему Сатана, миллиардами Вандергуда мечтающий облагодетельствовать человечество. Мечтают о должности и материальном благополучии Пашкин, Козлов, инвалид Жачев, «социалист» Сафронов у Платонова. Козлов грозится «пойти в инстанцию», донести на Прушевского, что тот «равняется на отсталость» [3, 444]. Но и у них счастье – в прошлом. Чиклин и Прушевский вспоминают о девушке, дочери хозяина завода, теперь до основания разрушенного: когда-то она осчастливила их поцелуем. «У нас с тобой один и тот же женский человек»,– говорит Чиклин Прушевскому. Мужик «с желтыми глазами» вспоминает о прошлой деревне, в которой не было колхозов, «сплоченной массы лошадей» [3, 485]. В деревне у мужика «душа – лошадь», а ее «взяли в организацию», и теперь мужику ничего не остается, как заготавливать гробы. Сто гробов (из них два оставили для девочки Насти – в одном она играет, в другом спит) на всех, вступивших «в организационный двор». Мужики прощаются друг с другом перед тем, как вступить в колхоз.

Мифоцентричность андреевского и платоновского текстов проявляется и в тяготении писателей к универсализации, следствием которой являются мировоззренческие концепты, сочетающие в себе метафизическое и реальное. Так, Василий Фивейский создает легенду о собственной избранности, ставит задачу и совершает поступки в соответствии с этой легендой. Андреевский Сатана ставит перед собой задачу: он приходит на землю «лгать и играть» и с помощью лжи и игры раскрыть истинную сущность людскую. Идея центра земли – один из мифологизированных платоновских концептов: в «Усомнившемся Макаре» этим «центром» становится Москва, в «бедняцкой хронике» «Впрок» – деревня; «Чевенгур» для строителей новой жизни - воплощение коммунистического рая, котлован роется под «общий дом» счастливых людей. Герои Андреева и Платонова так или иначе ищут некую «праведную землю», в которой все люди будут счастливы, и не находят ее.

Еще одна отсылка к мифу – противопоставление «верха» и «низа», «нагорной дороги» и «бездны», Бога и Сатаны. У Андреева затаившееся до поры в глубинах человеческого сознания темное начало в критические моменты жизни вырывается наружу, точно так же свет открывает перед человеком новые возможности. В рассказах «Мысль», «Бездна», «В тумане», «Тьма», в повести «Мои записки» происходит нравственное падение героев, а в «Рассказе о семи повешенных», «Губернаторе» – их духовное возрождение. «Нагорная дорога», на которую выходит «верхний человек» Дванов (так называют Сашу анархисты), противостоит «бездне», «оврагу», в котором оказывается герой в момент встречи с Мрачинским, и это противопоставление символизирует раздвоенность героя. Котлован также воспринимается строителями неоднозначно: с одной стороны, он подобен материнскому лону, способному дать новую жизнь, с другой - его пустота соотносима с могильной пустотой. Рытье котлована уничтожает «тысячи былинок, корешков и мелких почвенных приютов», то же происходит и с людьми. Человек для государства – мелочь, которую без сожаления жертвуют во имя великой идеи.

Мифологизированное сознание героев не может быть выражено только средствами реалистического письма. Андреева современники упрекали в неопределенности его художественного метода, находя в нем черты символизма, экспрессионизма, натурализма. Если перевести разговор на язык XX века, то у него, как и у Платонова, акцент можно сделать на сюрреалистической образности. Трагедия человека, жаждущего справедливости и счастья и постоянно натыкающегося на разного рода «стены», падающего в «бездну», создается путем нагнетания шокирующих подробностей жизни героев: о. Игнатий, требующий ответа от умершей дочери, о.Василий, приказывающий мертвому телу ожить, выложенные «словно для счета» трупы в «Губернаторе», задавленные, задушенные во время казни короля люди в «Так было»… У Платонова жизненный абсурд изображен через нелепые, алогичные поступки: мальчик, руками роющий могилу, чтобы лечь рядом с отцом, Копенкин, мечтающий откопать умершую Розу Люксембург, дружба человека и таракана, старик, питающийся землей, не просто расстрелянные, но и пронзенные в шею штыками буржуи… Слепок с ощущений, необычность ассоциаций, абсурдность, с точки зрения здравого смысла, поступков, – эти признаки сюрреализма имеют место в романах Платонова. Возникает некая сверхреальность, абстрактное выражение сатанинского начала в жизни, культивируемого государством: равнодушие человека к человеку,

обесценивание индивидуальных свойств личности, признание насилия как средства управления людьми.

Таким образом, можно сделать вывод о правомерности постановки вопроса о роли мифологического начала в творчестве Андреева и Платонова. Основанием для сравнительного анализа произведений двух авторов является философский уровень осмысления действительности, выйти на который писателям помогает мифологизация; создание замкнутого мифологического пространства, соответствующего утопическим идеям их героев; неразделенность мира живых и мертвых, следствием чего является идея воскрешения; богоборческая настроенность на диалог с Богом.

Литература

1. *Андреев Л.Н.* Собрание соч.: В 6 т., Т. 1, 6. – М.: Худож. литература. 1996.
2. *Меньшикова Е.Р.* Карнавальный гротеск как язык постреволюционной поры // Ломоносов – 2003. Материалы научной конференции. – М.: Наука, 2003
3. *Платонов А.П.* Собрание сочинений: В 8 т. Т.3 – М.: Время. 2009. (Собрание)
4. *Федоров Н.Ф.* Философия общего дела (электронный ресурс) modernlib.ru/books/nikolayfedorov/filosofiya_obschego_dela_sbornik/read/

Чжао Сяобинь,
Институт славянских языков
Харбинского педагогического университета
КНР

Андрей Платонов и Виктор Шкловский: рецепция китайского литературоведа

Аннотация: В статье речь идет о рецепции в Китае творческого диалога мастеров русской прозы XX века – Андрея Платонова и Виктора Шкловского. Прослеживается развитие платоноведения в КНР, проводится обзор переводов и китайских научных исследований о Шкловском. В статье говорится о восприятии литературоведением Китая некоторых концепций российских исследователей творчества Платонова и Шкловского.

Ключевые слова: А. Платонов, В. Шкловский, диалог писателей; рецепция творчества в КНР.

Abstract: This article discusses the acceptance of the Russian prose masters in the 20th century having dialogues with China – Andrei Platonov and Victor Shklovsky. It traces the development of Platonov in China and reviews the translation and research of Shklovsky in China. The article focuses on Chinese literary scholars' views on Russian researchers' ideas about Platonov and Shklovsky's works.
Keywords: A. Platonov, V. Shklovsky, the dialogue of writers, reception of creativity in China

Для современного российского литературоведения данная тема не новая, она активно разрабатывалась в 90-е годы XX века. Но в литературоведении Китая обозначенная тема ещё мало исследована, однако стоит подчеркнуть, что творчество Платонова, по сравнению с творчеством Шкловского, уже достаточно хорошо изучено в КНР.

В настоящее время многие произведения А. Платонова переведены на китайский язык. Первым переводчиком Платонова в Китае является *Цао Ин*. Его перевод рассказа «Старик» был опубликован в журнале «Советская литература» еще в 1942 году [29]. Но только через 45 лет, когда в СССР начался процесс перестройки и «возвращения» литературы, был сделан перевод повести Платонова «Ювенильное море» (переводчик *Хэ И*), опубликованный в журнале «Современная советская литература» в 1987 году [30]. В 1997 году издан отдельной книгой роман «Чевенгур» в переводе *Гу Яна* [31]. Сборник «В прекрасном и яростном мире», включающий кроме одноименного рассказа повесть «Город Градов», рассказы «Фро», «Июльская гроза», «Возвращение», «Третий сын», в переводе *Сюй Чжэнья* был опубликован в 2003 году в Чжэцзянском литературно-художественном издательстве» [32]. Совсем недавно вышел из печати журнал «Мировая литература» с переводом повести Платонова «Епифанские шлюзы» [33]; переводчик – известный в Китае платоновед *Дэн Сюан*, перу которого принадлежит пока единственная в КНР монография о писателе [12] и ряд статей в центральных изданиях.

Накануне и после 100-летнего юбилея писателя в 1999 году был зафиксирован научный бум в исследованиях произведений Платонова [15; 13]. Творчество Платонова активно осваивается в докторских диссертациях. Докторантов отличает широкая постановка темы и проблемы: тематика и поэтика антиутопической трилогии А. Платонова [24], художественный мемориал личностных судеб утопической эпохи (на материале прозы Платонова 1920-1930-х годов) [20]. В научных статьях в периодических изда-

ниях анализируются особенности платоновского стиля [23], рассматриваются вопросы, связанные с комментарием [14], сравнительным исследованием творческого диалога писателей XX и XIX веков [11].

Творчество А. Платонова введено в программу основного курса русской литературы XX века для магистрантов с конца 1980-х годов. Главы, посвященные писателю, вошли в университетские учебники и учебные пособия, опубликованные центральными издательствами [21; 16]. Написаны и защищены магистерские диссертации по творчеству Платонова. Наиболее активны в изучении Платонова магистранты Хэйлунцзянского университета и Сычуаньского университета иностранных языков. Магистрантов привлекает исследование женских образов у Платонова в аспекте экзистенциализма и феминизма [22; 10], тематика рассказов [9], художественные особенности романов «Котлован» и «Счастливая Москва» [17; 18], искусство пародии в рассказе «В прекрасном и яростном мире» [19].

Тема же о Шкловском стала актуальной в литературоведении Китая только в последние десятилетия, когда был поставлен акцент на изучение русских формалистов. Но первое знакомство с работами Шкловского в Китае произошло в 1997 году – тогда переводчиком *Лю Цзунци* был сделан перевод книги Шкловского «Теория прозы» [33]. Автор данной статьи получила грант правительства КНР на исследование прозы Виктора Шкловского и перевод её на китайский язык. Автором лично **впервые** был сделан перевод книг «Zoo, или Письма не о любви» и «Третья фабрика», написаны комментарии к ним. Проза Шкловского опубликована в Сычуаньском народном издательстве в 2016 году[35], переводчик награжден первой премией журнала «Издатель» в номинации «Лучшие переводы в области литературы в сфере всекитайской издательской деятельности». Переводы романа Шкловского «Сентиментальное путешествие» и историко-биографической книги «Марко Поло» выполнены коллегой автора *Ян Юйбо.* [36] У автора имеются опубликованные исследования по творчеству Шкловского на китайском языке [25-28].

Как складывалось в КНР восприятие темы «Андрей Платонов и Виктор Шкловский»?

Прежде всего, мы стали искать «точки соприкосновения» двух писателей. Из работ члена-корреспондента РАН Натальи Корниенко нам стало ясно, что «в личной библиотеке Платонова сохранились практически все книги ведущего теоретика художе-

ственной формы (“стилевого приема”) современной литературы В. Б. Шкловского» [4, 313]. Это «”Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» (1921), «Эпилог» (1922), «Zoo, или Письма не о любви» (1924), «Третья фабрика» (1926).

Создание Шкловским «Третьей фабрики» относится к «воронежскому» периоду творчества Платонова, который в настоящее время хорошо освоен и биографами, и мемуаристами, и исследователями.

Биограф Платонова Алексей Варламов пишет, что к моменту очной встречи двух писателей в июне 1925 года 32-летний Шкловский уже сделал себе имя в литературе. 26-летний Платонов обладал другим, но не менее глубоким жизненным опытом – для Шкловского это был «сюжет, мимо которого пройти невозможно» [1, 52]. Об этом путешествии с «губернским мелиоратором» прочитала в газете «Правда» вся Советская страна.

При переводе «Третьей фабрики», куда вошли главы о первой встрече Шкловского с Платоновым, для нас было важно выяснить биографический контекст этой встречи и сопоставить его с материалом, который прошел через творческое сознание Шкловского и, переплавленный, вылился в создание одним писателем художественного образа другого писателя.

В этом аспекте, в методологическом отношении, нам была весьма полезна статья Александра Галушкина [2]. Для нас было важно то, что в статье не только собран материал, относящийся к биографии Платонова середины 1920-х годов, но и то, что этот материал реконструирован на основании архивов Шкловского (ранние газетные статьи, поздние воспоминания). Нам близка мысль исследователя о том, что в «Третьей фабрике» был начат диалог двух писателей. Их сближает любовь к Василию Васильевичу Розанову, этот философ – главная тема бесед Платонова и Шкловского.

«Воронежские» страницы и фигура Платонова включаются в сложную идейно-образную структуру книги, образ писателя наделяется определенными функциями. Все герои «Третьей фабрики» – «люди не на своем месте», а образ Платонова противопоставлен остальным героям книги. Платонов предстает едва ли не единственным человеком «на своем месте»: «очень занят», «понимает деревню». Платонов выступает как представитель той «жизни», встречи с которой ищет автор книги, Шкловский, в своих поездках по стране. В «Третьей фабрике» деятельность Платонова включена в контекст общих раздумий автора о судьбе современной деревни и культуры. Общение с Платоновым способствовало размышлени-

ям Шкловского о современной литературе, о языковой норме при изображении крестьян. Оценка, которую выносит Шкловский Платонову: «великий писатель».

Концепцию А. Галушкина о творческом диалоге Платонова и Шкловского развивает, на наш взгляд, современный исследователь доктор филологических наук Елена Проскурина. В ее статье главное – диалог Платонова-писателя со Шкловским-теоретиком. По мнению автора работы, в противовес остранению Шкловского Платонов создает поэтику неостранения [7].

Но нельзя понять творчество писателей советского периода вне социально-исторического контекста. Позиция писателя проявляется не только как авторская позиция, высказанная в художественном произведении – голос писателя должен звучать и на заседаниях Союза писателей, и на съездах.

Отношения Шкловского и Платонова нельзя назвать однозначными. Например, несмотря на личное знакомство писателей, Шкловский по непонятным причинам проигнорировал Платонова, когда нужно было в 1926-27 гг. поддержать его сборник «Епифанские шлюзы», который Шкловскому понравился. Потом он признавался: «Я считаю, что я в огромном долгу перед ним: я ничего о нем не написал» [8].

В начале 1930-х годов Шкловский защищал Платонова от нападок идеологической критики, предупреждавшей писателя о «буржуазной опасности в литературе». Лев Гумилевский приводит блистательное высказывание Шкловского: «Вы хотите переделать Платонова? Вы его не переделаете, его нельзя переделать, потому что Платонов – гениальный писатель». Л. Гумилевский объясняет читателям позицию Шкловского: «Это, конечно, *гамбургский счет* – не для публики, а для себя» [3, 52 – курсив автора].

Однако в статье профессора Владимира Перхина приводится анализ неопубликованного письма Шкловского, которое обнаруживает, что к 1935 году Шкловский подчинился власти политического руководителя Союза советских писателей и что от него ждут ответного хода: привести творчество Платонова «в соответствие с общим стандартом» [5, 448]. Но Платонов «продолжал творить внутренне свободно и не мог поставить политическую правильность выше правды жизни» [5, 450].

В 1940 году в журнале «Литературное обозрение» за подписью Ф. Человеков была опубликована рецензия Платонова на книгу Шкловского «О Маяковском» [6]. Ее можно считать подведением итогов диалога двух писателей – на этапе протяженностью в 15 лет.

Главной заслугой Шкловского Платонов считает создание нового жанра, который неотделим от личности автора. Стилистическая черта нового жанра – деловая проза, отсутствие метафор, необычные сравнения. Страницы книги, посвященные «отмщению за друга» – поэта Маяковского, лучшие в произведении Шкловского. Но на этом «плюсы» рецензии заканчиваются.

Основным недостатком является то, что «образ Маяковского нигде не воссоздается с энергией воскрешения». В книге так много отступлений, «ответвлений», что они заслоняют собой личность поэта. Автор «не отдает свои способности всецело Маяковскому, а занимается игрой своего ума». Образ поэта в книге «затушёван» – вместо героя читатель наблюдает литературное искусство автора. Созданию основного образа мешает «слишком густая среда». Автор не сделал усилия перейти от среды к человеку – от внешнего к внутреннему.

Создавая текст рецензии, Платонов делится с нами, читателями, своим **этическим кредо** писателя (в подтексте можно уловить, что для Шкловского важны в произведении только эстетические критерии).

1) «требуется, чтобы **у автора была** налицо ощутимая для читателя **глубокая душевная привязанность к поэту,** не затеняемая живописными подробностями этого внешнего мира. Тогда мир, описываемый Шкловским, был бы воодушевлен и *составлен воедино образом героя, а не распадался на фрагменты*».

2) **«Нужно любить,** когда пишешь книгу, <…> **только избранную тему,** точнее – **только данного человека, которому посвящены все усилия писателя**».

3) «**писательский опыт, не обновляемый, не питаемый жизненной судьбою, есть гибель для художника**».

4) «Писатель в каждой своей новой вещи должен быть готовым на риск ошибки и провала, потому что он не только с**троитель**, но и **исследователь»**.

5) «**мысли и действия** людей в одинаковых обстоятельствах тоже почти **одинаковы**, <…> но **чувства** их всегда **разнятся, чувства** их всегда **индивидуальны и однократны.** Действия шаблонны, а жизнь неповторима».

На наш взгляд, Платонов создавал рецензию на книгу Шкловского в 1940 году, когда вся главная художественная проза автора была уже создана («Сентиментальное путешествие», «Zoo, или Письма не о любви», «Третья фабрика»). Как писатель Платонов не мог не чувствовать необычность, новизну создаваемого Шклов-

ским жанра. Однако минусы в платоновской рецензии перевешивают плюсы.

Но Платонов в рецензии выступает в роли критика, а не литературоведа. В 1940 году он упрекает писателя в том, за что исследователи прозы Шкловского в конце 1980-х – начале 2000-х будут хвалить автора: за следование традиции Стерна (отступательно-поступательная композиция прозы); за эссеистичность стиля в духе Розанова; за создание модели жанра филологического романа.

Летом 1984 года 90-летний Шкловский продиктовал: «Платонов оставался в литературе все время. <…> Это был писатель с сильной тягой к настоящему реализму, человек дружелюбный и не понимающий, почему он не нужен своей земле. <…> Платонов – огромный писатель, которого не замечали, – только потому, что он не помещался в ящиках, по которым раскладывали литературу. <…> Путь к познанию России – трудный путь. Платонов знал все камни и повороты этого пути. Мы все виноваты перед ним» [8].

Автор данной статьи не стремится подводить итоги, потому что исследование проблемы еще продолжается, здесь многое неоднозначно, возникают вопросы, на которые пока еще нет ответов.

Литература

1. *Варламов А.* Андрей Платонов. – М: Православная художественная литература, 2017.
2. *Галушкин А.Ю.* К истории личных и творческих взаимоотношений А. П. Платонова и В.Б. Шкловского //Андрей Платонов**:** Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. – М.: Современный писатель, 1994. С. 172-182.
3. *Гумилевский Л.И.* Судьба и жизнь // Андрей Платонов**:** Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. – М.: Современный писатель, 1994. С. 52-73.
4. *Корниенко Н.В.* Примечания //Андрей Платонов**:** Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. – М.: Современный писатель, 1994.
5. *Перхин В. В.* Андрей Платонов весной 1935 года (По поводу письма В. Шкловского к писателю) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 8. Андрей Платонов и его современники. Исследования и материалы. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 448-454.
6. *Платонов А*. «О Маяковском» В. Шкловского **//**Андрей Платонов. Мастерская. – М.: Советская Россия, 1977 / Сост. и примечания А. В. Гудович. «Im Werden Verlag». Некоммерческое электронное издание. Мюнхен. http://imwerden.de

7. *Проскурина Е.Н.* Платонов, прочитанный через Толстого и Шкловского // Нарративные традиции славянских литератур: От Средневековья к Новому времени. – Новосибирск, 2014. С. 229-237.

8. *Шкловский, В.* Об Андрее Платонове // Андрей Платонов**:** Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. – М.: Современный писатель, 1994.

9. *Бэ Сюйиань.* Тематика рассказов А. Платонова: магистр. дисс… Хэйлунцзянский университет, 2014 （**白雪彦**.普拉东诺夫短篇小说主题研究，黑龙江大学，2014）.

10. *Ван Кунь.* Женский образ у А. Платонова с точки зрения феминизма: магистр. дисс… Сычуаньский университет иностранных языков, 2018 （**王琨**.女性主义视域下普拉东诺夫笔下的女性形象，四川外国语大学）.

11. *Ван Цзунху.* Диалог Платонова с Достоевским // Русская литература и искусство, 2001 （王宗琥.普拉东诺夫与陀思妥耶夫斯基的对话.俄罗斯文艺）.

12. *Дэн Сюан.* Платоновский мир: Поиски смысла частного и целого существования: монография. Изд-во: Мир знаний, 2009 （**淡修安**.普拉东诺夫的世界：个体和整体存在意义的探索.世界知识出版社，2009）.

13. *Дэн Сюан.* Недавние исследования Платонова (2000-2004) // Китайская и зарубежная культура и литературная теория, 2005（淡修安. 普拉东诺夫研究近况（2000-2004），中外文化与文论，2005）.

14. *Дэн Сюан.* Тема и повествование: комментарий к рассказу Платонова «Возвращение» // Русский язык в Китае, 2005（淡修安.主题与叙事——评普拉东诺夫短篇小说《回归》.中国俄语教学，2005）.

15. *Дэн Шупин.* Платоновское «возрождение» // Иностранная литература, 1997（邓蜀平.普拉东诺夫的“重生”.外国文学，1997）.

16. *Жэнь Гуансюань, Чжан Цзяньхуа, Юй Ичжоу*. История русской литературы. – Изд-во Пекинского университета, 2003（**任光宣**、张建华、余一中. 俄罗斯文学史.北京大学出版社，2003）.

17. *Ли Цзуань*. О романе А. Платонова «Счастливая Москва»: магистр. дисс… Сычуаньский университет иностранных языков, 2010（**李娟**.论安德烈·普拉东诺夫的长篇小说《幸福的莫斯科娃》，四川外语学院）.

18. *Ли Энхуа*. О художественных особенностях романа «Котлован» с точки зрения образов и языка: магистр. дисс…Восточно-Китайский педагогический университет, 2015（**李安**华.试论《基坑》的艺术特色——以人物形象和语言特点为中心，华东师范大学，2015）.

19. *Мяо Юйцзуань*. Об искусстве пародии в произведении А.Платонова «В прекрасном и яростном мире»: магистр. дисс… Северо-западный университет национальностей, 2012（**苗玉娟**.论普拉东诺夫《美好而狂暴的世界》中的反讽艺术.西北民族大学，2012）.

20. Сун Сюмэ: Художественный мемориал личностных судеб утопической эпохи: исследование прозаического творчества А.Платонова 1920-1930 гг.: докт. дисс… Нанкинский педагогический университет, 2011（**宋**

秀梅.乌托邦时代个体命运的艺术备忘录——1920-1930 年代普拉东诺夫小说创作研究，南京师范大学，2011）.

21. Тань Дэлин, У Цзэлинь. Литература оттепели и литература возвращения, Издательство Пекинского педагогического университета, 2001（谭得伶、吴泽霖. 解冻文学和回归文学.北京师范大学出版社，2001）.

22. *У Вэндзин*. Женский образ у А. Платонова в свете экзистенциализма: магистр. дисс… Сычуаньский университет иностранных языков, 2017 (**吴文静**.从存在主义视角探究普拉东诺夫笔下的女性形象.四川外国语大学).

23. *У Цзэлинь.* Художественный стиль Платонова // Советская литература, 1990 （吴泽林. 普拉东诺夫艺术风格初探.苏联文学，1990）.

24. *Фэн Сяоцин.* К исследованию тематики и поэтики антиутопической трилогии А. Платонова: докт. дисс… Хэйлунцзянский университет, 2012 （冯小庆.普拉东诺夫反乌托邦三部曲的思想与诗学**研究**，黑龙江大学）.

25. Чжао Сяобинь. К проблеме остранения повествования в филологических романах Шкловского // Русская литература и искусство. – Пекин, 2015 （赵晓彬.什克洛夫斯基散文体小说的陌生化叙事.俄罗斯文艺，2015）.

26. *Чжао Сяобинь.* Написание биографии и восстановление личности: Исследование филологического романа Шкловского «Третья фабрика» // Зарубежная литература, 2015（赵晓彬.书写传记·恢复个性——什克洛夫斯基散文体小说《第三工厂》初探.国外文学，2015）.

27. *Чжао Сяобинь.* Подход к творческому диалогу Набокова и Шкловского // Исследования зарубежной литературы, 2017（赵晓彬. 纳博科夫与什克洛夫斯基诗学对话探微.外国文学研究，2017）.

28. Чжао Сяобинь. Лев Толстой под пером Шкловского //Русская литература и искусство, 2019 （赵晓彬. 什克洛夫斯基笔下的《列夫· 托尔斯泰传》.俄罗斯文艺，2019）.

Переводы А. Платонова на китайский язык

29. **普拉**东诺夫.《**老人**》，**草**婴译，苏联文艺出版社，1942.

30. **普拉**东诺夫.《**初生海**》，**何逸**译，《当代苏联文学》，1987.

31. **普拉**东诺夫.《**切文古**尔镇》，古扬译，漓江出版社，1997.

32. **普拉**东诺夫.《**美好而狂暴的世界**》，**徐振**亚译，浙江文艺出版社，2003.

33. **普拉**东诺夫.《**叶皮凡水**闸》，淡修安译，世界文学，2019.

Переводы В. Шкловского на китайский язык

34. **什克洛夫斯基**.《**散文理**论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社，1997.

35. **什克洛夫斯基**.《动物园· **第三工厂**》，赵晓彬译，四川人民出版社，2016.

36. **什克洛夫斯基**.《**感**伤的旅行》，杨玉波译，**敦煌出版社**，2015.

37. **什克洛夫斯基**.《马可·**波**罗》，杨玉波译，**四川人民出版社**，2016.

Е.Е. Рогова,
Воронежский государственный
педагогический университет.

СЮЖЕТЫ И ГЕРОИ ПЛАТОНОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье определяются некоторые черты типологического сходства пьес А. Платонова. Анализ результатов исследований платоновской драматургии позволяет систематизировать и обобщить наблюдения платоноведов, выявить систему повторяющихся мотивов и предложить классификацию героев драматических произведений писателя. Сделанные наблюдения подчеркивают внутреннее идейно-эстетическое единство платоновской драматургии и свидетельствуют о ее органической связи со всем творчеством А. Платонова.
Ключевые слова: драматургическое наследие, типологический подход, сюжетообразующая тема, герои «сатирического» плана, герои «лирического» плана.

Abstract: the article defines some features of the typological similarity Platonov's plays. The analysis of the results of Platonov's dramaturgy allows to systematize and generalize the observations of Platonov's scholars and to reveal the system of repetitive motives and to offer the classification of the characters of the writer's dramatic works. The observations emphasize the inner ideological and aesthetic unity of Platonov's drama and indicate its organic connection with all works of A. Platonov.
Keywords: dramatic heritage, typological approach, plot-generating theme, heroes of "satirical" plan, heroes of "lyrical" plan.

При жизни А. Платонов был мало известен как драматург, несмотря на определенный интерес писателя к этому роду искусства. Большая часть драматических произведений А. Платонова стала доступна читателям и исследователям лишь в последние 30 лет, что, безусловно, расширило наши представления о художнике-мыслителе и его творческом феномене.

За сравнительно небольшое время после публикации пьес появилось заметное количество литературоведческих работ, посвящённых разным аспектам платоновской драматургии. При этом многие исследователи обнаруживают тесную взаимосвязь между произведениями А. Платонова [3; 8; 9]. Этот факт побудил нас обратиться к некоторому обобщению, систематизации уже полученных результатов.

Несмотря на то, что все пьесы были написаны в разное время (с 1928 по 1950 год), в них можно обнаружить много общего. Часто платоноведы отмечают повторяемость некоторых отдельных сюжетов и мотивов. Один из них – так называемый «американский сюжет» [2, 201] –выступает обычно в качестве завязки действия. Мы будем рассматривать его несколько шире, чем определение по национальному признаку, подразумевая ситуацию приезда любых иностранцев (не только американцев) в СССР. Эта коллизия поразному изображается А. Платоновым в пьесах «Шарманка», «14 Красных Избушек», «Ноев ковчег» и отчасти «Высокое напряжение» [7, 71]. Появление иностранцев в СССР в платоновских пьесах является формой выражения одной и той же проблемы столкновения двух цивилизаций – благополучного сытого Запада, где «много нижнего вещества, но на башне угас огонь…», и голодной советской страны, в которой царствуют «небесная радость земного труда», «психия ударничества» и «на всех гражданских лицах находится энтузиазм» [6, 546].

Интересным в интерпретации этого сюжета является то, что герои-иностранцы в платоновских пьесах воплощают в себе несколько функций. С одной стороны, они выступают носителями враждебной для советских людей общественно-политической системы ценностей. А с другой стороны, эти персонажи нужны Платонову для введения в пьесу другой точки зрения, нового ракурса; они помогают автору выявить «слабые места» в государстве с искаженной системой отношений и высмеять абсурдные идеи и безумные установки, составляющие господствующую идеологию. Платоновское изображение иностранцев убеждает, что эти персонажи в авторской аксиологии не являются «врагами». Более того, попадая в советскую действительность, они стараются подчиниться уже сложившемуся ходу жизни, пробуют занять в ней не особенное, а такое же, как другие, место. Однако это приводит к нелепым ситуациям: ученый всемирного значения Хоз подсчитывает трудодни, не обеспеченные никакими материальными ценностями; Абраментов, вернувшийся из эмиграции квалифицированный инженер, гибнет на заводе во время аварии, которая происходит из-за халатного и безответственного отношения к службе; профессор-пищевик Стерветсен, приехавший с дочерью за «духовной надстройкой», наравне со служащими заготконторы принимает участие в дегустации несъедобной искусственной пищи, хотя естественная пища в небывалом изобилии «летит, прет, плывет и растет» в реальности.

Образы иностранцев позволяют Платонову выявить крайнюю степень нелепости происходящих в стране событий; абсурда, в котором не отдают себе отчет ни советские общественные деятели, ни закоренелые бюрократы, ни псевдоинтеллигенты, ни обманутые массы, но мимо которого не может пройти платоновский «сокровенный человек», «душевный бедняк». Персонажи-иностранцы несут трезво-рациональное измерение происходящего и приближаются к главному в героях писателя.

На этапе развития действия многих пьес А. Платонова обнаруживается еще одна сюжетообразующая тема писателя – тема голода. Например, в «Шарманке» эта тема непосредственно связана с кооперативом Щоева, решившего организовать вечер испытания новых форм еды: «Птичий помёт обратим в химию, суп составим из сала мёртвых костей и квас заварим из дикого мёда пополам с муравьиной кислотой» [6, 83].

Герои пьесы «14 Красных Избушек» также пытаются изготовить съедобную пищу из всякого «брачного праха»: мёртвой рыбы, лопухов и овечьего желудочного добра. Аналогично, оказавшись в экстренной ситуации, не имея выхода к продовольственным товарам, герои комедии «Ноев ковчег» вынуждены готовить себе еду из совершенно непригодных для употребления вещей, так, например, говяжий суп им заменяет бульон, приготовленный из кожаного башмака одного из героев.

Типологическая связь сюжетов платоновских пьес определяется также наличием схожих кульминационных моментов, ведущих к прозрению героев. Так, один из персонажей «Шарманки», культработник Алёша, живущий с надеждой на скорое появление в советской стране социализма, осознаёт, что созданные им изобретения не помогают приближению желаемого общественного строя, а, наоборот, препятствуют его возникновению. В итоге, понимание того, что все его изобретения в руках манипуляторов, занимающихся подменой живой жизни, становятся частью «мёртвого» царства, ведёт к моральному опустошению героя. Терпят крах и иллюзорные надежды героев-иностранцев.

Сходство сюжетов прослеживается и в финальных сценах платоновских пьес. Так, комедия «Дураки на периферии» и трагедия «14 Красных Избушек» созвучны друг другу общей концовкой – мотивом смерти ребёнка. С помощью этого мотива, используемого также в ряде прозаических произведений, автор неоднократно подчеркивает трагичность бытия, антигуманность нового социального устройства.

Обратим внимание ещё на один сюжетный ход, являющийся общим для многих пьес А. Платонова, – воскрешение героев. Преодолевая смерть, персонажи драматургических произведений писателя становятся ближе к формированию единого человеческого братства. Даже герои, проявляющие себя до момента гибели с отрицательной стороны, оказываются способными на действия, приносящие пользу окружающим. Так, герой «Шарманки» Евсей, заместитель заведующего кооперативной системой, воскрешается с желанием помочь агенту совхоза в процессе гонения птиц и рыб обратно в экономию. А Конгрессмен, герой пьесы «Ноев ковчег», после воскрешения начинает задумываться о спасении человечества от потопа. Однако эти примеры – скорее исключение из общего пафоса пьес, доминирующей чертой которых является все же «наличие в них забытого евангельского духа любви и всеобщего спасения» [8, 349]. Более того, однозначная трактовка факта смерти и возвращения к жизни указанных персонажей в контексте философской идеи «воскрешения» представляется нам весьма спорной и требующей дальнейших размышлений в силу сатирического содержания этих образов.

Вопрос о типологии героев в прозе А. Платонова рассматривался в литературоведении неоднократно [2, 4, 5, 10]. Что касается драматургического наследия, то отчасти предлагаемые характеристики платоновских типов свойственны и этому роду произведений. Но мы будем классифицировать героев по более общей формуле, аутентичной, на наш взгляд, именно драматургической природе слова: это герои «сатирического» и «лирического» планов. Доминирование героев этих типов в платоновской драме обусловлено, прежде всего, ее сложным жанровым составом, совмещающим в себе комические, сатирические, трагические и философско-лирические начала. Недаром большинство драматических произведений А. Платонова («Дураки на периферии», «Шарманка», «Высокое напряжение», «Голос отца», «Волшебное существо», «Ученик лицея») определены автором просто как «пьесы», лишь «14 Красных избушек» маркирована как «трагедия», а «Ноев ковчег» как «комедия».

К героям «сатирического плана» следует отнести большинство персонажей-функционеров – героев, для которых их служебные обязанности становятся основным смыслом жизни. Среди них можно выделить два подтипа – руководителей и подчиненных. С помощью первых автор показывает, как политические процессы и власть неразумных руководителей пагубно влияют на нравствен-

ность народа и его положение. Таковыми являются, например, заведующий кооперативной системой Щоев вместе с его заместителем Евсеем в пьесе «Шарманка». В мире, который они возглавили и в котором они «всегда …отчего-то правы», действуют абсурдные законы. Бедственное положение в районе обусловлено не природными катаклизмами, а неумелым руководством и безразличием руководителей к проблемам населения.

В пьесе А. Платонова «Ноев ковчег» руководителей такого плана несколько: это, во-первых, горе-«ученый» Эдмонд Шоп, возглавляющий археологическую экспедицию; из-за собственного тщеславия и желания угодить властям он готов идти на «всемирный обман». Во-вторых, Климент, нунций папы римского, играющий жалкую роль глупца с никому непонятными речами в поддержку англо-американских политических сил, вместо того, чтобы быть защитником духовных ценностей человечества. И наконец, Конгрессмен, основной характеристикой которого является емкая фраза: «Здесь я, а не вы!» [6, 414].

Отметим, что тип сатирического героя у Платонова выявляется по его отношению к себе и людям, но не зависит от национальности, возраста, религиозных взглядов и даже его места в социальной системе. Например, лейтенант Ростопчук (пьеса «Волшебное существо») по статусу ниже генерал-майора Климчицкого, у которого он служит адъютантом. Однако, как Щоева, Евсея, и других персонажей сатирического типа, его не волнует жизнь простых граждан. Для Ростопчука они «ненужные личности» и «чего на них генерала тратить?» [6, 243]. Такие персонажи не могут бороться с проблемами, возникающими в обществе, они «прогибаются» под гнётом государственной системы, сливаясь вместе с ней в единое целое. Для них важнее сохранить своё положение, а в лучшем случае подняться и выше.

Так рассуждает и герой пьесы «Дураки на периферии», один из рядовых членов комиссии охматмлада (охраны материнства и младенчества), Ащеулов. «А нас не сократят, на периферию не отправят?» [6, 31], – постоянно спрашивает он у Евтюшкина. Ащеулов идёт по жизни с девизом: «лучше за власть держаться, чем за бабу» [6, 38].

Что касается генерала Климчицкого, то он открывает галерею героев «лирического плана». В пьесе персонаж представлен как руководитель, заботящийся о своих подчинённых. Он разрешает им отдыхать, ссылаясь на то, что в данный момент у дивизии нет никаких новых задач, но самому себе расслабляться не позво-

ляет, ведь задачи могут быть у противника. Заботу генерал-майор проявляет и по отношению ко всему трудящемуся народу, считая что «наш солдат нужен народу наравне с пахарем, наравне с матерью…» [6, 245]. Климчицкому не чуждо светлое чувство любви, он бережно хранит фотографию своей жены и носовой платок, пахнущий её руками, думая, что та уже давно погибла.

Героев «лирического плана» можно условно разделить на две группы: «думающие» и «действующие». К первым отнесем Полигнойса, размышляющего о жизни людей в советской стране, о своем предназначении в этом мире и даже о нравственных проблемах всего человечества. Ярким примером «думающего» героя является также учёный всемирного значения Иоганн-Фридрих Хоз из трагедии «14 Красных Избушек».

Еще один представитель этого подтипа – Рудин из пьесы «Дураки на периферии». Глеб Иванович отличается от многих героев своим «трезвым» взглядом на происходящее. Когда все газеты пестрят заголовками о развитии масс – «чудеса науки и техники в массы, безбожие в массы, иностранные языки в массы» [6, 49], Рудин осознаёт, что в советской стране масс на самом деле и нет, что уже давно есть только отдельные личности, между которыми развиваются конфликты.

Что касается «действующих» персонажей пьес А. Платонова, то отметим, что к данному подтипу героев «лирических», в первую очередь, относятся женские образы. Не зря Хоз рассуждал о том, что «мужчины в мире исчезают, но женщины остаются вечными» [6, 197]. Именно на их хрупких плечах лежит ответственность за строительство новой жизни: Мюд из «Шарманки», Суенита из «14 Красных Избушек» – слабые телом, но сильные духом личности, защищающие не только свои личные интересы, но и других людей, веру в высокие идеалы. Этот ряд продолжают и Марта Такс – единственная из всех членов мирового конгресса, кто осмелился попросить в экстренной ситуации помощи у самого Сталина («Ноев ковчег»). Это и «по телу маленькая, а по сердцу уже подросшая» [6, 239] 14-летняя девочка Анюта, не побоявшаяся проявить дерзость по отношению к вооружённому немцу («Волшебное существо»). Это и старая крестьянка Марфа Фирсовна, которая с помощью хитрости в одиночку смогла расправиться с двумя немецкими солдатами («Без вести пропавший, или Избушка возле фронта»).

Конечно, помимо «сатирических» и «лирических» героев, в пьесах А. Платонова можно выделить и особенных персонажей, не столь однозначных, или способных к развитию. Это, например,

член комиссии охматмлада Лутьин из «Дураков на периферии», Любовь Кирилловна из «Волшебного существа» и некоторые другие. Культработник Алеша из «Шарманки» – безусловно, лирический персонаж, «думающий» и «действующий» одновременно, впрочем, как и Климчицкий [10, 82].

Таким образом, мы можем говорить о том, что персонажи пьес А. Платонова обладают типологическими чертами, и главным образом это выражается через отношение героев к происходящему в стране. Тех, кто способен не замечать проблемы окружающих, а иногда и создавать эти проблемы сам, автор изобразил с помощью иронии и сатиры. В отличие от них, «лирические» герои обоих подтипов схожи тем, что и разумом, и сердцем осознают трагизм происходящего, но силы для борьбы с бюрократизмом, для изменения общества в лучшую сторону имеют только «действующие» герои.

Конечно, наши размышления о типологическом сходстве сюжетов и героев в пьесах Платонова носят предварительный характер. Сделанные наблюдения подчеркивают внутреннее идейно-эстетическое единство платоновской драматургии и свидетельствуют об органической связи драматических произведений А. Платонова со всем его творчеством.

Литература

1. *Мальцева Т. В.* Особенности конфликта в пьесе Платонова «Шарманка» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4 / Отв. ред. Е. И. Колесникова; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – СПб.: Наука, 2008.
2. *Малыгина Н. М.* Трансформация образов и мотивов ранней прозы Платонова в пьесе «Ноев ковчег» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 5. Юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 201–210.
3. *Матвеева И. И.* Драматургический триптих Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 7. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 271–281.
4. *Корниенко Н. В.* Философские искания и особенности художественного метода Андрея Платонова: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Л., 1979.
5. *Никонова Т. А.* Пространство жизни в платоновской драматургии // Никонова Т. А. Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. С. 158–167.
6. *Платонов А.* Ноев Ковчег: пьесы. – М.: ВАГРИУС, 2006.

7. *Рогова Е. Е.* Творчество А. Платонова 1930-х годов: духовно-нравственное состояние общества и искания писателя. – Воронеж: ВГПУ, 2006.

8. *Семенова С. Г.* Платонов и его трагический гиньоль (Три драматургических шедевра начала 1930-х гг.) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. Вып. 7. С. 347–364.

9. *Ходел Р.* Комедия «Ноев ковчег»: спор с либерализмом // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 5. Юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 170–183.

10. *Хрящева Н. П.* Смысл «онтологических» фигур в пьесе А. Платонова «Шарманка // Андрей Платонов: Проблемы интерпретации. Сб. трудов / Под ред. Т.А. Никоновой, Е. Г. Мущенко. – Воронеж: Траст,1995. С. 81–87.

А.Ю. Грязнова,
Воронежский государственный университет

Культурные контексты пьесы Андрея Платонова «Шарманка»

Аннотация. В статье рассмотрены культурные контексты пьесы Андрея Платонова «Шарманка» (1930). Разные варианты контекстного прочтения пьесы позволяют сделать разные выводы о ее жанре. «Фаустовский» сюжет позволяет прочесть ее как комедию, тогда как соотнесенность пьесы с общественно-политической атмосферой 1920-1930-х годов актуализирует ее трагический смысл.

Ключевые слова: культурные контексты, «фаустовский» сюжет, жанр

Abstract: The article is concerned with cultural contexts of the play «Barrel organ» (1930) by Andrey Platonov. Different options for contextual reading of the play allow you to draw different conclusions about its genre. “Faust” plot gives allows to read it as a comedy, whereas the correlation of the play with the socio-political atmosphere of the 1920s-1930s actualizes its tragic meaning.

Keywords: cultural contexts, “faust” plot, genre.

1929 год, названный И. Сталиным «годом великого перелома», оказался переломным и в жизни А. Платонова: статья Л. Авербаха «О целостных масштабах и частных Макарах» дала начало целому ряду обвинительных выпадов советской критики против писателя. Трудное положение А. Платонова усугубилось после публикации бедняцкой хроники «Впрок», когда под напором обрушившейся на него критики он был вынужден публично отречься

от своего литературного прошлого, направив покаянные письма в редакции «Литературной газеты» и «Правды» и лично И.В. Сталину. В каждом из них А. Платонов сообщает, что хотел бы «перекрыть» вред, нанесенный «сознанию пролетарского общества» его прошлой литературной деятельностью [11, 291-293]. О том, что намерения писателя создать истинно советское произведение были искренни, может косвенно свидетельствовать тот факт, что уже после критики «Усомнившегося Макара» он действительно обратился к созданию ряда «идеологически точных» рассказов и очерков («Первый Иван», «Факт», «Товарищ пролетариата»), которые вполне соответствовали требованиям, предъявляемым к пролетарской литературе 1920-30-х годов.

Находясь на службе у государственной политики, литература этого времени была призвана демонстрировать достижения первой пятилетки и пропагандировать ускоренные темпы ее выполнения. Неудивительно, что такая утилитарная направленность искусства обострила противоречие между литературой и действительностью. Показательна позиция В. Ермилова, одного из критиков платоновского творчества, который предлагал решить это противоречие, ставя знак равенства между «стилем жизни» и «стилем искусства». Такая формула, прежде всего, предполагала аксиоматическую достоверность произведений, выходивших из-под пера писателей-соцреалистов: «Наши художественные произведения дают совершенно точную картину действительности <...> Ни один из стилей прошлого искусства не мог дать такую полную всестороннюю правду о действительности, которую даст – и начинает давать – искусство социалистического реализма», – пишет критик [4, 170-171]. Кроме того, она являлась ступенью к ставшему знаменитым изречению В. Ермилова 1940-х годов: «Прекрасное – это наша жизнь», которое напрямую утверждало подмену действительности ее изображением.

А. Платонов, несмотря на искреннее стремление соответствовать званию советского писателя, не мог преодолеть собственную литературную честность. «Не могу же я писать иначе, чем чувствую и вижу» [11, 273], – признавался он в одном из писем. Именно поэтому, наряду с немногочисленными идеологически безупречными произведениями, в 1930-м году из-под его пера выходит пьеса «Шарманка», одно из самых пессимистичных его творений.

По мрачности поэтики «Шарманку» часто сравнивают с пьесой «14 Красных избушек» и повестью «Котлован» [3; 5]. Повод для сравнения дают также многочисленные сходства в мотивной

структуре названных произведений (мотив странствия, мотив голода и пищи, мотив подмены) и в системе персонажей (например, образы приезжих иностранцев в «14 Красных избушках» и в «Шарманке»). По мнению многих исследователей, пьеса представляет собой загадку, во многом благодаря обилию цитат и автоцитат, политических, культурных и литературных аллюзий, без осмысления которых смысл ее непонятен читателю.

Сюжет «Шарманки» представляет собой вариант традиционного для европейской культуры «фаустовского» сюжета продажи или обмена души: датский профессор Стерветсен и его дочь Серена приезжают в Советский Союз с целью приобрести «ударную душу» для Западной Европы. По мнению исследователей, такой сюжет или отдельные «фаустовские» мотивы присутствуют у А. Платонова не только в «Шарманке». Немецкая исследовательница Лола Дебюзер в работе «Альберт Лихтенберг в мусорной яме истории» находит их в рассказе «Мусорный ветер» [2], Е.Н. Проскурина вообще говорит о «фаустовском метасюжете» у писателя, ключевыми моментами которого, по мнению исследовательницы, являются «стремление героя к пересозданию мира, попытка познать его тайну; дьяволизация благих намерений, реализующаяся в обратном задуманному развитии событий; неизбежность жертвы» [12, 216-217].

У А. Платонова душа – не только индивидуальная бессмертная субстанция, но еще и коллективное творческое начало. В статье «Симфония сознания», размышляя над книгой О. Шпенглера «Закат Европы», А. Платонов выведет формулу: «Культура – когда мир делает душу. Цивилизация – когда насыщенная, полная мощная душа переделывает мир» [9, 223]. Позднее, в повести «Джан» писатель будет говорить уже о «душе народа». Таким образом, попытка представителей западной интеллигенции *приобрести* «ударную социалистическую» душу в пьесе «Шарманка» – занятие, по А. Платонову, невозможное и бессмысленное, т. к. душа «делается», «рождается» объединением людей в общем труде. Невозможно уже само разделение на душу и тело, которые у писателя являются двумя разными формами существования одного и того же. Стерветсен же понимает душу как энтузиазм советских людей, которого не хватает Европе, пресыщенной цивилизационными благами, но утратившей смысл существования. Щоев и другие работники кооператива, проецируя это разделение на марксистскую философию, предлагают Стерветсену купить «надстройку», объединяя этим понятием все нематериальное, или, еще больше упрощая понимание вопроса, «установку» («директивку») на ее создание.

В пьесе возникает игра словами, основанная на смене прямых и переносных значений этих слов: «установка» понимается то как некий механизм для изготовления души («Вот во что обходится нам строительство одной только установки! А ты хочешь всю надстройку купить!»[7, 93]), то как директива («Ведь установки на заготовку мух пока не имеется» [7, 65]), то как документ, содержащий эту директиву (сцена обмена бумаг на костюмы, совершаемого между работниками кооператива и приезжими иностранцами). «Надстройка» предстает в речи героев то как реальный объект, башня («Фашисты! Не продавай надстройки, мы сами залезем на нее!» [7, 64]), то как марксистский термин («Что-то у нас идеологической надстройки мало» [7, 73]). Характерно, что каждый смысл актуализируется А. Платоновым последовательно, подмена смыслов происходит постепенно и почти незаметно для иностранцев: вместо души им сначала предлагают приобрести надстройку, за которую Стерветсен обещает «корабли зерна», «алмазный заем», «дирижабли» и прочие богатства, потом оказывается, что достаточно установки для произведения надстройки, и в конце-концов все завершается обменом ничего не значащих циркуляров на европейские костюмы.

Таким образом, «фаустовский» сюжет, для которого центральной коллизией является обмен души на знания или материальные блага, совершаемый между человеком и злым духом в образе черта, дьявола или ведьмы, в «Шарманке» предстает в травестированном виде. Это поднимает вопрос о жанре пьесы, в определении которого исследователи до сих пор колеблются: является ли «Шарманка» трагикомедией (Аудун Мерк), сатирической комедией или драмой (Н.В.Матвеева). «Фаустовский» контекст позволяет прочитать «Шарманку» как комедию: Стерветсен не получает «ударную душу», так как кооперативщики, по его мнению, обманывают его, незаметно подменяя живой огонь души мертвыми циркулярами. Такая трансформация сюжета продажи души характерна для русской бытовой сказки, где герой, благодаря своей смекалке, обманывает черта и сохраняет душу.

С другой стороны, соотнесенность с политическим контекстом позволяет прочитать пьесу как трагедию. Написанная в разгар первой пятилетки, она отражает опасения А. Платонова, связанные с судьбой человека, с изменением самой его сущности под влиянием государственной идеологии.

Для того чтобы раскрыть эту тему, обратимся к образу «железного человека» Кузьмы, отсылающему к гетевскому сюжету о гомункуле. В трагедии Гёте искусственно созданный Гомункул,

мечтающий обрести плоть, но не имеющий возможности сделать это, воплощает собой нежизнеспособность абстрактной идеи, оторванной от реальной жизни. Неразделимость духа и плоти, сознания и материи, ущербность их отдельного друг от друга существования – частый мотив платоновского творчества. Кузьма в «Шарманке» тоже оказывается ущербным, сломанным. Любопытно, что в советской критике 1930-х годов с Гомункулом связывали образ «Нового Человека»: Так, В. Ермилов в той же статье «Стиль искусства и стиль жизни» саркастически замечал: «Вспомним хотя бы пролеткультовские мечтания о «Новом человеке»..., родящемся в лаборатории наподобие гомункулюса, чистенькие мечтаньица, чистоплюйски отделенные от грешной земли» [4, 170].

Еще большее сходство с Кузьмой обнаруживает «железный человек» из драмы для чтения А. Луначарского «Фауст и город». Однако Фауст Луначарского создает искусственного человека с целью облегчить рабочим тяжелый физический труд. Кузьма же создан Алешей для проведения воспитательной работы, механизировать которую невозможно, поскольку она не предполагает в качестве итога создание какого-либо готового продукта. Поэтому сломанный Кузя оказывается годным только на то, чтобы воспроизводить случайные обрывки лозунгов – единственный возможный результат упрощенного и «поставленного на производство» воспитания. Таким образом, в «Шарманке» А. Платонов, с одной стороны, прощается с юношескими мечтами о создании Нового Человека, с другой – актуализирует мысль о невозможности определения всей жизни человека производственными отношениями.

Закономерно, что примитивизация понятия души героями пьесы в конечном итоге упрощает само понимание человека, сводя его к «таре», пустой материальной оболочке: «А ты хочешь всю надстройку купить!! У тебя всей Европы на один ее транспорт не хватит! А тара у тебя где? У вас же нет подходящей международной личности...» [7, 93] Такой подход к человеку означает не просто активную включенность его в производственные отношения (задача, которая широко пропагандировалась в первую пятилетку), а фактическое его превращение в обезличенную составляющую производственного процесса, человек становится винтиком в механизме производства. Итог подобного превращения будет подробно изображен А. Платоновым в 1933 году в рассказе «Мусорный ветер».

Тем не менее, в обоих произведениях остается надежда на спасение погибающего мира, в котором человек сведен до отношения, функции. И в обоих произведениях эта надежда воплощена в женских

образах. В «Шарманке» это Мюд, которая в финале пьесы отказывается от заманчивых предложений Стерветсена уехать в Европу или приобрести дирижабли для советского государства. Предпочитая «жить пешком», Мюд уходит, растворяясь в «бесконечном районном ландшафте» [7, 111], из которого появилась в начале пьесы вместе с Алешей. Таким образом, она остается единственным персонажем, сохраняющим тождество самому себе, не участвуя ни в одном из совершаемых в пьесе обменов и подмен. Скорее всего, именно она, по мысли А. Платонова, уносит с собой «социалистическую душу», до последнего не замечаемую никем из героев. Недаром именно после ее ухода Стерветсен понимает истинное положение вещей и обвиняет кооперативщиков в обмане. В «Мусорном ветре» точно так же, как Мюд, исчезает в буквальном смысле «в чистом поле» [10, 85] коммунистка Гедвига Вотман, оставляя надежду на торжество жизни и победу над фашизмом. В 1930-е годы А. Платонов часто связывает с женскими образами надежду на обновление мира («Такыр», «Джан»), по-новому переосмысливая представление о женщине как о вечно устремленной к идеалу будущего «душе мира», заявленное в одной из его юношеских статей: «…в женщине живет высшая форма сознания — сознание непригодности существующей вселенной, влюбленность в далекий образ совершенного существа» [9, 47].

Среди многочисленных обвинений, выдвинутых в адрес А. Платонова в прижизненной критике, едва ли не главное место занимают обвинения в «пропаганде гуманизма» [1, 258], в «жалостливости» и «защите униженных и оскорбленных» [1, 358-361], в юродстве [1, 273-276]. Эти обвинения вполне понятны, если учесть ярко выраженную пропагандистскую направленность официально признанной советской литературы, фактически обслуживающей в 1930-е годы нужды государственной политики. От писателя в это время требовалось изображение главных достижений первой пятилетки, создание героя, воплощавшего «новый тип человека, умеющего делать все» [6, 242]. А. Платонова же отличало от многих его современников пристальное внимание к человеку. Человек для него был важен прежде всего сам по себе, а не как составляющая часть производственных процессов. Против подобного упрощенного взгляда А. Платонов напрямую высказывался в публицистических статьях и записных книжках и нередко именно в нем видел причины возможной гибели человечества, о которой и предупреждал современников: «Вульгарное мировоззрение предполагает жизнь как комбинацию биологических процессов: т. е. “человек” в собственном смысле есть как бы результат отношения, взаимодействия этих сил, – человек есть отно-

шение. Правильно наполовину. На вторую половину человек есть и само вещество... Отсюда и только отсюда... и можно вывести великое, генеральное следствие, что для человека еще открыта дверь в последний тайник природы. Если же человек только “отношение”, “комбинация” и т. д.– та дверь закрыта навсегда» [8, 79]

Литература

1. Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. – М.: Современный писатель, 1994.
2. *Дебюзер Л*. Альберт Лихтерберг в «мусорной яме истории» (О литературном и политическом подтексте рассказа «Мусорный ветер») / Л. Дебюзер // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – Вып. 2. – М: ИМЛИ РАН, «Наследие», 1995. С. 240-249.
3. *Дужина Н. И.* Творчество Андрея Платонова в политическом и культурном контексте (повесть «Котлован» и пьеса «Шарманка»): дис. … канд. филол. наук. – М., 2004.
4. *Ермилов В. В*. Стиль искусства и стиль жизни // Красная новь. – 1933. – № 6. С. 165-175
5. *Матвеева Н.В*. Драматургическая трилогия А. Платонова («Шарманка», «14 Красных Избушек», «Ноев ковчег»): система мотивов: дис. … канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2008.
6. *Перцов В. О*. Пятилетка и литература // Красная новь. – 1935. – № 4. С. 225-243.
7. *Платонов А. П*. Дураки на периферии: Пьесы, сценарии / Сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. – М.: Время. (Собрание).
8. *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. / Публ. М.А. Платоновой. Сост., подг. текста, предисл. и прим. Н. В. Корниенко. – 2-е издание. – М.: ИМЛИ РАН, 2006.
9. *Платонов А. П*. Сочинения. Научное издание / гл. ред. Н.В. Корниенко. – Т. 1., Кн. 2. Статьи. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.
10. *Платонов, А. П*. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы / Сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. – М.: Время, 2011. (Собрание).
11. *Платонов А. П.* «...Я прожил жизнь»: Письма. 1920 – 1950 гг. / сост., вступ. статья, ком. Н. Корниенко и др. – М.: Астрель, 2013.
12. *Проскурина Е. Н*. Метаморфозы образа Фауста и вариации фаустовского сюжета в творчестве А. Платонова. Заметки к теме // Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе. – Новосибирск, 2012. С. 204-217.

Б.А. Минц,
Саратовский государственный
университет им. Н.Г.Чернышевского

«Строитель чудотворный…»: о пушкинском сюжете в литературе 1930-х годов

Аннотация. Статья посвящена анализу стихотворения О. Мандельштама «Мир начинался страшен и велик…» (1935), в частности, роли скрытой цитаты из «Медного всадника» Пушкина. Автор соотносит художественную концепцию Мандельштама с трактовкой «Медного всадника» в юбилейной статье А. Платонова о Пушкине и выявляет грани пушкинского сюжета в литературе 1930-х годов, связанные с осмыслением современности и трагических противоречий истории в целом.
Ключевые слова: рецепция, параллель, О. Мандельштам, А. Платонов, контекст.

Abstract. The article is devoted to the analysis of O. Mandelstam's poem "The World began terrible and great..." (1935), in particular, the role of a hidden quote from Pushkin's "The Bronze horseman". The author correlates the artistic concept of Mandelstam with the interpretation of the "Bronze horseman" in the anniversary article of A. Platonov about Pushkin and reveals the aspects of Pushkin's plot in the literature of the 1930s, associated with the understanding of modernity and the tragic contradictions of history as a whole.
Keywords: reception, parallel, O. Mandelstam, A. Platonov, context.

Скрытая цитата из «Медного всадника» в воронежском стихотворении О. Мандельштама «Мир начинался страшен и велик…» (1935) открывает не только глубинные смыслы данного текста, но и целый веер возможных перспектив изучения, из которых мы обозначим здесь наиболее для нас интересные. Если говорить о литературном контексте и историософских исканиях, то представляется перспективным сопоставление с трактовкой пушкинской поэмы Андреем Платоновым. Гипотетическая параллель может служить своеобразным «увеличительным стеклом», способствующим пониманию мандельштамовского стихотворения, сложной конфигурации его восприятия русской истории и современности в контексте «пушкинской» и «петровской» мифологии 1920-1930-х годов. По нашему предположению, диалог с Пушкиным закономерно ставит перед столь разными авторами вопросы о трагических противоречиях истории, о полноте восприятия современности.

«Строитель чудотворный» прочитывается во второй строке последней строфы стихотворения 1935 года «Мир начинался

страшен и велик…» из так называемых примирительных стихов Мандельштама, или «стихов о приятии действительности» [2, 18]:

Мир начинался страшен и велик:
Зелёной ночью папоротник чёрный,
Пластами боли поднят большевик –
Единый, продолжающий, бесспорный,

Упорствующий, дышащий в стене.
Привет тебе, скрепитель добровольный
Трудящихся, твой каменноугольный
Могучий мозг, гори, гори стране!

Апрель-май 1935 [8, 91]

Варианты:

Как пепел, замурованный в стене… [10, 514]

Привет тебе, скрепитель дальнозоркий
Трудящихся. Твой угольный, твой горький [8, 335].

По воспоминаниям Я. Я. Рогинского, «поэта не удовлетворяет похожесть на Пушкина» [3, 43] в стихе «Привет тебе, скрепитель добровольный», однако оба варианта строки сохраняют своё родство с «Медным всадником», и поэтому в их рецепции невольно происходит наложение приветствия и угрозы, т.е. мандельштамовское «привет тебе» и пушкинское «ужо тебе». Более того, поэт в письме к жене, обсуждая возможность публикации, настаивает: «"каменноугольный – добровольный" сохранить» [9, 158]. Оба рифмующихся эпитета относятся к герою стихотворения, скрепителю с каменноугольным мозгом, что только подчёркивает двусмысленность, также осознаваемую самим поэтом. Сказав Я. Я. Рогинскому о «похожести на Пушкина», поэт тут же задаёт вопрос: «Как вы думаете, Яков Яковлевич, вам было бы приятно, если б вам сказали, что у вас мозг каменноугольный?» [3, 43].

Дж. Бейнз предполагает, что поэт намеревался намекнуть на сибирские шахты и рабский труд, чтобы проиллюстрировать силу Сталина и добровольный характер рабства [16, 118]. По мнению А. Г. Меца, стихотворение находится «на полпути от "вольных стихов" к "Стансам" 1935 г.» [11, 189]. В. В. Мусатов не сомневается, что художественная мысль поэта здесь абсолютно органична и вдохновлена стремлением «соотнести революционную практику с хорошо знакомыми народническими идеалами и, таким образом, оправдать её» [12, 470].

В прочтении В. В. Мусатова большевик, обобщённый образ новой исторической воли, творящей мир заново, становится добровольной строительной жертвой, скрепляющей народ в единое целое, что позволяет провести параллель с поэтом из соседнего стихотворения о Красной площади, который лежит «в земле, губами шевеля» [12, 470]. Мешает безоговорочно согласиться с аналогией, объединяющей большевика и поэта как добровольную строительную жертву, «пушкинский» след, сознательная двусмысленность и принципиальная разница между решением темы бессмертия: «Да, я лежу в земле, губами шевеля» [8, 91] (о поэте) и «Упорствующий, дышащий в стене» [8, 91] (о большевике).

При всём сходстве эти мотивные вариации противопоставлены по признакам естественного – искусственного (с мрачным налётом), облечённого Словом – бессловесного. Земля в воронежских стихах может быть названа «насильственной» и противопоставлена морю («Лишив меня морей, разбега и разлёта…», 1935), но она же наполнена воздухом, свободным дыханием, воспринимается поэтом как бессмертная субстанция национальной жизни, врачующая душу и расширяющая поэтическое зрение. Образ стены в данном стихотворении противоречиво соединяет в себе семантику смерти, несвободы и бессмертия, увековечивающего мемориала, хранилища праха (ср. в варианте: «пепел, замурованный в стене»).

Строка, «Зелёной ночью папоротник чёрный», возможно, стала тем зерном, из которого выросло стихотворение. С. Б. Рудаков в письме к жене описывает это как некий иррациональный творческий акт, намекая на неотвязность строки: «Он не видит и не понимает ничего. Он ходит и бормочет: “Зелёной ночью папоротник чёрный”» [13, 44]. Живое, дышащее и мыслящее (папоротник, мозг), превращается в мёртвый источник огня и энергии. В определённой степени Мандельштам заимствует как прототип в поэме Пушкина не только поэтическую формулу «строитель чудотворный», но и сам образный строй, отражающий конфликт живого и неживого, трепещущего, сиюминутного, недальновидного – и неумолимого, надличного, непосильного для обыденного сознания.

Совершенно иная логика открывается, если искать конкретный прототип большевика. Н. А. Струве предполагает, что поэт «славит Ленина в Мавзолее» [15, 73] и противопоставляет «Ленина Сталину как “единого”, “бесспорного” большевика» [15, 74]. «Каменноугольный мозг» в таком случае может, по мнению Н. А. Струве, намекать на склероз мозга, обнаруженный при вскрытии тела Ленина. Однако ни вариант («Пепел, замурованный в стене»), ни контекст («ленинское-

сталинское слово, воздушно-океанская подкова» [8, 91], сближение двух вождей в стихотворении «Если б меня наши враги взяли…») не подтверждают возможность противопоставления.

А. Г. Мец даёт как основной вариант «скрепитель дальнозоркий» и предполагает, что подразумевается Сталин [10, 689]. Такое толкование вместе с авторской отсылкой к «Медному всаднику» открывает характерную историческую параллель современного вождя с Петром Первым, для которой существовал значимый литературный контекст. Наряду с прямым смыслом, подразумевающим феномен реальной объединительной силы Сталина, который несомненно занимал поэта и, вероятно, казался чудом, в этой параллели «строителя чудотворного» и «скрепителя дальнозоркого» можно усмотреть проявление системной амбивалентности и переноса признака. Скрепителем становится не тот, кто принесён в жертву ради счастливой судьбы строения, а тот, кто сам приносит жертвы, гекатомбы жертв. В таком развороте мысли сближение образов большевика и поэта невозможно.

Косвенными аргументами в пользу Сталина как прототипа героя можно считать след «Медного всадника» и символику угля, которая станет ключевой в «Оде». М. Л. Гаспаров указывал, что в «Оде» уголь ассоциируется не только с орудием художника, но и с даром Прометея человечеству («Знать, Прометей раздул свой уголёк, – / Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу» [8, 112]), и полагал, что подтекстом становится как раз стихотворение «Мир начинался страшен и велик…» [2, 102]. Следовательно, героем последнего он считал Сталина, уподобленного Прометею, а темой – героическую жертвенность. И вновь проступающий сквозь мандельштамовские строки «строитель чудотворный» со всем «шлейфом» пушкинской поэмы не позволяет безоговорочно принять эту трактовку. Неслучайность «строителя чудотворного» в таком контексте как оправданной ассоциации подтверждается характеристикой главного героя «Оды» («Кто мыслит, чувствует и *строит*» [8, 113]) и настойчивым развитием темы чуда («Он всё мне *чудится* в шинели, в картузе́, / На *чудной* площади с счастливыми глазами» [8, 113]).

«Пушкинская» аллюзия могла не удовлетворять поэта именно в силу того, что возможная аналогия казалась неточной. Однако появилась она из глубин его творческого сознания как некая формула той трагической коллизии, которую позднее сформулировал А. Платонов в юбилейной статье «Пушкин – наш товарищ»: «Обычная человеческая страсть, взращённая в самых теснинах уединённого сердца и усиленная ими, эта страсть не побеждается

даже наводнением и гибелью Параши, даже Петром Первым, ничем, - человек уничтожается вместе со своей любовью. Это не победа Петра, но это действительно трагедия. В преодолении низшего высшим никакой трагедии нет. Трагедия налицо лишь между равновеликими силами, причём гибель одной не увеличивает этического достоинства другой» [14, 292].

И Мандельштам, и Платонов вдохновлялись универсализмом взгляда Пушкина на человеческую историю, тем самым противопоставляя его любой опасной односторонности, утверждая ценность каждой отдельной человеческой жизни.

Возможно, «пушкинские» аллюзии в стихотворении 1935 года продолжают и строительную символику «московских» стихов («В стеклянные дворцы на курьих ножках / Я даже лёгкой тенью не войду» [8, 60]), «несомненную реминисценцию "хрустального дворца" Достоевского» [6, 726]. Лирический сюжет, восходящий прямо или косвенно к «строителю чудотворному», воспринимаемый как динамическое целое, утверждает в мысли, что в диалоге с Пушкиным Мандельштаму, как и Платонову, открывается идея трагической коллизии двух равноценных начал истории. Метафора строительной жертвы, аккумулирующая богатую литературную традицию и проступающая в подтексте обозначенного сюжета поэзии Мандельштама, также даёт основание говорить о глубинных перекличках с художественным миром Платонова. Здесь открывается перспектива сравнения двух художников в контексте осмысления утопического мышления эпохи.

Литература

1. *Видгоф Л. М.* Осип Мандельштам в начале 1930-х годов: выбор позиции // *Его же*. Статьи о Мандельштаме. – М.: РГГУ, 2010.
2. *Гаспаров М. Л.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1996.
3. Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи» Комментарии. Исследования. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990.
4. *Жолковский А. К.* Он Пастернака перепастерначит… О мандельштамовских «Стансах» к Е. Е. Поповой // Звезда. – 1915. – № 2. С. 253 – 260.
5. *Жолковский А. К.* Сохрани мою речь, – и я приму тебя, как упряжь. Мандельштам и Пастернак в 1931 году // Звезда.– 2012. – № 4. С. 226 – 235.
6. *Мандельштам Н.Я.* Собр. соч.: в 2 т. Т. 2.– Екатеринбург: Гонзо (при участии Мандельштамовского общества), 2014.

7. *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: в 4 т. / сост. П. Нерлера, А. Никитаева. Т. 1. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993.
8. *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: в 4 т. / сост. П. Нерлера, А. Никитаева. Т. 3. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.
9. *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: в 4 т. / сост. П. Нерлера, А. Никитаева. Т. 4. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999.
10. *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. / сост., подг. текста и коммент. А.Г. Мец. Т. 1.– М.: Прогресс-Плеяда, 2009.
11. *Мец А. Г.* Осип Мандельштам и его время. Анализ текстов. – СПб.: Гиперион, 2005.
12. *Мусатов В. В.* Лирика Мандельштама.– Киев: Эльга-Н; Ника-Центр, 2000.
13. О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935 – 1936) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О. Э. Мандельштаме / отв. Ред. Т. С. Царькова. – СПб.: Академический проект, 1997. С. 7 – 184.
14. *Платонов А. П.* Размышления читателя // Платонов А. П. Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. – М.: Сов. Россия, 1984.
15. *Струве Н. А.* Осип Мандельштам. – Томск: Водолей, 1992.
16. *Baines J.* Mandelštam: The Later Poetry. L.; Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1976.

И.Р. Куряев,
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва

СОКУРОВ VS ПЛАТОНОВ: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ «РЕКИ ПОТУДАНЬ»

Аннотация. В статье рассматривается, как в рассказе «Река Потудань» Андрея Платонова реализуются принципы литературной кинематографичности, в частности аудиовизуальность и концепт наблюдения, и производится сравнение текста с фильмом-экранизацией «Одинокий голос человека» Александра Сокурова. Это даёт возможность проследить то, как стиль писателя и его ориентация на репрезентацию телесности диктует необходимость пристального внимания к звукозрительному аспекту текста, находит своё выражение в двух семиотических системах.

Ключевые слова: Платонов, Сокуров, литературная кинематографичность, аудиовизуальность, кино-экранизация.

Abstract. The article discusses how the novel “The River Potudan” by Andrey Platonov implements the principles of literary cinematography, in particular audiovisual and the concept of observation, and compares the text with the

film adaptation “The Lonely Voice of Man” by Alexander Sokurov. This makes it possible to trace how the style of the writer and his focus on the representation of physicality, which dictates the need for close attention to the sound and visual aspects of the text, finds its expression in two semiotic systems.

Keywords: Platonov, Sokurov, literary cinematography, audiovisual, film adaptation.

Культурная ситуация, развивавшаяся в эпоху между двух мировых войн, как в странах Запада, так и в СССР, способствовала распространению и закреплению кинематографического дискурса, утверждению его правил и основных концепций. Кинематограф стал пространством новой эстетики, видом искусства, предоставляющим возможность воплотить собственные интенции, используя новые язык, грамматику, отчего это новое медиа и привлекало различных писателей для создания кино-текстов. Кинематограф и литература начали развиваться параллельно, способствуя эволюции друг друга, выстраивая многоуровневые системы взаимодействия и взаимовлияния, где одними из самых заметных и ярких проявлений стали киносценарий и кинематографическая экранизация литературного текста. Однако при этом кинематограф как таковой, исходя из теории медиа М. Маклюэна [6] и следуя концепции культурного империализма Ю. Тынянова, стремился «расшириться, распространиться на возможно более широкие области» [10, 267]. Он транслировал свои принципы на прочие виды искусства и в частности на литературу, что способствовало появлению таких фактов литературы, как путь-фильма, кинематографический рассказ, киноповесть, кинолибретто, литературный киносценарий, и содействовало актуализации и осмыслению в кинематографическом контексте таких литературных приёмов, как монтаж, подвижность точек зрения, визуальность и проч. в пространстве текста литературного.

Ситуация бытийности / присутствия кинематографа в Большой Культуре диктовала необходимость трансформации самого факта восприятия и презентации художественного пространства: художественный текст не стремится быть огороженным рамкой со всех четырёх сторон, но теперь он стремится, следуя вектору «горячего» медиа, быть видимым, быть как можно более приближенным к новым семиотическим моделям. И в пространстве этого контекста создавал свои художественные тексты Андрей Платонов, который в свою очередь проявлял большой интерес к самому факту участия в создании кинематографического текста (так, им было написаны не менее двенадцати текстов для кино, как сценариев, так и либретто

и «кинематографических рассказов», оригинальных или написанных на основе уже созданных произведений) [2].

Однако, что примечательно, фактически отсутствует исследовательская рецепция этого аспекта творчества писателя (за исключением соотнесения текста А. Платонова с его экранизациями). Что – в свою очередь – может быть вызвано слабой репрезентацией текстов писателя в кинематографическом пространстве. Согласно данным сайтов КиноПоиск и IMDb, на сегодняшний момент имеется не более восемнадцати кинокартин, снятых на материале прозы Андрея Платонова. При этом не был реализован ни один из сценариев самого писателя. Сопротивление стиля, неспособность кинематографической модели, ориентированной на романную форму, воплотить сложный платоновский текст, в котором своеобразно и радикально преломилась сказовая традиция [11, 124], делает корпус произведений писателя герметичным для кинематографической экранизации, что всё же не говорит о полной невозможности воплощения произведений писателя на экране. Так, Андрей Платонов же, работая с кинематографическим кодом, находил выражение своего стиля в «композиции кадра (как указания на точку зрения) и звукозрительного монтажа», что, однако, способствовало архаизации всей кинематографической конструкции, приближению её к примерам авангардного кинематографа 1920-х гг. [2].

Впоследствии же имелся ряд общепризнанных экранизаций произведений А. Платонова (среди которых – работы А. Кончаловского, А. Петрова), однако особое место здесь занимает кинокартина А. Сокурова «Одинокий голос человека», снятая по мотивам произведений «Река Потудань», «Происхождение мастера», в 1978-ом и вышедшая на экраны в 1987-ом году, впоследствии премированная на международных фестивалях и отмеченная самим А. Тарковским. В этом фильме А. Сокурову и его сценаристу А. Арабову удалось репрезентовать особенности стиля писателя даже в интерпретационной игре с исходным текстом: через «размывание локализуемости точек зрения» [11, 126] фильм приближается к риторике и обретает «голос коллективного бессознательного», говоря «как бы от первого лица множественного числа» [5], что становится созвучным прозе А. Платонова, где бытует «мир почти нерасчленяемой на личности людской плазмы» [5], где «я» растворяется в «мы» и «орнаментальный сказ» становится способом говорить от того самого первого лица множественного числа, не отделяясь от народного «тела» [5].

И тот факт, что в качестве основы для экранизации были использованы не подготовленные писателем для кинематографической

адаптации тексты, даёт основание предполагать, что проза А. Платонова вписана в кинематографический контекст и в её пространстве бытует кинематографический код и реализуются принципы литературной кинематографичности [7]. И это в свою очередь способствует анализу кинематографического кода в прочих текстах писателя, что актуализирует саму возможность визуальной интерпретации и кинематографического воплощения произведений А. Платонова.

Исходя из того, что текст рассказа «Река Потудань», как и его экранный аналог, представляют собой конвенциональное линейное повествование, не актуализирующее монтажный принцип, то необходимо обратить внимание на аудиовизуальность и перемену точки зрения. Поэтому рассмотрим оригинальный текст в сравнении с эпизодами фильма А. Сокурова и проследим, как писатель выстраивает две сцены: воссоединение Никиты со своим отцом в начале и возвращение Никиты к Любе в конце повести.

Однако перед этим отметим тот факт, что исследователями отмечается актуализация принципа телесности в прозе анализируемого писателя [3]. «Мир воспринимается персонажами Платонова через тело, а душевные и духовные состояния находят, в свою очередь, телесное выражение» [4, 133]. Тем самым, телесность прозы, репрезентация телесного, «вещества существования» [1, 58] становится одним из важных факторов стиля писателя, что диктует необходимость пристального внимания к звукозрительному аспекту текста.

Так, сцена встречи Никиты с отцом представляет собой конструкцию, выполненную, если использовать терминологию С. Эйзенштейна, в соответствии с принципами «вертикального монтажа»: звуковое сочетается с визуальным (литературное пространство также включает в этот ряд и аспект запаха). Актуализируя звуковой аспект и аспект запаха («сверчок умолк на время, словно он прислушивался», «здесь пахло тем же запахом <…> даже запах материнского подола ещё чувствовался тут» [9]), писатель обрамляет ими визуальную составляющую, расширяя телесное пространство дополнительными измерениями и вплетая в текст идею бытовой памяти (памяти дома, выражающейся в пояснениях к образам сверчка, кровати), оппозиционной памяти исторической, звучащей в их коротком диалоге. И в этом пространстве развивается действие, где важным становится акт наблюдения, видения: «Отец близко прислонился к оконному стеклу и глядел оттуда на сына. Он уже увидел, узнал своего сына, но всё ещё смотрел и смотрел на него, желая наглядеться» [9].

Именно акт наблюдения становится актом постижения, актом утверждения: для отца появление сына равно смене парадигмы собственного бытования в «забытьи», в ситуации не-мысли, подчёркивая при этом мотив окна как границы между двумя мирами, двумя состояниями [11]. При этом само действие подчёркнуто визуально: «Старый, худой человек был сейчас в подштанниках, от долгой носки и стирки они сели и сузились» или «Потом он побежал, небольшой и тощий, как мальчик, кругом через сени и двор» [9]. При этом сцена завершается также актом, подчёркнуто аудиовизуальным: «Никита встал перед отцом, он был теперь выше его головы на полторы. Старик молчал около сына в скромном недоумении своей любви к нему. Никита положил руку на голову отца и привлек его к себе на грудь. Старый человек прислонился к сыну и начал часто, глубоко дышать, словно он пришел к своему отдыху», – где утверждается своеобразная смена поколений и смена внутренних установок (ожидания-воссоединения для отца и войны-мира для сына). Тем самым, тактильный, обонятельный и визуальный контакт утверждают героя в новом пространстве; эта аудиовизуальность позволяет Андрею Платонову не только выстроить «видимое» пространство, пространство ощутимое, телесное, но и, не обращаясь к описанию внутренних мотивировок, раскрыть идейное составляющее сцены возвращения.

Кинематографический текст А. Сокурова и Ю. Арабова при этом – в сравнении с вышеуказанным – аскетичен, однако также, актуализируя аудиовизуальные аспекты, они разворачивают схожие идейные тезисы. Так, Сокуров усиливает момент семейной преемственности, выстраивая объятие сына и отца как инвариант «Возвращения блудного сына», а мотив памяти замыкая на фотографии.

Сцена воссоединения Никиты и Любы также аудиовизуальна, при этом акт наблюдения способствует выстраиванию пространства наблюдаемого, тем самым управляя и направлением наблюдения читателя / зрителя: «Поздно ночью Никита постучал в окно к Любе и потрогал ставни, которые он покрасил когда-то зеленой краской, – сейчас ставни казались синими от темной ночи. Он прильнул лицом к оконному стеклу. От белой простыни, спустившейся с кровати, по комнате рассеивался слабый свет, и Никита увидел детскую мебель, сделанную им с отцом, – она была цела» [9].

Мотивация действий персонажей описывается писателем скупо, сами же действия выстраиваются в ряд последовательных актов: «Никита оторвал на дворе от сарая две доски, поколол их на части и на щепки и растопил железную печь. Когда огонь прогрелся, Никита

отворил печную дверцу, чтобы свет выходил наружу. Люба сошла с кровати и села на полу против Никиты, где было светло» [9]. Однако, тем самым, визуально представляя воссоединение героев, А. Платонов замыкает мир героев в пространстве одной комнаты, утверждает факт присутствия, существования двух тел в едином пространстве, и через подобное – через тело – происходит осознание своего места и своего чувства, принятия его (в его наслаждении и стыде).

Кинематографический текст этот фрагмент рассказа, интерпретируя его, репрезентует через ряд образов: «панорама города, приоткрытое окно, мясные туши, пустая комната Любы с зеркалом, где она возникала в видении, и травой, проросшей сквозь половицы, каменистый карьер, утопленник» [11, 137], – выстраивающихся в единый поток, где растворяются Никита и Люба, соединяясь в единое, лишаясь боли и обретая «ровное счастье» за пределами мира [11, 137]. И подобное «несоответствие» оригинальному тексту не только является актом творческого диалога, но и аналогом бессубъектного повествования или же повествования от первого лица множественного лица, представляя общее телесное единство.

Таким образом, мы можем наблюдать, как А. Платонов выстраивает в тексте своей повести аудиовизуальные сцены, в которых явно реализуется стремление писателя выстроить объёмное пространство, где как раз и возможно это телесное взаимодействие персонажей как друг с другом, так и со всем «веществом существования». И это в свою очередь, на наш взгляд, являет собой реализацию в литературном тексте кинематографического кода, перманентного эпохе создания текста.

Кинематографический же код, как показывает экранизация за авторством А. Сокурова, имеет возможность реализации в своём пространстве сложных стилистических конструкций прозы Андрея Платонова с последующим включением их в общий культурный контекст, который в ситуации тесного взаимодействия искусств требует его визуальной интерпретации и кинематографического воплощения.

Литература

1. *Виноградов В. В.* «Одинокий голос человека» А. Сокурова в контексте идей философии русского космизма // Вестник ВГИК. – 2016. – № 3 (29). С. 58–71.

2. *Грачёва Е.* «Воодушевление»: Неснятое кино Андрея Платонова // Сеанс. – № 25/26. – URL:https://seance.ru/n/25-26/andrey-platonov/nesnyatoe-kino-andreya-platonova/.

3. *Гюнтер Х*. Андрей Платонов sub specie anthropologiae // Журнальный зал. – Новое литературное обозрение. – 2012. – №113. – URL:http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113/g18.html.

4. *Гюнтер Х*. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.

5. *Ковалов О*. Мы в одиноком голосе человека // Сеанс. – URL: https://seance.ru/blog/chtenie/golos_sokurova/.

6. *Маклюэн М*. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М.: Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.

7. *Мартьянова И. А*. Кинематограф русского текста. – СПб.: Свое издательство, 2011.

8. Одинокий голос человека [Видеозапись] / реж. А. Сокуров, сценарий: Ю. Арабов; в ролях: А. Градов, Т. Горячева, В. Дегтярев. Учебная студия ВГИК. СССР, 1978. 76 минут. Фильм вышел на экраны в 1987 году.

9. *Платонов А.* Река Потудань // Библиотека русской и советской классики. – Андрей Платонов. Собрание сочинений. Т. 4. – URL: https: //ruslit.traumlibrary.net/book/platonov-ss08-04/platonov-ss08-4.html#work 003013.

10. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.

11. *Ямпольский М. Б.* Платонов, прочитанный Сокуровым // Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 123–138.

Г.М. Алтынбаева,
Л.Е. Герасимова,
Саратовский государственный
университет им. Н.Г.Чернышевского

Личность и творчество А. Платонова в восприятии современных писателей

Аннотация. В статье представлен анализ мнений современных писателей о личности и творчестве А. Платонова, показаны образ А. Платонова в современном литературном пространстве и рецепция творчества А. Платонова в XXI веке.

Ключевые слова: писательская критика, творческая лаборатория писателя, А. Платонов, А. Битов, Д. Быков, А. Варламов, А. Иличевский, А. Мелихов, З. Прилепин, Р. Сенчин, В. Шаров

Abstract. The article presents an analysis of the views of modern authors on A. Platonov's personality and creativity. The authors show A. Platonov's image in modern literary space and the XXI century reception of A. Platonov's creativity.

Keywords: writer's criticism, writer's creative laboratory, A. Platonov, A. Bitov, D. Bykov, A. Varlamov, A. Ilichevskij, A. Melihov, Z. Prilepin, R. Senchin, V. Sharov

Андрей Битов в речи по случаю пятидесятилетия со дня смерти А.П. Платонова признался, что «судьба большого писателя в России каким-то образом сказывается и на его послесмертии. Как будто текст его творчества продолжает не только учитываться, но и дописываться». А потом добавил применительно к творчеству Платонова, что «смысл, дух его текстов оказался настолько опережающим время, что не только внешние цензурные и идеологические запреты остановили жизнь его прозы в нашем сознании, но все-таки и сама эта проза. И сегодня, здороваясь с Платоновым уже в двадцать первом веке, эта часть его запретности является более важной. Почему же так трудно его читать? Почему так трудно читать тексты, написанные предельно простым языком, предельно обедненным словарем, о предельно простых людях, о предельно ясных любому человеку ситуациях и положениях? В чем же состоит эта трудность, если все так сознательно облегчено?» [2, 181].

В литературе XXI века имя Андрея Платонова звучит в писательских выступлениях, лекциях, статьях. То Евгений Водолазкин называет «Котлован» в числе «книг моей жизни» [1], то Захар Прилепин, рассказывая о судьбе Леонова, в саркастической манере говорит о Платонове, что он «не кровожаден», «не столь жадный до крови в своих высказываниях, как иные его коллеги» [10, 386], «общей истерии во время борьбы с врагами народа пытался избежать» [10, 445].

У каждого писателя свой опыт, формирующий его точку зрения. Есть и общие черты эпохи, на которую проецируется Платонов: состояние «послетрясения» (Е. Водолазкин), «памяти памяти» (М. Степанова), понимания-прощения вместо суда, версий истории, «одиночества души на краю миров». Прежние коды прочтения Платонова ослаблены. Правда, Захар Прилепин еще упрекает Платонова в том, что он к «проворотам маховика приложил руку», как и «многие другие, внесенные ныне в литературные святцы» [10, 446], но готов извинить классика на фоне собственного идеологического опыта: «Да, Платонов переоценивал возможности человека, да, его вера в социалистический проект надломила его собственную жизнь. Но все эти заблуждения оказались дороже наших последующих разочарований» [7]. Главное для Прилепина – не отдать «со-

ветского писателя» людям, «глубоко чуждым социализму и считающим социалистический проект катастрофой, бредом» [7].

Д. Быков предлагает взглянуть на Платонова под «определенным – наиболее актуальным» углом зрения: «Срастание массы, утрата личности, собственно, и есть главный сюжет» [4, 201]. Вводя метафору ионизации, плазмы, Д. Быков резко упрощает проблему «личность – народ» и по отношению к творчеству Платонова, и по отношению к русской истории; противостояние советской идеологии доводит до глобально-национальных обобщений: «Но сам по себе переход в плазму (в состояние народа), по-видимому, несет в себе ощущения столь приятные, прямо гипнотические, что люди готовы опьяняться чем угодно, в том числе и ложью, и рабством» [4, 202-203]. Или еще: «А “Чевенгур” – про доведенную до примитива русскую концепцию счастья. Во-первых, не надо работать: труд ненавистен самой человеческой природе, особенно русской. <…> Во-вторых, нет традиционной семьи – все со всеми. И в-третьих, все время надо кого-то убивать – буржуев или полубуржуев, – потому что без этого нет настоящего счастья: коммунизм без горя не бывает, без крови вообще ничего не делается» [4, 208-209].

Свой взгляд у Д. Быкова есть, платоновский не чувствуется: сарказмом и отрицаниями не открывается трагический мир духовной жизни.

Неожиданный ракурс прочтения платоновских текстов открывает А. Мелихов: «Каждый большой писатель приносит какой-то собственный метод защиты от ужаса и безобразия мира» [9, 6]. «Платонов через всю жизнь пронес веру в детскую сказку: владыкой мира будет труд! Как будто создатель непременно должен быть и хозяином…» [9, 145]. Называя Платонова «последним мамонтом умершей пролетарской сказки», А. Мелихов горько иронизирует над тем, что у сегодняшних детей «героем сказок уже не будет человек труда», а «значит, Платонов будет чужд завтрашнему миру, как он чужд уже сегодняшнему» [9, 146]. Защита «иммунной системы души» оказалась недолгой.

Прямо противоположен прогноз А. Битова: «…провозглашая его (Платонова. – *Авт.*) через пятьдесят лет писателем именно двадцать первого века и писателем будущего, я не только радуюсь за судьбу гения, который может получить признание, наконец заслуженное, сколько опасаюсь того будущего, в котором он станет понятен. Но тогда-то он нам станет необходим как воздух» [2, 183]. Речь идет об «экологическом мышлении, накопленном, к

сожалению, слишком дорогой ценой разорения всего живого и обеспечивающего жизнь» [2, 183].

В перспективе конца света, приближаемого самим человечеством, и в поисках путей выживания платоновская идея жизни, первичные слова жизни, зарождение вновь первобытного сознания и языка, не отражающего жизнь, а являющегося жизнью, – путь к устоянию. «Может быть, Платонова надо читать детям, может быть, они поймут это легче – и вовремя», – завершает свои размышления А. Битов [2, 183]. Его масштаб восприятия – от Платона до Андрея Платонова – скорее реликт, чем знак времени.

Современные писатели, тяготеющие к постмодернистскому мышлению, выбирают иные коды рецепции платоновской прозы. Так, в лекции Д.Быкова нередко встречаем размышления о телесности: «Платонов вообще по преимуществу физиологичен» [4, 214], «Чевенгур – <…> это сознание величия. <…> не национальная, но антропологическая гордость» [4, 203], в «Счастливой Москве» «есть огромное тело – здоровое, счастливое, страстно и неостановимо растущее; есть мир этого тела – Москва, – его чисто физиологическая свежесть и гармония; этого тела все желают, но никто его недостоин» [4, 214], «Почему эта Москва такая счастливая? Потому что она такая телесная, физиологичная, здоровая» [4, 215].

Владимир Шаров пишет, что герои «Джан», «Чевенгура», «Котлована» идут по пути «умерщвления своей плоти, чтобы духа, чистоты, святости в них становилось больше, а плоти – этих вериг, которые тянут человека в грех, на дно, в ад, – было меньше» [14, 581]. «Эти люди, если говорить об их плотском, бесконечно слабы, они все время колеблются, томятся и никак не могут решить – жить им или умереть. Их манят два совсем похожих (и от этого так труден выбор) светлых царства: одно привычное – рай, другое – обещанное здесь, на земле, – коммунизм. И люди колеблются; в общем, им все равно, их даже не очень волнует, воскреснут ли они только в духе или во плоти тоже, потому что большую часть пути в отказе от плоти, от своего тела они уже прошли, и о том времени, когда именно тело правило ими, вспоминают безо всякой нежности» [14, 582]. «Когда я его (Платонова. – *Авт*.) читаю, у меня все время есть чисто физическое ощущение» [14, 582].

Религиозно-метафизическая трансцендентность прозы А. Платонова меньше интересует современных писателей. Правда, А. Варламов в биографии Платонова замечает: «Платонов – самый мистический писатель в нашей литературе» [5, 182]. Но «двойничество» «гения, пророка» и «пролетарского писателя» биограф видит своеобраз-

но: анализируя «Котлован», А. Варламов пишет, что иррациональную картину «можно только высоко засвидетельствовать, не замутив личным авторским участием» [5, 193]. Более убедителен биограф при анализе «Мусорного ветра» и других рассказов Платонова, создающих «доведенную до логического конца – и даже дальше – до безумия – картину человечества без Бога» [5, 277]. Попытка современного писателя «взвешенно» рассказать о примирении космической утопии и сталинского мифа – «национальной болезни, умопомрачения», но «единственного и неизбежного выхода из послереволюционного сиротства» [5, 422] – выглядит упрощенно после всего написанного исследователями творчества Платонова [см., например, 11].

«Корень платоновского народа» ищет В. Шаров. Для него народ у Платонова – «народ веры», отсюда и выводит один из авторов учебника «Литературная матрица» историческую и духовную неизбежность революции: «В стране, целиком и полностью основанной на вере, что прежняя земная жизнь человека вот-вот должна завершиться, это неизбежно, хорошо, правильно, на готовности денно и нощно работать на это <…> революция не могла не произойти» [14, 597]. Антропология «народа Платонова», как ее представил В. Шаров, обращает внимание читателя на контексты, важные для понимания философии Андрея Платонова, стимулирующие (но, конечно, не завершающие) разгадку тайны его творчества.

И, наконец, проблема проблем – язык Платонова, завораживающий и читателей, и писателей. Путь анализа языка Платонова, открытый И. Бродским, давал богатейшие возможности постижения взаимопорождающей связи эсхатологического элемента языка и революционной эсхатологии [см.: 3, 188-214], утопии и ее языка, философии абсурда.

Современные писатели ограничиваются более скромными задачами. Александр Иличевский в книге эссе «Справа налево» рассуждает о литературе, музыке, путешествии, пропуская всё через зрение, слух, осязание, обоняние, вкус и память. Платонов, к которому у Иличевского особое отношение, влияние которого он испытал рано (впервые по совету отца прочитал «Происхождение мастера» – «Платонов писал не о конкретном мастерстве, а о мастерстве творца вообще» [8, 535]), представлен через «величие языка»: «Язык у Платонова родствен с почвой, органика та же, что ли, растительная органика, если осязательно выражаться. Вселенная его языка настолько сильна существованием, что сохраняет в себе всё: и человека – и душу его, и плоть, и страну» [8, 327]. Для Иличевского Платонов среди тех авторов XX века, без кого «но-

вейший корпус предназначенных высшему уровню канонизации текстов просто немыслим» [8, 523].

Владимир Шаров сосредоточен на технике, механике языка Платонова и на смысловом ее значении: «Платонов без какого-либо страха ставит рядом слова из очень далеких словарей. Язык один, “новоязом” тут и не пахнет, просто мы не привыкли, что одними и теми же словами можно говорить о самом тонком, эфемерном, о страданиях человеческой души и о таком грубом, материальном, как функционирование всякого рода машин и механизмов. Корень возможности, естественности подобной речи <…> – в убеждении Платонова, что нет границы между человеком и зверем и между живым и неживым тоже нет; все, что движется и работает, – все живое – и смело может обращаться к Господу» [14, 607].

А. Мелихов так характеризует стиль и язык Платонова: «Из-за этой сверхвысокой концентрации юродствующей мудрости, из-за этой смеси казенного с простонародным Платонова невозможно перевести на другие языки, не знавшие слияния пропагандистского штампа с рабоче-крестьянским образом» [9, 144], «народный юмор, не позволяющий себя подмять ***никакой*** идеологии, ни “буржуазной”, ни “пролетарской”, здравый смысл человека, вынужденного каждый день одолевать житейскую нужду» [9, 146].

Труден язык Платонова и для его биографа. А. Варламов размышляет: «… даже если предположить, что его знаменитое косноязычие есть не что иное, как попытка донести до потребителей литературы прямой, необлегченный и неупрощенный смысл и суть вещей и явлений, то плотность, насыщенность, давление этого языка оказались слишком велики» [5, 426].

О «заразительности» языка Платонова и загадках его творческой лаборатории по-разному, но часто говорят писатели. Р. Сенчин признается: «Честно говоря, я перечитываю Платонова нечасто (за исключением “Возвращения”). Платонов очень заразительный писатель. Прочитав две-три страницы его прозы, невольно начинаешь писать так же. А потом видишь, что написалось плохо, получилась неловкая пародия… О языке Платонова написаны сотни статей, есть исследования его языка, лингвисты ломают голову, почему там-то или там-то он поставил такой-то союз, а не такой-то. Пытаются ставить правильный, и фраза ломается, приобретает другой смысл… Платонов остается загадкой нашей литературы, а “Чевенгур” – главная тайна Платонова» [12, 177].

Писателя больше всего волнует, как прочтут и поймут его тексты. Наверное, поэтому в разговоре о Платонове проблема чи-

тателя – одна из актуальных. Встречаются рассуждения о «читабельности» платоновских текстов, а также каждый из писателей стремится поделиться со своим читателем (а не читателем Платонова!) деталями своего первого знакомства с именем Платонова, подробностями своего первого детского прочтения Платонова и т.п. (Быков – в 6 лет, Сенчин – в 13-14, Шаров – в 15). Роман Сенчин рассказывал, что «две-три книги Платонова были у нас дома, несколько рассказов я, по совету отца, прочел в рамках, так сказать, "детского". Помню, что мне не очень понравилось тогда. Точнее, не так. Слишком сильно было удивление составлению слов, непривычному, необычному» [12, 175].

Сенчин-писатель хочет понять Платонова в контексте литературы 1920-х годов, ищет объяснения «сдвинутому», «смещенному» реализму новых тогда писателей: «И герои этой литературы тоже были не совсем, не абсолютно реалистичны. Тоже словно бы слегка смещены… Это, наверное, необходимо было сделать – рассудок самих авторов не выдерживал передавать на бумагу пережитое, увиденное ими один в один» [12, 176].

Сторонник «нового реализма» Сенчин и писатели-постмодернисты со своих позиций пытаются «разгадать» Платонова, приблизиться через его творчество к тайне жизни. В их рассуждениях мы видим не столько прозрения, сколько картину современного художественного мышления с его идеологией и антиидеологией, с его философией и прагматикой, с его пустотами («Всякое время образует свои пустоты, которые хорошо бы заполнить» [6, 341]).

В канун XXI века Н.А. Струве говорил о том, как редки не только в современной русской, но и вообще в литературе книги, которые трансцендируют свою эпоху [13, 561-573]. Задача по-настоящему прочитать эти книги нелегка и для читателей-писателей.

Прав А.Г. Битов, когда делает акцент именно на важности в наше время прочтения Платонова по-платоновски, чтения как «упражнения души». «И вот когда пытаешься читать не как Платонов написал, а что Платонов написал, и возникает эта неизъяснимая трудность чтения, и какое-то проваливание, щель между наслаждением и страданием. Ибо, может быть, в силу торжественности момента, а может быть, и вправду, я не знаю никакого другого писателя, во все времена и эпохи, которому удавалось бы с такой силой и непереносимостью передавать сочувствие, жалость и любовь к живому» [2, 182].

Литература

1. «Книги моей жизни» – Евгений Водолазкин. – URL: https://evgenyvodolazkin.ru/473_knigi-moej-zhizni-evgenij-vodolazkin/.
2. *Битов А.* Пятьдесят лет без Платонова // Звезда. –2001. – №1.
3. *Бродский И*. Катастрофы в воздухе // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 5. – СПб.: Пушкинский фонд, 1999.
4. *Быков Д.Л*. Внеклассное чтение. – М.: ПРОЗАиК, 2017.
5. *Варламов А.Н*. Андрей Платонов. – М.: Молодая гвардия, 2011. (ЖЗЛ).
6. *Водолазкин Е.Г.* Дом и остров, или Инструмент языка. – М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2015.
7. *Захар Прилепин*. Уроки русского. Урок №62. Три титана: Лолита и сокровенные люди в русском лесу (видео). – URL: https://www.youtube.com/watch?v=5j9QAdH3NDA.
8. *Иличевский А.В*. Справа налево. – М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2015.
9. *Мелихов А.М*. Под щитом красоты. – М.: Эксмо, 2018. – Серия: «Филологический нон-фикшн».
10. *Прилепин З*. Леонид Леонов: подельник эпохи. – М.: Редакция Елены Шубиной; АСТ, 2019.
11. *Семенова С.*Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. – М.: Советский писатель, 1989.
12. *Сенчин Р.* Из тайных книг (Андрей Платонов. Чевенгур) // Дружба народов. – 2014.– № 3.
13. *Струве Н.А*. «Глубокое раскаяние требует гениальности…»: Русская литература в свете современности (беседа) // Струве Н.А. Православие и культура. 2-е изд.– М.: Русский путь, 2000. –
14. *Шаров В*. Народ Андрея Платонова // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями: сб.: в 2 т. Т. 2. – СПб.; М.: Лимбус-Пресс; ООО «Изд-во К. Тублина», 2011.

Я.В. Солдаткина,
Московский государственный педагогический университет

Мотивы и сюжеты прозы А.П. Платонова в русской романистике 2010-х годов (А.Н. Варламов, Е.Г. Водолазкин)

Аннотация. В статье рассматриваются примеры творческого диалога современных русских прозаиков с художественным наследием Андрея Платонова. Для прозы писателей-филологов А.Н. Варламова и

Е.Г. Водолазкина значимы такие платоновские мотивы, как преодоление сиротства, поиски истинного братства и посмертное соединение с ушедшими близкими. По-своему интерпретируя платоновский сюжет встречи сироты с умершими родителями (матерью или отцом), современные авторы предлагают собственные художественные проекты достижения телесного, нравственного, духовного бессмертия.

Ключевые слова. Литературная традиция, современная русская литература, мотив, сюжет, Андрей Платонов

Abstract. The article considers the examples of creative dialogue between contemporary Russian prose writers and the artistic heritage of Andrei Platonov. A number of important motives of Platonov's prose, such as overcoming abandonment, the search for the true brotherhood and posthumous connection with departed loved ones, have a special significance for the two writers and philologists - A. N. Varlamov and E. G. Vodolazkin. In their own interpretation of the Platonov's plot of the meeting of orphans with their deceased parents (mother or father), contemporary authors offer their own artistic model to achieve physical, moral, and spiritual immortality.

Keywords. Literary tradition, contemporary Russian literature, motif, plot, Andrey Platonov

Для современной русской культуры характерен интерес к переосмыслению исторического и художественного наследия советской эпохи, к разнообразным «новым прочтениям» текстов, созданных в советский период. В этом отношении все активнее появляющиеся во втором десятилетии XXI века литературные аллюзии и отсылки к творчеству и фигуре А.П. Платонова объясняются более сложными причинами и в силу неоднозначного отношения Платонова к советским литературному и политическому процессам, и в силу репутации «непонятного», «немассового» автора, закрепившейся за Платоновым и его знаменитым «косноязычием», которое в современной прозе остается полностью невостребованным.

С одной стороны, платоновские сюжеты и мотивы парадоксальным образом оказываются востребованными писателями, популярными у широкой аудитории и использующими жанры, близкие к массовой прозе. Например, лауреат премии «Национальный бестселлер» 2019 года за роман «Финист – ясный сокол» С.А. Шаргунов обращается в этом тексте не только к жанру «славянского фэнтези», но неявно подразумевает и одноименную сказку Платонова, и символически связанную с ней историю об Амуре и Психее, своеобразно интерпретированную Платоновым в романе «Счастливая Москва», с героиней которого, Москвой Честновой, роднит

шаргуновскую Марью и целеустремленность, и способность влюблять в себя всех встреченных на пути мужчин.

В романе лауреата «Платоновской премии»-2017 А.В. Иванова «Ненастье» (2015), формально близком детективному нарративу, платоновские мотивные комплексы сиротства и «общего дела» как преодоления одиночества, а также жертвенного сострадания ближнему формируют особое ностальгическое настроение, своего рода тоску по платоновскому коммунизму-«братству», резко противопоставляемому в романе жестким и циничным реалиям «лихих 90-х» [7]. В этих случаях реминисценции разной степени узнаваемости платоновских метафор и мотивов способствуют расширению художественного потенциала текстов и указывают на стремление авторов эстетически выйти за рамки массовой культуры.

С другой стороны, в творческий диалог с произведениями А.П. Платонова вступают писатели-филологи, в силу профессии ценящие платоновское наследие и в какой-то мере осознанно занимающиеся если не популяризацией этого автора, то актуализацией его идей, художественных образов и сюжетов в пространстве современной русской прозы. В первую очередь упомянем А.Н. Варламова, профессора МГУ и ректора Литературного института, автора биографии А.П. Платонова для серии «ЖЗЛ». В двух последних по времени издания романах Варламова платоновские мотивы и значимые переклички с платоновскими текстами присутствуют с очевидностью. Так, в романе «Мысленный волк» (2014), посвященном событиям Первой мировой и русским революциям 1917 года, главные герои, механик Василий Комиссаров и его дочь – сирота Уля, оказываются прямыми наследниками платоновских сирот и мастеров.

В частности, Комиссаров проходит близкий платоновским героям-«мастерам» путь: он, подобно Захару Павловичу из «Чевенгура», поклоняется технике, видя в ней способ победить полную горя и несправедливости природу. Этот мотив отсылает нас к идеям «природной регуляции» Н.Ф. Федорова, преломленным в платоновском творчестве. Имя Федорова прямо упоминается Комиссаровым в разговоре о необходимости «перенаправить ту силу, что бессмысленно и совершенно неэффективно расходуется на половую любовь, на решение более важных задач» [2, 117], в частности – революционного переустройства социума, которое Комиссаров спонсирует. Его же утопическая мечта о посмертном бытии в качестве смотрителя всего механизма Вселенной, когда он «будет следить за тем, чтобы не сломалось ничего в небесном устрой-

стве, не кончилось бы масло, ни заржавели бы цепи, не стерлись бы звенья» [2, 167], выглядит овеществленной метафорой платоновской философской веры в будущее человеческое бессмертие.

Покинутая матерью дочь Комиссарова Уля всю жизнь будет трагически переживать собственное сиротство и разными способами искать истинную семью, надеясь обрести смысл жизни в любви и помощи людям. Мысленный волк-дьявол из предпричастных молитв будет искушать ее, ее наивная вера в человека будет поругана, а саму Улю спасет от самоубийства после жестокого столкновения с революционными безнравственными обычаями внезапное появление пропавшей матери, которое может быть рассмотрено в качестве полемического парафраза финала романа «Чевенгур», сочтенного Варламовым в платоновском «ЖЗЛ» слишком пессимистическим.

Ключевая для творчества Платонова проблема преодоления сиротства организует и сюжет романа Варламова «Душа моя Павел» (2018). В нем вчерашний школьник из советского атомного «закрытого города», чьи родители погибли при исполнении служебных обязанностей, благодаря состраданию приемной комиссии чудом поступает на филфак МГУ, но вместо учебы отправляется со старшими студентами «на картошку». Тема взросления решается Варламовым не только в физическом аспекте: Павел и кулаками отстаивает свою правоту, и теряет невинность после настоящего колдовского приворота, но, прежде всего, в аспекте нравственном и философском. И если нравственные поиски приводят Павла к крещению в затерянной православной церкви, к тяжкой болезни, потусторонней встрече с отцом и духовному перерождению, то философский спор, который ведет «почвенник» Павел со старшими студентами-«западниками», решается автором в платоновских тонах. Те всячески отлынивают от колхозной «барщины», считая ее формой государственного рабства, тогда как для Павла, идеалиста-интернационалиста, искренне гордящегося СССР, безрадостное и бесконечное колхозное поле – его утопический «котлован», реальное воплощение его чувства братства и «общего дела», его сопричастности всем «советским людям» как членам его, сироты, большой семьи. В противостоянии со студенческим коллективом Павлу даже удается одержать временную победу, когда товарищество оказывается сильнее лени и промозглого октябрьского дождя: «Они же не мужики и бабы поротые, но все равно пошли в поле, где он упрямо втыкал в

землю вилы и не мог скрыть счастливой улыбки, ради которой и надо было идти» [1, 240].

В итоге Павел становится на филфаке «своим», обретая новую семью взамен утраченной и другой взгляд на мир. Как видим, Варламов не просто обращается к платоновским мотивам, но и преобразует их, варьирует и развивает в соответствии с собственными художественными задачами. Писатель пытается рассказать историю «платоновского сироты» в стилистике другой социокультурной эпохи, нуждающейся в нравственных истинах жертвенности и братства не меньше современников Платонова.

Другой филолог, известный писатель и медиевист, лауреат многих литературных премий Е.Г. Водолазкин называет Платонова в числе определяющих для его собственного творчества авторов [5]. Неслучайно главный герой его романа «Авиатор» (2016) носит фамилию «Платонов» – по фантастическому стечению обстоятельств пережив ужасы Соловецкого лагеря и эксперимента по заморозке, он возвращается к жизни в конце XX века бесприютным одиночкой, бродящим по кладбищам в поисках своих ушедших знакомцев.

Подобно героям «Чевенгура», мечтающим раскопать могилы своих близких и внутренне отрицающих саму смерть, Платонов Водолазкина соединяет религиозное представление о бессмертии души с ощущением реальности телесного посмертного существования, которое не вызывает у него ужаса, брезгливости, страха: «– Если раскопать эту могилу, – говорю Насте, – можно увидеть человека, которого в последний раз я встречал в 1905 году. Протяжный Настин взгляд на меня. Выразительно молчит. Кажется, она не хочет откапывать Терентия Осиповича» [3, 293].

В поэтике и сюжетике романов Водолазкина мотив общения с мертвыми, жажды их воскрешения и победы над смертью как преодоления экзистенциального одиночества играет ключевую роль: потеряв возлюбленную и виня себя в ее физической гибели и, что еще страшнее, в возможной погибели ее души, герой романа Водолазкина «Лавр» (2012) сначала становится целителем, а потом – юродивым, выбирающем монастырское кладбище своим обиталищем. Живой, он пребывает в постоянном диалоге с мертвой Устиной, предпочитая надежду на спасение ее души любви и семейному счастью с другой.

Каяться перед убиенным им Зарецким как перед живым приходит на кладбище уже упомянутый Платонов из «Авиатора», ощущая недостаточность церковного отпущения грехов. Как и в платоновском художественном мире, основанном на идеях «Фило-

софии общего дела» [6], для героев Водолазкина грань между живыми и мертвыми не представляется не проходимой. Подобно Александру Дванову, не умирающему, но уходящему в озеро – «продолжая свою жизнь», умерший святой Лавр просто растворяется в природе, «будто его обладатель устал лежать. Встал и ушел» [4, 10], убеждая читателя в отсутствии телесной смерти.

В последнем на данный момент романе Водолазкина «Брисбен» (2018) смерть проассоциирована с многозначным образом воды / реки, осложненным мотивом сексуальных переживаний. В целом в художественном мире Водолазкина счастливая любовь практически отсутствует: женитьба сопровождается тяжкой болезнью героев, а бурные сексуальные отношения фактически смертоносны (от последствий беззаконной беременности умирает Устина в «Лавре»), а в менее мистическом и более историческом «Брисбене» юный музыкант Глеб первый раз переживает боль утраты и ужас взросления, наблюдая на берегу Днепра смерть прекрасной утопленницы, к которой он испытывает неосознанное сексуальное влечение. Впоследствии его первые любовные отношения оборачиваются жестокой лихорадкой, синонимичной аналогичной болезни Саши Дванова, буквально убегающего от Сони Мандровой и лишающегося невинности в избе у Феклы Степановны, – так авторы маркируют запретность сексуальных страстей и их явную близость миру смерти как духовного уничтожения и предательства своей личности.

Финалы «Чевенгура» и «Брисбена» обнаруживают определенную близость на мотивном и сюжетном уровнях: у Платонова Саша Дванов уходит к утонувшему отцу в озеро Мутево, а у Водолазкина Глеб вспоминает спуск со своей умершей матерью на самое дно ужасающей его пропасти, которую мать загораживает от ребенка ладонью, перед этим забрав мальчика у попутчицы с ледяными руками (самой смерти). Смерть смотрит им вслед с обрыва, пока мать с сыном, в реальности расставшиеся, символически соединяются в посмертном бытии. Подобное символьное сходство обусловлено, на наш взгляд, общностью философской интерпретации семантического комплекса смерти у обоих писателей и развитием Водолазкиным платоновской мечты о воскрешении мертвых как преодолении сиротства.

Подводя итоги, отметим, что современная романистика вступает в диалог с творчеством Андрея Платонова и обращается к ключевым мотивным комплексам платоновской прозы во многом для обогащения философского содержания произведений, для актуализации глубинных экзистенциальных смыслов в историях взросления и ис-

пытания героев. Не близкие Платонову стилистически и политически, отечественные прозаики XXI века идут вслед за Платоновым в его художественных размышлениях о цели существования, о братстве, «общем деле» и жажде разрешения загадки смерти.

Литература

1. *Варламов А.Н.* Душа моя Павел.– М.: АСТ, 2018.
2. *Варламов А.Н*. Мысленный волк.– М.: АСТ, 2015.
3. *Водолазкин Е.*Г. Авиатор. – М.: АСТ, 2016.
4. *Водолазкин Е.Г*. Лавр. – М: Астрель, 2013.
5. *Водолазкин Евгений*. Книги моей жизни // Книги моей жизни в метро –: URL: http://knigalife.com/metro/vodolazkin/.
6. *Корниенко Н.В*. История текста и биография А.П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь – 1993.– № 1.
7. *Солдаткина Я.В.* Творческое наследие А.П. Платонова и семантико-эстетические поиски в современной русской прозе (А.Н. Варламов «Мысленный волк», А.В. Иванов «Ненастье») // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, Журналистика, – 2016. – № 1. С. 45-54.

Н.Е. Халитова,
Саратовский государственный
университет им. Н.Г.Чернышевского

Творчество А. Платонова в восприятии И. Бродского

Аннотация. В статье представлена оценка творчества Платонова в восприятии Бродского. Языковые трансформации в историческом контексте. Техника абсурда и вовлеченность читателя. Традиция и качественная новизна прозы Платонова.

Ключевые слова: Бродский, Платонов, техника, традиция, время.

Abstract: The article presents evaluation of the Platonov's arts in the perception of Brodsky. Language transformations in historical context. Technique of the absurd and attracting the reader. Tradition and principal novelty of the prose of Platonov.

Keywords: Brodsky, Platonov, technology, tradition, time.

Оценка творчества А. Платонова содержится в интервью И. Бродского, лекциях поэта, посвященным исследованию путей раз-

вития русской прозы в XX веке, и в «Послесловии к Котловану», вышедшему в 1973 году в издательстве «Ардис».

В творчестве Платонова, как считает Бродский, запечатлен «результат не эстетического, а философического безумства» [5, 48]. Качественное отличие прозы А. Платонова от современников (Булгакова, Замятина, Пильняка, Бабеля) не в своеобразии стилистики, а в присутствии «субстанции», которая отличает настоящую литературу. Как считает Бродский, за исключением Платонова, в XX веке русская проза не представила «большого романа». При этом «большой роман» подразумевает не «толстые книги, а качественно духовную информацию». В XIX веке такое качественно новое представление о человеке было предложено Достоевским, показавшим в своем творчестве, что «индивид не делает выбор между добром и злом», но «наподобие маятника колеблется от добра ко злу и обратно» [5, 456].

Приводя биографические сведения о жизни Платонова, Бродский останавливается на специфических чертах исторического периода, когда были написаны книги «Котлован» и «Чевенгур». Национальная катастрофа, потрясшая Россию, «оказалась способной безвозвратно оторвать биологический вид от его духовных корней», – считает Бродский. «Воздух был полон пророчеств и ожиданий некой большой перемены, грядущего нового порядка вещей, перестройки мира <...>. Платонов пишет на языке этой “качественной перемены”» [4, 201].

О том, что русская литература задолго до Платонова, с 1830-х годов, была посвящена по преимуществу России, отмечал И. Берлин: «Великие романисты <...>, равно как и подавляющее большинство героев русского романа, – все они обычно озабочены решением личных, семейных, сословных, профессиональных проблем, но еще и национальной миссией страны, той перспективой, которая открывается перед Россией, тем уникальным положением, которое обеспечено их принадлежностью к единственному в своем роде сообществу с неповторимыми проблемами» [2, 335].

Этому мыслителю принадлежат и слова о сущности большевистского периода: «Большевизму свойственна специфическая особенность <…> – “царизм наоборот” – обстоятельства российской жизни порождали потребность в религиозном учении и в мессианской перспективе; причем эффект достигался тем успешнее, чем яснее демонстрировалось презрение к традиционной морали. <...> Сталин взялся за подавление идей как таковых <…> Речь идет не только о системе образования <…> Подавление всех форм

интеллектуальной жизни имело более глубокие последствия <…> Ему удалось выхолостить русское общество. Интеллигенции <...> предписывали не интерпретировать, не обсуждать, не анализировать, тем более не распространять марксистское учение на новые сферы жизни, но упрощать его, усвоив общепринятую точку зрения. <...> В итоге мы имеем дело с пустой страницей в истории русской культуры. За эти годы в России не было опубликовано художественного произведения, которое заслуживало бы внимания само по себе – как эстетический феномен» [2, 352].

Х. Гюнтер, анализируя творчество Платонова, отмечал кризис автора, который был вызван развитием общества в 1920 -1930-е годы: «По мере того как советское государство – представляющее собой "обратную теократию" <...> – изменяет высоким идеалам социальной религии Платонова, безоговорочно "верующий" в социализм писатель попадает в трагическое, безвыходное положение» [6, 116]. Х. Гюнтер называет и характерную черту творчества Платонова до второй половины 1930-х годов – «острая конфронтация экзистенциального лиризма и сатирического сюрреализма» [6, 96]. Именно об этом периоде творчества Платонова и говорит Бродский: «Платонов не был врагом данной утопии, данного социализма, данного режима, коллективизации и проч., вовсе нет. Просто то, что он делал с языком, выходило далеко за рамки этой конкретной утопии. <...> неверно и ненужно пытаться оторвать Платонова от его эпохи; это в любом случае предстояло сделать языку, хотя бы уже потому, что эпохи конечны. <...> Этого автора можно рассматривать как воплощение языка, временно оккупировавшего некий отрезок времени и оттуда рапортующего. Суть его сообщения: язык – хилиастический механизм, история – нет» [4, 203]. «Платонов сумел выявить саморазрушительный, эсхатологический элемент внутри самого языка, – считает Бродский, – а это, в свою очередь, очень многое выявило в революционной эсхатологии, которую история предложила ему в качестве материала» [4, 202].

В.Живов, анализируя процессы, происходящие в языке в революционные эпохи, отмечал: «Написаны ли революционные тексты на литературном языке, – непростой вопрос, поскольку литературный язык обращен к традиции, а революция традиции сокрушает. То, <…> что может происходить во время революции, лучше всего описывается как трансформация лингвистического капитала, изменение его характера и содержания. Культурная революция, по крайней мере в России, есть и лингвистическая революция. После революции 1917 г. происходит изничтожение тра-

дицонного лингвистического капитала, а с конца 1920-х годов – его частичная реставрация. Эти процессы замечательны тем, что в русской истории они повторяются (культурная революция Петра Великого, языковые процессы 1990-х годов)» [7, 1141].Новый языковой стандарт, созданный в 1930-е годы, говорит В.Живов, «представляет собой определенный синтез традиционного употребления и “языка революционной эпохи”. Синтез состоял в том, что “эксцессы” революционного языка (часть иностранных заимствований; интенсивность аббревиатур; обилие вульгаризмов, жаргонных элементов, диалектизмов) были устранены, в то время как дореволюционный стандарт подвергся идеологической переработке, приводившей его в соответствие с требованиями тоталитарного режима (религиозные начала отрываются от нравственных; словари были нормативными, а нормы – советскими; помета “устар.” означала не вышедший из употребления, а подлежащий устранению)» [7, 1148]. Этот языковой стандарт доживет до падения советского режима. Основой для лингвистических экспериментов А.Платонова («Котлован») служит «искореженный дискурс нового мира» [7, 145], – считает исследователь.

«Каждая фраза (Платонова. – *Н.Х.*) заводит русский язык в смысловой тупик, или обнаруживает тупиковую философию в самом языке», – пишет Бродский, и отмечает один из стилистических аспектов Платонова: в прозе слова доведены «до их логического – то есть абсурдного, то есть полностью парализующего – конца» [4, 202]. Попытка описать технику письма показывает, каким образом это происходит: Платонов «начинает фразу в общем привычно, так что почти угадываешь ее продолжение. Однако каждое употребляемое им слово определяется и уточняется эпитетом или интонацией или неправильным местом в контексте до такой степени, что остальная часть фразы вызывает не столько удивление, сколько чувство, что ты себя как бы скомпрометировал ощущением, будто знаешь что-то о складе речи вообще и о том, как нужно размещать эти конкретные слова, в частности. Ты оказываешься <...> в ослепляющей близости к бессмысленности явления, обозначаемого тем или иным словом <...> возникает ощущение безжалостной, неумолимой абсурдности, исходно присущей языку <...> и что из этого тупика нет иного выхода, кроме как отступить назад, в тот самый язык» [4, 202].

Читателю приходится иметь дело со «специфическим синтаксисом, ведущим предложение к логическому тупику». Для того, чтобы понять, о чем говорит Платонов, нужно «начинать с конца, с

логического тупика, анализируя, что же к нему привело» [5, 48]. «“Котлован” – произведение чрезвычайно мрачное, и читатель закрывает книгу в самом подавленном состоянии. Если бы в эту минуту была возможна прямая трансформация психической энергии в физическую, то первое, что следовало бы сделать, закрыв данную книгу, это отменить существующий миропорядок и объявить новое время» [3, 72].

Особый способ взаимодействия читателя и платоновской прозы отмечала и Г. Белая: «Писатель все время работает с сочувствием и несочувствием, с согласием или несогласием слушателя» [1, 207]; «опора на восприятие читателя стала одним из ведущих стилеобразующих факторов» Платонова; основной отличительной особенностью стиля писателя становится «синхронность звучания голосов автора, героев и читателя». И, что принципиально важно, как пишет исследовательница, Платонову «единственному удалось снять расколотое на “я” и “мы” сознание русской культуры» [1, 197].

Подхватывает и по-своему уточняет мысль Г. Белой Х. Гюнтер: «Платонов примыкает к литературе модерна, в своем отказе от всезнающего автора стремящейся к “неинтеллигентному” устному повествованию и соответствующей репрезентации реальности. Мир изображается “снизу”, с точки зрения не авторитетной и не подлежащей повседневной рациональности логики. <...> За его картиной мира стоит близкое автору целостное коллективное начало народной культуры. Платонов воплощает мотивы народной культуры изнутри, причем совсем не “фольклористически”» [6, 120].

В такой принципиальной позиции автора видит несомненное достоинство и Бродский: «Платонов не был индивидуалистом, ровно наоборот: его сознание детерминировано как раз массовостью и абсолютно имперсональным характером происходящего. Его романы описывают не героя на каком-то фоне, а скорее, сам этот фон, пожирающий героя. <...> Не эгоцентричные индивидуумы <...>, но представители традиционно неодушевленной массы являются у Платонова выразителями философии абсурда, и именно благодаря громадному числу ее носителей философия эта становится куда более убедительной и совершенно нестерпимой по своему масштабу. <...> Платонов говорит о нации, ставшей в некотором смысле жертвой своего языка, а точнее – о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впавшем от него в грамматическую зависимость» [4, 204].

И если, по мысли Бродского, продолжателей у Платонова, равно как и у Достоевского, в XX веке не было, то, коль скоро суще-

ствует в русской прозе традиция, это «традиция поиска большой мысли, стремления к анализу человеческой ситуации более исчерпывающему, чем тот, что доступен сегодня, традиция поиска лучших средств, позволяющих отбить атаку реальности. Но в этом русская литература не расходится с другими литературами Запада и Востока» [4, 206].

Литература

1. *Белая Г.* P.S. О том, что осталось за кадром: «От имени решающего человечества...» (А.Платонов) // Белая Г.А. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. – М.: РГГУ, 2004.
2. *Берлин И*. Молчание в русской культуре // Берлин И. История свободы. Россия. - М.: Новое литературное обозрение, 2014.
3. *Бродский И*. Послесловие к «Котловану» А.Платонова // Сочинения Иосифа Бродского. Т. 7. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
4. *Бродский И.* Катастрофы в воздухе // Сочинения Иосифа Бродского. Т. 5. – СПб.: Пушкинский фонд, 1999.
5. *Бродский И*. Книга интервью. – М.: Захаров, 2005.
6. *Гюнтер Х.* По обе стороны от утопии: Контексты творчества А.Платонова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012.
7. *Живов В.М.* Русский литературный язык при советской власти и после ее падения // Живов В.М. История языка русской письменности: в 2 т. Т. 2. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2017.
8. Новые материалы к истории текста произведений Платонова 1930-1931 гг.: «Котлован», «Шарманка», «Ювенильное море». Статья и публикация Н.Дужиной // Архив А.П.Платонова. Кн. 1. Научное издание. – М.: ИМЛИ РАН, 2009.
9. *Платонов А.П*. Ювенильное море: Повести, роман. – М.: Современник, 1988.

V

А.В. Фролова,
Воронежский государственный университет

Творчество А. Платонова в контексте лекционного курса «История русской литературы второй половины XX века». Из практики вузовского преподавания

Аннотация: настоящая статья обращена к практике вузовского преподавания русской литературы. В ней устанавливается контекст обращения к творчеству Андрея Платонова на лекционных и практических занятиях по изучению истории русской литературы второй половины XX века.

Ключевые слова: история русской литературы XX века, концепция войны, художественный мир А. Платонова, «Возвращение», «Семья Ивановых»

Abstract: This article addresses the practice of university teaching of russian literature. It sets the context for addressing the works of Andrei Platonov at lectures and practical classes on the study of the history of Russian literature of the second half of the twentieth century.

Keywords: the history of Russian literature of the twentieth century, the concept of war, the art world of A. Platonov, «The Return», «The Ivanov family»

Андрей Платонов не принадлежит к числу писателей, любовь к которым носит массовый характер. В студенческих опросах он ожидаемо проигрывает М. Булгакову, А. Блоку, С. Есенину и даже М. Шолохову, чей «Тихий Дон» плохо прочитывается в суете 11 класса даже потенциальными абитуриентами филологического факультета. Студенты, столкнувшиеся в школе с небольшим числом произведений Платонова («Юшка», «Никита», «Котлован», изредка – в гуманитарных классах или на факультативных занятиях – «Сокровенный человек», «Чевенгур»), предсказуемо отмечают «нечитабельность» его произведений, связанную со сложностью языка писателя, странностью его художественного мира.

К сожалению, современная вузовская программа не предполагает полновесного изучения творчества писателя. Ряд дисциплин, в которых его имя когда-то звучало органично («Литература Черноземья», спецкурс «Творчество Платонова»), не предусмотрены учебным планом бакалавриата. Остается констатировать, что имя самого самобытного писателя XX века в вузовской практике

преподавания литературы присутствует лишь эпизодически. Это диктует необходимость выбирать для изучения наиболее репрезентативные тексты А. Платонова. Для курса литературы второй половины XX века таким оказался рассказ «Возвращение». Он вынесен на практическое занятие для текстуального анализа и, естественно, кратко характеризуется на лекции «Литература послевоенного десятилетия».

В плане практических занятий рассказ соседствует с поэмой А. Твардовского «Василий Теркин» (1942-1945) и повестью К. Воробьева «Убиты под Москвой» (1963). Произведения иллюстрируют развитие военной темы в русской литературе второй половины XX века, представляют три ее этапа: военный, послевоенную литературу и литературу 1960-х годов. Нетрудно заметить, что они не укладываются в официальную концепцию войны как идеологического противостояния социализма и фашизма. «Это были произведения об *Отечественной войне,* герои которых, как правило, не переступали границы своей страны и изображались не в победных ее сражениях, а в самые тяжкие дни войны, и не только на передовой» [4, 27]. На лекциях этот сюжет продолжен военной темой в литературе 1970-х и 1980-х годов.

Необходимо сказать, что произведений на тему войны в студенческом списке литературы более чем достаточно, что позволяет обозначить ее как одну из центральных для этого периода развития отечественной прозы. Круг писательских имен широк: уже упомянутые А. Твардовский и К. Воробьев, а также Ю. Бондарев, К. Симонов, Э. Казакевич, В. Некрасов, В. Астафьев, Е. Дубровин, М. Алигер, В. Панова, В. Кондратьев, В. Быков, Г. Бакланов, П. Антокольский; в ходе лекций называются и другие имена.

Рассказ «Возвращение», опубликованный в 1946 году, стал частью литературы послевоенного десятилетия, принадлежащей к числу наиболее противоречивых периодов в развитии русской советской литературы. «С одной стороны, в ней была жива память о войне и потрясениях, с ней связанных, с другой, в стране и культуре начался возврат к идеологическому диктату предвоенных лет, суть которого по-прежнему состояла в поиске врагов, в насаждении «правильного» взгляда и на войну, и на послевоенную жизнь» [4, 25].

Проблемную ситуацию на практическом занятии помогает организовать публикаторская история рассказа. Он вызвал крайне негативную реакцию официальной критики. Названный «клеветническим» (В. Ермилов), «злопыхательским» (А. Фадеев), он сыграл роковую роль в писательской судьбе его автора. Современному чи-

тателю-студенту сложно осмыслить «крамольный» смысл произведения Платонова. Ситуация непонимания становится точкой отсчета в анализе. Другой вектор разговора задает тема занятия – «Тема войны и мира в рассказе А. Платонова "Возвращение"». Эти два сюжета позволяют соединить индивидуальнot платоновское понимание категорий «войны» и «мира» и их конкретно-историческое наполнение. А. Платонов предложил современникам осмыслить закончившуюся войну как войну *фронта и тыла*, в этом видя ее всенародный характер. В послевоенное десятилетие тыловой опыт надо было оценить, осмыслить и не только фронтовиков считать единственными творцами Победы. Такого поворота не позволяла официальная концепция войны, потому что предметом ее изображения было государство, а не отдельный человек.

В качестве домашнего задания студентам предлагается посмотреть на рассказ с привычных позиций, охарактеризовав его структуру и обозначив главных (или главного) героя. Рассказ, посвященный возвращению солдата с фронта, предполагает ожидаемые повороты темы: воин-победитель, радость встречи, желание поделиться пережитым, горечь потерь.

Платоновский «сюжет возвращения» принципиально иной. Его нестандартность, суть которой – глубоко таящаяся тревога всех участников сюжета, их неготовность перейти из «войны» в «мир» – позволяют говорить о его метафизической глубине, философском напряжении.

Закономерно, что наиболее частотным на практическом занятии словом становится «возвращение». Ситуация возвращения, универсальная для А. Платонова, организует рассказ, раскрывающий «читателю скрытую за повседневностью истинную глубину человеческого существования в мире» [1, 151]. Анализ серии возвращений, которые суть измены, приближает к платоновскому пониманию возвращения даже не *с* войны, а *из* нее – как восстановление целого, хранимого в «естественной тайне <...> человеческого сердца <...> которое верно бережет другого человека» [3].

Важный платоновский мотив возвращения коррелирует в рассказе с не менее значимым для писателя мотивом сиротства. Сюжет произведения «умещается» между этими двумя точками, обозначающими состояние героя, – сиротство и возвращение. Для демобилизовавшегося Алексея Иванова в начале сюжета главное – *прощание* с армией, с товарищами по службе, которые проводили его, «как и быть должно, с сожалением, с любовью, уважением, с музыкой и вином», затем внешне мотивированное возвращение в

часть: поезд опоздал на долгие часы, а «вокзал был разрушен в войну, ночевать было негде» [2,516]. Однако вскоре обнаруживается и внутренняя мотивация промедления капитана по дороге домой. Иванов, как и Маша, у которой он остановится, еще на два дня отложив встречу с семьей, чувствует себя *осиротевшим* без армии. Трижды отодвигая свой отъезд, капитан продлевает ситуацию *прощания*, в которой он чувствует себя достойной частью армии-победительницы. Такова экспозиция рассказа, затянувшаяся, точно мотивированная подготовка к истинному событию рассказа – *возвращению домой*.

Важным становится анализ психологического состояния героев рассказа, каждый из которых переживает ситуацию ожидания встречи и реального ее проживания, утрату иллюзий. Примечательно то, что Платонов, казалось бы, дает героям сверхблагополучный сценарий: внешне потерь нет – отец возвращается с войны (и даже не инвалидом), дети целы, жена любит и ждет. Однако родной дом Иванову «странен», Любовь Васильевна не может преодолеть недоверие, отчуждение мужа не только к ней, но и к детям. Ожидаемой радости не приносит и испеченный по случаю возвращения отца и мужа пирог, для который сберегался изюм. Счастливого воссоединения семьи Ивановых не случается. Маленькая Настя плачет, а Петрушка по-взрослому обеспокоен ссорой родителей.

И лишь увидев своих детей, в отчаянии бегущих за поездом, увозящим отца, Алексей Иванов «узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительней. Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем» [2, 525]. Это и есть платоновская формула *истинного возвращения* – к долгу отца, помогающего вырасти сыну, защищающего и строящего *жизнь*. Только теперь он поймет слова Петрушки, упрекнувшего ссорящихся родителей: «У нас дело есть, *жить надо*...» [2, 534].

А. Платонов в рассказе «Возвращение» заговорил о всенародном вкладе в Отечественную войну, о необходимости большой и трудной душевной работы для всех ее переживших при переходе от *войны* к *миру*. В центре внимания писателя – *семья Иванова* (так был назван рассказ при первой публикации). Семантически нагруженными оказываются имена героев, подчеркивающие их роль в сюжете: основа семьи – Петрушка («камень»), источник любви – Любовь Васильевна, «воскресшая» Анастасия как знак подаренной героям жизни, которую могла отнять война, «защитник»

Алексей, обязанный закрыть родных от войны. Фамилия героев укрупняет сюжет, придает ему общенациональное звучание.

«Платоновский рассказ может служить классическим образцом сюжета возвращения <…> как путь ”от себя к себе”» [1, 157]. Капитан Иванов сначала не понимает, что война была общей бедой, с которой и справиться можно лишь сообща. Он не хочет слышать о страданиях жены, тяготах, выпавших на долю его семьи, не понимает, что в тылу тоже была война, оценивает только собственное участие в борьбе с врагом. Герой идет от эгоистического я, помнящего только о своих страданиях и заслугах, к себе истинному, способному преодолеть «преграду самолюбия» и коснуться «обнажившимся сердцем» горя своих детей. Это и становится внутренним смыслом *возвращения* капитана Иванова к своим детям, к своей семье.

А. Платонов стал одним из первых, кто отозвался на тему *выхода* из войны, преодоления ее законов. Платонов говорил о человеческой душе, в которой война не открыла запасов доброты и великодушия, а должна была, иначе войны не победить. Платоновскому герою предстояла большая и трудная *душевная работа*, результатом которой должно было стать возвращение семьи, ее ценностей. Такое понимание войны и победы не укладывалось в официально определенные рамки. Вместе с тем, симптоматично не оцененный в момент публикации, рассказ А. Платонова предвосхитил ряд смыслов, востребованных поэтами и писателями, прошедшими Великую Отечественную войну.

Литература

1. *Никонова Т.А.* Типология сюжета возвращения и проза Андрея Платонова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. – 2008. – №1. – С.146-157.

2. *Платонов А.* Взыскание погибших: Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи. – М.: Школа-Пресс, 1995.

3. *Платонов А.П.* Пушкин и Горький. – URL: http://philologos.narod.ru/texts/plato_gorpush.htm. Дата обращения: 08.09.2019.

4. Русская литература XX века: учеб. пособие: в 2 ч. / Под ред. Т.А. Никоновой. – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2018. – Ч. 2.

В. Г. Тимофеева,
МБОУ Лицей № 8

Из опыта обращения к текстам А. П. Платонова в старших классах

Аннотация: В статье рассматривается вопрос включения критических статей А. П. Платонова в курс изучения литературы в старших классах средней школы.
Ключевые слова: критические статьи, творчество А. П. Платонова, проблемы изучения в средней школе.

Abstract. The article deals with the question of inclusion of critical articles of A. P. Platonov in the course of literature study in high school.
Keywords: critical articles, creative work by A. P. Platonov, the problem of learning in high school.

Выход в свет первых томов научного издания «Сочинений» А.П. Платонова, готовящегося Институтом мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, [1;2;3] и тома литературной критики и публицистики «Фабрика литературы» восьмитомного собрания сочинений А.П. Платонова издательства «Время» [4] предоставил возможность включить в школьный курс изучения литературы критические статьи великого писателя XX века.

Существующие программы литературного образования в средней школе предполагают знакомство учащихся с некоторыми сказками прозаика («Неизвестный цветок», «Солдат и царица»), с рассказами разных лет («Корова», «Юшка», «В прекрасном и яростном мире», «Возвращение» и др.), с повестями («Сокровенный человек», «Котлован»). Однако если в младшем и среднем звене проблем с пониманием текстов не возникает – они короткие, написаны «для детей», подробно изучаются и объясняются учителями на протяжении достаточного количества учебных часов, то в старших классах объемные тексты повестей не представляется возможным изучить должным образом вследствие перегруженности программ и недостаточной платонововедческой компетентности самих педагогов.

«Сокровенный человек» (1927) – «…глубоко самобытное произведение о Гражданской войне, затрагивающее все главные темы послереволюционной литературы. Это не только проблема независимой, способной к критичному мышлению личности, представленной в качестве главного героя (Фома Пухов), но и проблема бы-

тования народных «масс», «множеств», взметенных вихрем революции… проблема интеллигенции и белого офицерства (Леонид Маевский)», – пишет Е. В. Антонова в комментариях ко 2 тому «Сочинений» [3, с.630]. Но на уроках в 11 классе текстуально изучаются посвященные Гражданской войне роман-эпопея М. Шолохова «Тихий Дон», роман А. Фадеева «Разгром», рассказы из «Конармии» И. Бабеля, и они были включены в программы среднего образования раньше появившихся там произведений А. Платонова, поэтому полнее освещены в учебниках, достаточно оснащены методическим сопровождением. Кроме того, язык их ближе языку только что изученных в 10 классе шедевров И. С. Тургенева, Л.Н. Толстого, в начале 11 класса – А. П. Чехова. Не забудем также, что обращение к теме революции, Гражданской войны и коллективизации с индустриализацией предполагается в первой половине учебного года в 11 классе, на фоне интенсивной подготовки к итоговому экзаменационному сочинению по литературе (время проведения – начало декабря). Все это заставляет и разработчиков программ, и самих учителей относить того же «Сокровенного человека» к списку рекомендованных для самостоятельного изучения произведений.

Повесть «Котлован» (1930) представляется в отношении интереса учителей и учащихся более счастливой. Она была включена в программы и учебники на волне «возвращенной литературы» и оказалась в ряду не только с антиутопией Е. Замятина «Мы», но и с огромным массивом поэзии и прозы начала XX века. Однако глубина гениального мифопоэтического повествования и своеобразие его языка не были с необходимой полнотой отражены в учебно-методической литературе. Сами же учителя даже при большом желании посвятить Платонову отдельный курс не имеют такой возможности ни при блочной системе подачи материала, ни при жанровой, ни при линейно-исторической. Текстуальное изучение «Котлована» также зачастую оставляется на усмотрение учеников, в классе читаются и комментируются лишь хрестоматийные отрывки, на иное нет времени. И гениальный А. Платонов в результате оказывается непрочитанным – именно в силу своей гениальности.

Язык литературы первой половины XX в. современным школьникам часто непонятен: дистанция времени, цивилизационные сломы последних ста двадцати лет, изменившие реалии общественной жизни, несколько НТР и наступившая эпоха цифровизации изменили не только бытовую речь, но и язык культуры, в том числе литературы. Пользователь Интернета и соцсетей затрудняется в толковании, понимании слов «промфинплан», «спецпаек»,

«лишенец», «выдвиженец» (В. Маяковский «Баня», И. Ильф, Е. Петров «Двенадцать стульев», «Золотой теленок») и многих других.

Язык А. П. Платонова в этом отношении – один из самых сложных. Метафоричность речи Платонова-прозаика, ее прикипелость к языку эпохи требует вдумчивого чтения с постоянным обращением к материалам истории СССР 1920-х – 1930-х годов; ученики базовой школы не имеют ни навыков такой работы, ни желания их приобретать.

Однако имя А. П. Платонова не из тех, что можно оставить на полях курса отечественной литературы. И если почти невозможно в старших классах средней школы обращаться к его произведениям напрямую без подготовки, то представляется уместным прием постепенного «введения в Платонова» при изучении других шедевров русской классики, причем и XIX, и XX вв., так как Платонов о них писал: о «Евгении Онегине», «Медном всаднике» А.С. Пушкина, о гражданских стихотворениях Н. А.Некрасова, о «На дне» М. Горького и т. д.

Наша идея: сделать обращение к текстам А. П. Платонова-критика сквозным и увязать с основной программой курса русской литературы в 9 – 11 классах.

В 9 классе при изучении «Евгения Онегина» можно работать с отрывком из статьи Платонова «Пушкин и Горький» (1937). Образ Татьяны Лариной и тема любви трактуются Платоновым в процессе комментария к строкам завершающей роман главы «Я вас люблю (к чему лукавить?) Но я другому отдана; Я буду век ему верна».

Платонов пишет: «Не разрушая своей любви к Онегину, даже не борясь с нею, не проявляя никакого неистовства, несколькими нежными, спокойными, простосердечными словами Татьяна Ларина изымает свою любовь из-под власти судьбы и бедствий (уже хорошо знакомых ей), даже из-под власти любимого человека. Чувство Татьяны очеловечивается, облагораживается до мыслимого предела, до нетленности, – она, Татьяна, походит здесь на одно таинственное существо из старой сказки, которое всю жизнь ползало по земле и ему перебили ноги, чтобы это существо погибло,– тогда оно нашло в себе крылья и взлетело над тем низким местом, где ему предназначалась смерть.

Нам всем понятно – из простого чтения поэмы Пушкина, – что Татьяна, пожелай только она, вполне могла бы подать руку Онегину – на всю жизнь и на всю любовь. Внешние препятствия – муж-старик, обычаи, свет, «но я другому отдана; я буду век ему верна» и прочие обстоятельства – перед силой любви Тани, конечно, ничто: эти препятствия одолимы… Дело не в этом… дело в личности, в

натуре Татьяны и в качестве ее, осмелимся сказать, бессмертной, первоначальной и священной любви, которая не погибла раньше от холодности Онегина и не гибнет, а возвышается и теперь, когда Таня сама господствует и отказывает, когда ей в руки дается власть, – но для Татьяны эта власть никогда не была нужна» [4, с.96].

В этих словах Платонов ставит проблемы, волнующие поколения юных читателей: почему Ларина не приняла страсть Онегина? Почему отказалась от земного счастья? От власти над любимым человеком? (Удивительно, как Платонов оказывается современен: в одном из текстов КИМов для подготовки к ЕГЭ говорится именно о проблеме свободы как обязательном условии настоящей любви, о роковом заблуждении любящих «тиранов», ставящих любимым условия и требующих каких-то действий или поступков и тем унижающих самое любовь.)

Объясняя причины поведения Татьяны, Платонов возвышает ее реалистический образ до мифопоэтического символа героини, сумевшей победить власть рока и не пасть в этом противостоянии; до героини оптимистической трагедии. И в то же время им вскрыта великая правда этого образа: «…"бедный человек", Татьяна Ларина, которой жить печально, одиноко и душевно невозможно, находит силу своего счастья и спасения в собственном жизненном развитии, ассимилирующем всякое горе, в естественной тайне своего человеческого сердца, в женственном чувстве, которое верно бережет другого человека, и до сих пор хранит и сохранило целое неистовое человечество – руками и сердцем многих Татьян Лариных…» [4, с.96-97].

Статья «Пушкин и Горький» дает также материал и для нового взгляда на известные данные при изучении биографии Н. В. Гоголя и его творческих связей с А. С. Пушкиным. Платонов ставит под сомнение обстоятельства передачи Гоголю сюжетов «Ревизора» и «Мертвых душ», приводя высказывание по этому поводу самого Пушкина (в воспоминаниях П.В. Анненкова) [4, с.104], а также характеризует подход Н. В. Гоголя и Ф.М. Достоевского к традиции Пушкина и к способам ее развития [4, с.103,105].

Платонов пишет: «Как бы повел себя Пушкин, живи он полстолетием позже, когда русский капитализм, наряду с еще живой земельной аристократией, въедался в тело народа? Пушкин бы не пал духом, он разгадал бы природу новой истории и не поддался бы на искушение печали… Пушкин уже на своем веку занимался подобными делами: "История села Горюхина", работа над Пугачевым, глубокий интерес к фольклору и творческая трансформация

его в виде сказок и пр. <…> …неужели возможна столь воодушевленная, пророческая, счастливая поэзия, как произведения Пушкина, и русская литература мирового значения после него – без влияния на ход исторического процесса?… наша последняя мысль заключается в следующем: зачем нужны пророческие произведения, если пророчество остается без свершения в действительной жизни, в фактах, – разве единственный смысл таких произведений лишь в том, чтобы вести литературу к дальнейшему совершенству?... Пушкин не ради того писал стихи, чтобы кто-то после него, опираясь на его опыт, написал стихи немножко лучше Пушкина. Это ведь не главное» [4, с.107-108].

Вот мысль для дискуссии о взаимовлияниях явлений культуры и общественной жизни, для разговора о предназначении искусства, об искусстве «чистом» и «ангажированном» – понятия теории литературы благодаря живому и страстному слову публицистики Платонова становятся одухотворенными и актуальными.

Глубока мысль Платонова о том, что в мире Гоголя и Щедрина жить нельзя; в мире Пушкина – можно, но бесперспективно; в мире Чернышевского в одном даны «указания», как изменить жизнь к лучшему. Гоголь и Щедрин отрицают, Пушкин принимает, Чернышевский преобразует. Конечно, для 9 класса эти размышления писателя неясны, так как программа еще не касается имен М. Е. Салтыкова-Щедрина и Н. Г. Чернышевского, но в перспективе можно вернуться к статье «Пушкин и Горький» и в 10, и в 11 классах.

Если же придерживаться выбранного нами принципа следования за мыслью Платонова о Пушкине (единственно для объединения примеров; А. Платонов обращается в своих критических статьях к множеству имен, демонстрируя своеобразную энциклопедичность подхода к литературным реалиям), то в 10 классе при изучении «Медного всадника» можно обратиться к очень глубокой статье А. Платонова «Пушкин – наш товарищ» (1937). Платонов предлагает вдумчиво и непредвзято прочитать поэму. Он уверен, что при таком чтении становится понятным равноценность для Пушкина образов Петра («Он дум великих полн») и Евгения («…великий этический образ», «натура любви, верности, человечности и как жертва рока» [4, с.74]). Платонов сопоставляет «поэтическую силу» образов и находит ее одинаковой, только Петр отдает свою силу творению истории, а Евгений, соответственно масштабам возможной для него степени влияния на жизнь, отдает свою силу любви: «…эта страсть не побеждается даже наводнением и гибелью Параши, даже Петром Первым, ничем, – человек

уничтожается вместе со своей любовью. Это не победа Петра, но это действительно трагедия. В преодолении низшего высшим никакой трагедии нет. Трагедия налицо лишь между равновеликими силами, причем гибель одной не увеличивает этического достоинства другой» [4, с.75].

Платонов называет «строителем чудотворным» и Евгения: «…правда, в области, доступной каждому бедняку, но недоступной сверхчеловеку: в любви к другому человеку» [4, с.75]. И в том великий писатель XX века видит у Пушкина отсутствие предпочтения ни Петру перед Евгением, ни «маленькому человеку» перед символом государственности. Мир Евгения, останься Параша жива, ограничился бы «грустным жилищем, где бездеятельная, бессильная бедность иссушила бы вскоре любящие сердца. А Петр? Он бы весь мир превратил в чудесную бронзу, около которой дрожали бы разлученные, потерявшие друг друга люди» [4, с.75].

Платонов делает вывод, что обе ипостаси человека – маленькая и великая – необходимы для объединения в великой исторической работе. Петр дает направление в обширный и деятельный мир, но мир этот не может существовать без евгениев, мертвеет и застывает.

Идея диалектического единства Петра и Евгения (без чего Петр – «медный истукан», а Евгений – пылинка, отброс), создающего единую душу человека-государства, вполне оппонирует идее человека-массы, по крайней мере на уровне дефиниций. В своей статье А. Платонов проницательно продемонстрировал правоту художника-пророка и неправоту практиков жизнестроительства в СССР. Возможно, это, прочитанное между строк, сыграло роль в предъявлении Платонову идеологических обвинений в антинародности. Н. Корниенко в комментариях к статье пишет о гонителях писателя: «… если раньше они громили Платонова с позиций классовости (“классовый враг”), то теперь они же отчитывали его за искажение народности. В отношении статьи “Пушкин – наш товарищ” эту работу по разоблачению “врага народа” проведет Ермилов в своей первой статье 1939 года» [4, с.679].

В 11 классе можно обратиться к тексту «Горький и его “На дне”» (1921). Ранняя статья Платонова в воронежской газете «Искра» легко читается и импонирует молодым идеей «маленькой шеренги штурмующих вселенную» великих людей, безумие которых есть резерв сознания [2, с.199-200]. Парадоксы Платонова на эту тему романтичны, напористы по интонации (строение текста – с помощью рваных фраз, парцелляции). Это эффектно дополняет

хрестоматийные монологи Сатина и делает пьесу свежее с точки зрения юного читателя.

Наше предложение включить в систему работы с текстами А.П. Платонова хотя бы эти три статьи писателя-критика поддержано эффективностью приема. Эффективность заключается в том, что 1) имя Платонова будет «на слуху» в самом восприимчивом возрасте обучения чтению и анализу сложных классических текстов и 2) язык Платонова будет осваиваться постепенно, через обращение к «нейтральному» стилю и знакомой лексике критических статей.

Вместе со сказками А. П. Платонова и его рассказами, изучающимися на младшем и среднем уровне общего образования, критические статьи составят недостающее звено в цепи изучения творчества А. П. Платонова от начальной школы до 11 класса, когда мы сможем сосредоточиться на «Котловане» с его мифопоэтической символикой – а понимание того, что Платонова надо читать вдумчиво, не торопясь, как по-настоящему серьезную и умную литературу, также придет по мере изучения его критического наследия.

Литература

1. *Платонов А. П.* Сочинения. Том 1: 1918 – 1927, Книга 1: Рассказы. Стихотворения. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.

2. *Платонов А. П.* Сочинения. Том 1: 1918 – 1927, Книга 2: Статьи. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.

3. *Платонов А. П.* Сочинения. Том 2: 1926 – 1927: Повести. Рассказы. Сценарии. Статьи. – М.: ИМЛИ РАН, 2016.

4. *Платонов А. П.* Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика. – М.: Время, 2011. (Собрание).

Е.А. Правда,
Воронежский государственный
педагогический университет

Особенности формы сравнений в поэзии Андрея Платонова

Аннотация: Статья посвящена проблеме описания индивидуально-авторской картины мира поэта на основе анализа создаваемых им сравнений. В работе представлено исследование 110 сравнений, извлечённых методом сплошной выборки из текстов поэтических произведений А. Платонова. Отмечаются средства их выражения, особенности построения и оформления. Выделяемые группы сравнений иллюстрируются примерами из стихотворений. Исследование предпринято в рамках разработки на материале русской поэзии универсальной модели комплексного анализа сравнений в идиостиле поэта.
Ключевые слова: А. Платонов, поэзия, сравнение, сравнительная конструкция, средство языкового выражения.

Abstract: The article is devoted to the problem of describing the individual poet's world picture on the base of analysis of the comparisons he creates. The author presents the classification of 110 comparisons extracted from the poems of Andrej Platonov by the continuous sampling method. Means of their expression, features of construction and design are noted. The distinguished groups of comparisons are illustrated by examples from the texts. The study was undertaken within the framework of the development of a universal model of the complex analysis of comparisons in the idiostyle of a poet, based on Russian poetry.
Keywords: A. Platonov, poetry, comparison, comparative design, the means of linguistic expression.

Творчество нашего земляка, уроженца Воронежа Андрея Платонова исследовали многие литературоведы и лингвисты, в том числе представители воронежской филологической школы: Т.А. Никонова, Е.Г. Мущенко, В.А. Свительский, О.Ю. Алейников, О.Г. Ласунский, Г.В. Антюхин, Е.Е. Рогова и др.[см.: 2]. Неизменный интерес исследователей вызывают вопросы, связанные с самобытным языком произведений А. Платонова. Рассматривается использование писателем приёма остранения; анализируется влияние на язык произведений А. Платонова и на его творчество в целом народно-религиозных идеалов, эстетики «Пролеткульта» и других авангардных направлений в искусстве, определённых философских идей, в том числе идей «русского космизма».

Особенности художественной манеры А. Платонова раскрываются обычно на материале его зрелых произведений – романов, повестей и рассказов. К поэзии А. Платонова, создававшейся в основном в ранний период его творчества, исследователи обращаются реже. Однако и эта часть наследия А. Платонова представляет собой интересный материал для изучения его художественного метода.

Как отмечают исследователи, литературное творчество Платонова 1920-х годов, и в том числе его стихи, отражают двойственность мировосприятия молодого писателя: с одной стороны, в них присутствует «пролеткультовский» пафос волевого преобразования мира, но в то же время лирический герой переживает мир в его красоте, и это смягчает «космизм» образов [3, 8-9]. Как в выражении этих смыслов участвуют создаваемые А. Платоновым сравнения? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, нами было проанализировано 113 стихотворений А. Платонова [4], из которых методом сплошной выборки было получено 110 примеров сравнений[1].

Наблюдения показывают, что в грамматическом отношении сравнения А. Платонова чаще всего строятся на основе союзных конструкций – предложений со сравнительными оборотами. Разнообразие союзов в сравнениях А. Платонова невелико. В подавляющем большинстве случаев используется союз ***как***; напр.: *Осенью душевное сомненье Стелется,* ***как*** *деревенский дым* («Иван да Марья»); *Сгорели пустые пространства, Вечность исчезла,* ***как*** *миг, Бессмертные странники странствуют, Каждый все тайны постиг* («Сгорели пустые пространства…»). В нескольких случаях встретился союз ***будто****;* напр.: *Стали мы всеми, все стали с нами,* ***Будто*** *в степи у большого костра* («Много матерей»); *Трубы без дыма отрублены в небе,* ***Будто*** *слепые глаза* («Фронт»). Несколькими примерами представлены конструкции с придаточной сравнительной частью (как правило, это неполное предложение), присоединяемой теми же союзами: *Жизнь одной – не жизнь, а страсть,* ***Как*** *без бога хата* («Румяная мать»); *Там, за победой, снова дорога. И нет у ней края,* ***как*** *звёздам числа* («Поход»); *Песню ночью никто не услышит, Тихую песнь без певца. И тебя и меня она кличет,* ***Как*** *без матери в поле слепца…* («Слепой»). Возможны у Платонова и конструкции с полной и распространённой придаточной частью, с помощью которых создаются развёрнутые срав-

[1] Сравнение мы рассматриваем как «фигуру речи, состоящую в уподоблении одного предмета другому, у которого предполагается наличие признака, общего с первым» [1, 450].

нения, например: *Вечер душен. Ночь недалека. Ты замкнулась и молчишь… **Будто** льётся – льётся без конца река, А кругом ни шороха, лишь тишь* («Вечер душен. Ночь недалека»).

Обращает на себя внимание тот факт, что у Платонова достаточно часто используется типичный для народно-поэтической речи «творительный сравнения». Это отличает А. Платонова от некоторых других поэтов, например, М.Ю. Лермонтова или В.С. Высоцкого, в поэзии которых (в исследованном нами материале) формы «творительного сравнения» занимают в сравнительных конструкциях только третье место по частотности после союзных конструкций и конструкций с компаративами [см.5; 6].

Формы «творительного сравнения» в поэзии А. Платонова могут быть как нераспространёнными, так и распространёнными, ср.: ***Кочетами** Ваньки, Стёпки Выступают важно* («Песня»); *Катится и стонет, и гудит **набатом** Радость и смятенье – ураган труда* («Май»); *Небо вздёрнется **легкою бледной корой*** («Солнце жжёт арбузы, зеленит огурцы…»); *Годы, **птицами со степи,** Навестят и улетят* («Сказка»).

Следующими по частотности в поэзии А. Платонова являются сравнительные конструкции с компаративами – формами сравнительной степени прилагательных или наречий. Особенностью таких сравнительных конструкций является то, что в них в центре внимания оказывается тот признак, на основании которого происходит сопоставление предметов или явлений, и само это сопоставление показывает, в каком из них данный признак представлен в большей мере. Такие конструкции оказались «удобными» для передачи значимых для раннего Платонова идей и смыслов, для указания на его важнейшие приоритеты и ценности.

Так, сравнительные конструкции данного типа помогают А. Платонову в описании масштабов мироздания. Ср.: *В эти дни земля **горячее** солнца…* («В эти дни земля горячее солнца…»); *Бесконечность солнцем утром взорвана, Зацвела небесная звезда, И растет вселенная просторная, **Бесконечней** бесконечности всегда* («Мир рождён улыбкой человека…»). Конструкции с компаративами служат и для передачи идеи превосходства человека над природой, возможности преобразования мира с помощью человеческого разума, науки и техники. Ср.: *Мы **меньше** трав и тихих нищих, Глаза у нас небес **ясней**, Песка подводного мы **чище** И всех зверей живых **сильней**…* («Тиха дорога, неизвестна…»); *Этот мир только нами украшен, **Выше** его – наш гремящий полёт* («Вселенной»); *Льём мы новую железную вселенную, **Радостнее** света и*

нежней *мечты, В ней надежды наши оживут безмерные, Мы переместим все пути светил* («Вечер мира»). Технический прогресс, способный вывести человека в космическое пространство, А. Платонов противопоставляет «земному» (и при этом «приземлённому») существованию человека. Ср.: *Но наши руки просят не войны, А книгу, микроскоп, мотор. И* ***легче*** *нам завоевание луны, чем дикий человечий спор* («Счастливое время»); *Любовью, ужасом и жалостью к потомку Прикован к дому и к работе человек. О, тленье тел, пищеварение негромкое,* ***Быстрей*** *тебя машинный перегретый бег* («Томится сила недр земного шара…»).

В других случаях с помощью сравнительных конструкций с компаративами выражается идея ценности человека, его душевного тепла, человеческих привязанностей: *Не мудра по книге Маша. Не держала писчего пера – Человек не этим важен, Если он* ***роднее****, чем сестра* («Иван да Марья»); *Не лицо – другое мне* ***дороже****, Что без слова ты в себе хранишь* («Иван да Марья»); *Я тело износил на горестных дорогах. Нет мудрости свирепой и друга с парой рук. Мозгов мужских и женщин полновесных много:* ***Дороже*** *всех материков – Дверь тихо отворивший друг!* («Томится сила недр земного шара…»).

В поэзии А. Платонова представлены и такие сравнения, в которых даётся суперлативная характеристика того или иного предмета путём указания на отсутствие другого предмета, способного превзойти данный по определённому признаку. Фактически в таких высказываниях утверждается отсутствие, принципиальная невозможность предмета сравнения при характеризуемом корреляте-эталоне. В таких сравнениях меняется фокус: не предмет сравнения описывается на фоне коррелята, а коррелят описывается на фоне отсутствующего предмета, сравнимого с ним. Напр.: *Лучше гибели невесты не найти. Чище муки ласки не узнаешь* («К звёздным товарищам»); *Легче жизни нету цепи, Люди любят и молчат* («Сказка»); *Земля – дума, песня не пропетая, В мире нет задумчивей лица…* («Земля – дума, песня не пропетая…»); *Жить ласково здесь невозможно, Нет лучше поэтому слова «прости»* («Жить ласково здесь невозможно…»).

В стихотворении «Сказка» встретилось сравнение, построенное по фразеологизированной формуле «*один* + компаратив + *другого*», в котором выражается значение наличия высокой степени признака у всех перечисляемых явлений (а данном случае – снов): *Снятся мальчику на лавке Сны,* ***один того страшней****: Богатырь в железной шапке шаг кладёт в сто саженей*…

Для поэзии А. Платонова оказались типичными и бессоюзные сравнительные конструкции с «параллельными» грамматическими

формами. В большинстве случаев компаративная часть таких предложений представляет собой сказуемое отождествительного предложения, в котором передаётся какое-либо достаточно категорическое утверждение об устройстве мира и общества, о преобразующей роли человека; ср.: *Небо* – ***колодезь глубокий****…* («Много матерей»); *Земля сама* – ***воздушный шар На солнечной верёвке****, Внутри клокочет газ и жар В гранитной упаковке* («Небесная авиация»); *Путь крестный народа немого, Душа чья* – ***гранёный кремень*** («Дорога»); *Мы* – ***гудок кипящий мощью, Пеной белою котлов****, Мы прорвёмся на дороги, На далёкие пути* («Гудок»); *Мы на ветру живём С незащищённым сердцем, В пучине мира мы* – ***нечаянный огонь****: И либо мы весь мир ослепим, Иль либо нас потушит он* («О голом и живом»). Одновременно подобные сравнения могут у А. Платонова передавать человеческое восприятие, эмоциональное отражение мира, выражать идею его «очеловечения»: *Долго мы шли и друг друга искали, Земля голубая* – ***убогий шалаш*** («Далью серебряной в утро росистое…»); *…Мир – это* ***сердце****, мой друг. В мире есть нежность – природа, Есть человек – разрушающий дух* («Марии»).

Сравнительные конструкции с параллельными грамматическими формами (субстантивными сказуемыми и приложениями) помогают лаконичному описанию людей или явлений природы; при этом они придают высказываниям оттенок разговорности; ср.: *На зелёной, на поляне, Посередке улицы, Ходят Стеши, ходят Глани,* ***Румяные курицы*** («Песня»); *Вышла за калитку Пелагей Иванна (Сзади поглядеть:* ***кошелка с окомелком****)…* («Рассказ о Непачовке»); *Груди голые* – ***два тихие холма…*** («Белый свет»); *Прыгает ветер* – ***щенок молодой****, Даль полевая безлюдна, глуха* («День»).

К редким для поэзии А. Платонова средствам грамматического выражения сравнений относятся конструкции с формами родительного падежа и с окказиональными отсубстантивными глаголами, а также «развёрнутые» сравнения присоединительного типа; все они представлены в нашем материале единичными примерами: *Смерти напротив, навстречу стихиям Тонкая дышит и бьётся душа, С верностью* ***голубя****, с мудростью* ***змия****, Силу чудесную крепко зажав* («Жить ласково здесь невозможно…»); *...Чуть* ***змеится*** *время, долго до гудка…* («Мальчик»); *В днище оврага, в теми, прохладе Узкий* ***гноится*** *ручей* («День»); *Никем никогда не воспета Тревожная жизнь в человеке:* ***Так*** *утром на громком рассвете Сиянье стучится в зажатые веки* («Растёт мое сердце во сне…»).

В стихотворении А. Платонова «Небесная авиация» использовано и одно псевдоотрицательное сравнение – сравнение, в кото-

ром через идею отсутствия превосходства одного сравниваемого явления над другим, т.е. отсутствия различий в степени проявления признака, передаётся идея подобия: *И воет, воет и гнетёт Машина тяготения, Но прочен трос стальной – не оборвёт, И скорость* ***не скорее*** *времени.*

Как видим, выбор средств выражения сравнений в поэзии А. Платонова не случаен: он подчинён передаче основных идей автора.

Говоря о формальных особенностях сравнений в поэзии А. Платонова, необходимо отметить и то, что большинство примеров в нашем материале представляет собой простые сравнения, включающие в каждом случае обозначение только одного предмета сравнения, одного коррелята сравнения и одного признака – основания сравнения. Например: *Разум наш, как безумие, страшен…* («Вселенной»). Однако встретилось и несколько примеров усложнённых сравнений, построенных:

– по принципу «веера»: один и тот же предмет сравнивается с разными коррелятами по разным основаниям. Это даёт возможность охарактеризовать предмет с разных сторон, установить его связи с разными явлениями действительности. Например: *Смерти напротив, навстречу стихиям Тонкая дышит и бьётся душа, С* ***верностью голубя****, с* ***мудростью змия****, Силу чудесную крепко зажав* («Жить ласково здесь невозможно…»); *Льём мы новую железную вселенную,* ***Радостнее света*** *и* ***нежней мечты****…* («Вечер мира»);

– по принципу «зонтика»: по одному и тому же признаку предмет соотносится с несколькими коррелятами. Это позволяет уточнить, углубить характеристику предмета по данному признаку. Например: *Мы* ***меньше трав*** *и* ***тихих нищих…*** («Тиха дорога, неизвестна…»). С этой же целью приводимые при одном предмете разные корреляты могут сопоставляться между собой в пользу одного из них, отражая процесс подбора наиболее подходящего «эталона»: *Мы жизнь поставили ребром – Катися счастья колесо, Катись* ***не яблочком, ежом*** *– Закрой штыком Счастливое лицо* («Счастливое время»).

Для более подробного, детального описания тех или иных предметов или явлений А. Платонов создаёт цепочки сравнений. Например: *И несёт в руках* ***царевну, Девок наших румяней****, Дочерь бога, королевну,* ***Глаз светлей степных огней*** («Сказка»); *В глазах наших светятся горны. В сердце взрывается кровь,* ***Как топка, душа раскалённая, Как песня, гудков наших рёв*** («Сгорели пустые пространства»).

Таковы формальные особенности сравнений в поэзии А. Платонова, которые нам удалось выявить. Исследование материала может быть продолжено и в других аспектах, что, безусловно, поможет глубже проникнуть в творческую лабораторию Платонова-поэта.

Литература

1. *Ахманова О.С*. Словарь лингвистических терминов. – М.: КомКнига, 2007.

2. Жизнь и творчество А.П.Платонова в работах воронежцев (1963–1999): Библиогр. указ. – Воронеж: ОУНБ им. И.С. Никитина, 1999.

3. *Мущенко Е.Г.* В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина: Лекции для учителя-словесника. – Воронеж: Логос;Траст, 1994.

4. *Платонов А.П.* Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения / Вступ. статья А. Битова. – Под редакцией Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. (Собрание)

5. *Правда Е.А.* Сравнения в языке поэзии М.Ю.Лермонтова: способы выражения // Грамматические учения в XXI веке: традиции и перспективы. XXXIII Распоповские чтения, посв. 90-летию со дн. рожд. проф. И.П. Распопова и 80-летию со дня рожд. проф. А.М. Ломова. мат-лы Межд. конф. (Воронеж, 13–14 марта 2015 г.). – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2015. С. 128–137.

6. *Правда Е.А*. Языковые средства выражения сравнений в поэзии В.С. Высоцкого// Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2015–2016 гг.: сб. науч. тр./ редкол.: Г.А. Шпилевая, С.М. Шаулов, Ю.В. Гуров, А.Б. Сёмин, А.В. Скобелев. – Воронеж: ООО ИМЦ «Пданета», 2016. С. 147–158.

Е.В. Сидорова,
Воронежский государственный университет

Языковые аномалии в произведениях А. Платонова

Аннотация: В статье описываются особенности языка А. Платонова, которые выходят за рамки лексических и грамматических норм, нарушают логику развертывания высказывания. Такие аномальные явления рассматриваются как эксперимент писателя над возможностями языка, поиск новых форм выражения, стремление создать особенный язык, отражающий мироощущение автора и характерные приметы времени.

Ключевые слова: языковые аномалии, алогизмы, лексическая сочетаемость, плеоназм, паронимы.

Abstract: The article describes the features of the language of A. Platonov, which go beyond the lexical and grammatical norms, violate the logic of the statement. Such anomalous phenomena are considered as the writer's experiment on the possibilities of language, the search for new forms of expression, the desire to create a special language that reflects the author's attitude and characteristic signs of the time.

Key words: language anomalies, alogism, collocations, pleonasm, paronyms.

О феномене идиостиля А. Платонова написано и сказано немало. Язык его произведений характеризуют как «странный», «задыхающийся» [2, 34], «вязкий», «перегруженный» смысловыми и грамматическими трудностями, штампами, «ломаный», нарушающий нормы литературной речи.

Исследователь Н. Замошкин, современник А. Платонова, писал, что он «способен вывести читателя из терпения, настолько иногда тяжел (языком, что хоботом ворочает) его язык, и так перегружен – не по-молоду, а по-старчески – его слог всяческими смысловыми трудностями» [1, 269]. Язык писателя будто идет сложным путем рождения мысли, словно «выходит» из темного сознания в поиске новых форм выражения.

Вместе с тем язык произведений А. Платонова – это язык нового времени, передающий особенности нового мировосприятия в духе «оживленного плаката» [3, 126], поэтому странная, абсурдная реальность «говорит» странным языком [6, 428]. Э. Рудаковская уникальность платоновских лингвистических экспериментов видит в том, что писатель, с одной стороны, «находится под влиянием формирования советского языка», с другой – «платоновские языковые приемы связаны с лингвистическими процессами, происходившими в системе языка в разное время» [5, 281]. Исследователи также предполагают, что А.Платонов создавал свой особый язык в противовес официальному.

Однако все попытки однозначно определить особенности творческой манеры писателя убеждают лишь в одном: толкование специфических черт языка произведений А. Платонова не может лежать на поверхности, глубинный смысл их кроется в мировоззрении писателя, его философии, особенностях дискурса. Тогда, вероятно, не вполне правильно было бы называть «новояз» А. Платонова аномальным, язык писателя выходит за рамки нормы, одновременно нарушая ее и не нарушая, а расширяя.

И все же аномального, алогичного и в лексике, и в грамматике А. Платонова немало. Обратившись к произведениям автора 1934 –

1938 г. («Джан», «Третий сын», «Песчаная учительница», «Река Потудань», «Фро», «В прекрасном и яростном мире», «Июльская гроза»), попытаемся осмыслить эти явления.

Платоновский язык выходит за рамки привычной сочетаемости лексем, расширяя ее неологическими сочетаниями, что по сути выглядит как нарушение норм. Лексическая сочетаемость, как известно, определяется значением слов, их стилистической принадлежностью, эмоциональной окраской, грамматическими свойствами.

В повести «Джан», в которой не так много языковых аномалий, характерных для других произведений А. Платонова, читаем: «Там сейчас ставили столы, проводили временный свет и *делали* разное *убранство*» (4, 3). Лексема «убранство» в норме сочетается с именами прилагательными «пышное, богатое, незатейливое, скромное», при этом в словарях отсутствуют примеры сочетания с переходным глаголом «делать», при котором данная лексема имела бы значение прямого объекта. Приведем фрагмент предложения из повести «Река Потудань»: «… он начинал *думать* разные *мысли*…» (4, 172). В конструкции «думать мысли», содержащей избыточный смысл, нарушена и лексическая, и грамматическая сочетаемость.

Довольно часто расширение лексической сочетаемости распространяется на конструкции существительное + существительное в родительном падеже: «…. *время мира*, как обычно, шло вдалеке вослед солнцу» (4, 172); «К осени, вероятно, он вовсе забудет, что он такое, и, видя вокруг *действие мира*, – не станет больше иметь о нем представления…» (4, 194); «Кто голоден и ест *траву родины*, тот не преступник» (4, 115).

Наблюдения свидетельствуют о том, что А. Платонов предпочитает субстантивные словосочетания (существительное + существительное в родительном падеже), компоненты которого организованы по способу управления, например: «Антошка встал и с *интересом детства* рассматривал чужого маленького деда, стоявшего на вымокшей земле…» (4, 143); « … он смотрел на старую женщину с *интересом детства* и беспомощностью ранней печали» (4, 208), в то время как более привычной формой таких конструкций являются словосочетания, организованные по способу согласования: «детский интерес».

Еще одной отличительной особенностью манеры А. Платонова является расширение лексической сочетаемости в конструкциях глагол + наречие: «Отец *кратко*, но серьезно *задумался*…» (4, 173); бурьян «*растет не страшно, а заунывно*» (4, 175); «Никите

стало теперь совестно, что счастье *полностью случилось* с ним…» (4, 186).

В рассказе «Третий сын» читаем: «… давшая сыновьям обильную, здоровую жизнь, сама старуха оставила себе *экономичное*, маленькое, скупое *тело* и долго старалась сберечь его, хотя бы в самом жалком виде…» (4, 198). Лексема «экономичный» имеет значение «дающий возможность сэкономить, выгодный», что очень точно передает образ старой женщины благодаря окказиональности сочетания прилагательного с существительным.

Среди ярчайших особенностей манеры писателя следует отметить плеоназмы – обороты речи, в которых дублируется смысл, становясь избыточным: «По мере своей второй жизни в пустыне Чагатаеву казалось, что он все время куда-то *едет и удаляется* (4, 68); «… а Любу забуду, не стану ее *помнить и знать* (4, 182). В данных примерах плеонастическими являются сочетания глаголов.

Избыточный смысл можно наблюдать и в сочетаниях глагол + существительное («Его мать, низко неся свою голову, подошла к нему, попробовала руками его тело и *осмотрела глазами*, глядящими в песок, всю ближнюю местность» (4, 69)); глагол + наречие («…никто *не возвратился назад*…» (4, 198)), «… провожающие *ушли* с пассажирской платформы *обратно* к оседлой жизни…» (4, 214)); наречие + местоимение («…пусть ум ее разовьется *полностью весь*…» (4, 184)). В произведениях А. Платонова может быть сразу несколько такого рода смысловых аномалий в одном предложении:

«… они *выросли от возраста* и поумнели, они стали терпеливей и *почувствовали внутри себя* великую всемирную надежду, которая сейчас стала их идеей пока еще небольшой жизни, не имевшей ясной *цели и назначения* до гражданской войны» (4, 171).

К лексическим аномалиям и речевым ошибкам плана содержания относится смешение паронимов: «Хлебу вышел недород, так мы на дровах сбережем», – говорили *экономические* люди» (4, 182). С точки зрения современного русского языка лексема «экономический» со значением «материальный, денежный, связанный с материальным благосостоянием» не может сочетаться с лексемой «люди», «экономическими» могут быть расчеты, зависимость, блокада и т.п., в данном предложении должна быть употреблена лексема «экономные». Однако следует заметить, что в приведенном примере мы имеем дело с устаревшим употреблением, которое допускает сочетания типа «экономические постройки, крестьяне».

В следующем примере мы видим смешение близких по звучанию слов: абстрактного существительного «публичность» и соби-

рательного существительного «публика»: «Постоянно тут *публичность* разная находится, лежали бы дома на койках и читали газету…» (4, 218).

Использование штампов, канцеляризмов, устойчивых сочетаний, предающих «дух» времени, делает повествование в произведениях А.Платонова тяжеловесным. Такие аномалии в современном русском языке оцениваются как речевые ошибки, но в контексте художественных произведений они характеризуют индивидуальную творческую манеру писателя: «… по окончании академии ей дали *усиленное пособие в виде продуктов* и денежных средств» (4, 187); «Никита со стеснением стал есть *вкусную, разнообразную пищу* у своей жены» (4, 187); «Он всегда занимался тайнами машин, надеясь *посредством механизмов преобразовать весь мир для блага и наслаждения человечества* или еще для чего-то…» (4, 215); «Все-таки отец боялся выйти на работу несытым, неподготовленным, угрюмым, поэтому рассеянно *заботился о своем здоровье, бодрости и правильном пищеварении, расценивая сам себя как ведущий железный кадр*» (4, 216).

Среди грамматических аномалий в произведениях А. Платонова часто встречается нарушение управления: «… большие серые глаза *глядели* с угрюмым напряжением *в* спокойную, скучную *природу* однообразной страны, точно пешеход был нездешний» (*глядеть на что, вглядываться во что*) (4, 171); Солдаты «*сажали* кустарник *в вершинах* действующих оврагов» (*сажать на чем, во что*) (4, 178); Старик «рассеянно *думал что-то*, желая отвлечь горе от своего сердца» (*думать о чем*) (4, 197).

Предложения в произведениях А. Платонова могут выглядеть аномальными с точки зрения логики развертывания высказывания, пропуск логического звена которого затрудняет понимание смысла без контекста: «Скорей иди! – говорила она. – Ложись опять в песок, пока птицы не прилетели, а то нам есть нечего!» (4, 67); «Мы не злы, и вы не злы, но мало травы. Кто-нибудь умирает и ругается» (4, 115).

Смешение в одном контексте неоднородных и однородных понятий тоже ведет к возникновению логических нарушений: «В нынешнюю ночь отец Никиты Фирсова спал, как обычно, *по необходимости и от усталости*» (4, 173); «"Гражданин механик!" – *с достоинством и членораздельно* говорил иногда старик…» (4, 216); «Хозяева не имели детей – наверное, *от скупости*, как думал Моисей Цвирко, *или ради сбережения чистоты* в горнице и *ради своего покоя*» (4, 203).

Язык произведений А. Платонова выходит за рамки норм и правил. Писатель экспериментирует над возможностями языка, нарушая законы правильной речи и освобождая его от них, расширяя лексическую и грамматическую сочетаемость, используя семантические возможности близких по звучанию слов, углубляя смысл, усиливая его избыточностью, прибегая к штампам и канцеляризмам. Логические аномалии, являющиеся яркой приметой идиостиля А. Платонова, говорят о том, как абсурдное в жизни становится абсурдным в языке. Произведения А. Платонова тяжело читаются, возникает такое ощущение, что их автор косноязычен. Но именно поэтому они требуют особого внимания, постоянного напряжения, «вчитывания», разгадывания, без которого невозможно постижение смысла.

Литература

1. *Замошкин Н.* Андрей Платонов – «Сокровенный человек» // Новый мир. – М., 1928. – № 3. С. 269 – 270.

2. *Кременцов Л.П.* Задыхающийся язык // Русская речь. – М., 1992. – № 4. С. 33 – 34.

3. *Печенкина Ю.* Семантико-синтаксическая аномалия в прозе А. Платонова // Семантика языковых единиц : Материалы 3-й межвузовской науч.-исслед. конференции. – М., 1993. – Ч. 3. С. 126.

4. *Платонов А.П.* На заре туманной юности : Повести и рассказы. – М. : Сов. Россия, 1990.

5. *Рудаковская Э.* Феномен языка Платонова (Исследования, традиции и поиски новых решений) // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. – Кн. 3. – СПб.: Наука, 2004. С. 281 – 295.

6. *Садова Т.С.* Концептуальная текстовая модель и сочетания-неологизмы в произведениях Платонова («Город Градов», «Государственный житель», «Македонский офцер») // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. – Кн. 3. – СПб.: Наука, 2004. С. 428 – 436.

О.А. Швецова,
Воронежский государственный университет

Роль сильных позиций в рассказе А. Платонова «Любовь к Родине, или Путешествие воробья (Сказочное происшествие)»

Жить – это постоянно трудиться,
дарить людям радость,
быть кому-то необходимым,
заботиться о ком-нибудь, любить.
А.П. Платонов

Аннотация. Статья посвящена анализу сильных позиций в рассказе А. Платонова «Любовь к Родине, или путешествие воробья», которые помогают глубже понять смысл рассказа. Была рассмотрена роль заглавия, подзаголовка, начала и конца, а также ключевых понятий произведения.
Ключевые слова. Сильная позиция, заглавие, подзаголовок, начало и конец, номинационный ряд, эмотивное поле.

Abstract. This paper analyses strong plot points in A. Platonov's short story *Love for the Motherland, or A Sparrow's Journey,* which help to better understand the meaning of the story. The role of the title, subtitle, the beginning and the end, as well as of the key concepts of the piece is considered.

Рассказ А. Платонова «Любовь к Родине, или Путешествие воробья (Сказочное происшествие)» побуждает читателя, в особенности юного (а этот рассказ изучается в школе в конце младшего либо в начале среднего звена), задуматься о жизни, о том, что необходимо для того, чтобы жить, и о том, без чего жизнь оказывается невозможной. Чтобы ответить на эти и другие вопросы, следует, на наш взгляд, обратиться к анализу сильных позиций рассказа.

Заглавие произведения, абсолютно сильная позиция, состоит из двух частей. Первая часть названия «Любовь к родине» сразу же выделяет ключевые для рассказа понятия: «любовь» и «родина». Вторая часть – «Путешествие воробья» – перекликается с «Зимней дорогой» Шуберта, вторым песенным циклом, который старик играл в глубине зимы, близ полуночи. Известно, что «Зимняя дорога» завершена всего за год до смерти композитора и рассматривается как итог работы Шуберта в песенных жанрах (хотя его деятельность в области песни продолжалась и в последний год жиз-

ни). Главная мысль «Зимнего пути», по мнению историков музыки, отчетливо акцентируется в первой же песне цикла, даже в первой ее фразе: *«Чужим пришел сюда я, чужим покинул край».* В этом цикле преобладают песни скорбного характера, они пронизаны ощущением трагического итога. Известно, что сам композитор назвал этот цикл «ужасными песнями».

Именно зимняя вьюга подхватила воробья и унесла его далеко-далеко от родного края. Посмотрим, какие лексемы употребляет А. Платонов для описания холодного времени года рассказа и как происходит нагнетание природных катаклизмов, разлучающих воробья с родиной: *вечер, первый сумрак, тише и темней, поздно, полночь, тьма, темнота вечера, поздняя осень, чистый снег, подморозило, холодный снег, глубина зимы, полночь, позёмка, середина ветра и снега, метель, вихрь, пение вьюги, поёт буря, шёл поток урагана, сумрак бури*. Здесь наблюдается явная перекличка с произведением Шуберта.

Вторая сильная позиция в рассказе – подзаголовок «Сказочное происшествие». Существительное «происшествие», согласно «Толковому словарю» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, имеет следующее значение: «событие, нарушившее обычный ход вещей». «Толковый словарь русского языка» Т.Ф. Ефремовой определяет его как «нежелательное, неприятное событие» [2]. Прилагательное «сказочный» указывает на вымышленный характер этого происшествия.

Итак, то, что происходит с воробьём, всего лишь вымысел, неприятная история, заканчивающаяся, с одной стороны, его возвращением из далёкой райской чужбины на Родину и последней встречей со старым музыкантом, но с другой – смертью героя. В этом рассказе в очень простой и доступной для ребенка форме А. Платонов рассуждает об иммиграции. Как бы богато и сладко не было в далекой райской стране, любое живое существо, пусть даже маленькая беззащитная птичка, тоскует по своей Родине, забыв о тепле и достатке. Любовь к Родине – самое главное, чему учит автор читателя в своем рассказе, похожем на сказку.

Но почему же воробей погибает? Обратимся теперь к анализу начала и конца рассказа, образующих рамку художественного произведения.

начало	конец
Старый скрипач-музыкант любил играть у подножия памятника Пушкину. Этот памятник стоит в Москве, в начале Тверского бульвара, на нем написаны стихи, и со всех четырех сторон к нему подымаются мраморные ступени. Поднявшись по этим ступеням к самому пьедесталу, старый музыкант обращался лицом на бульвар, к дальним Никитским воротам, и трогал смычком струны на скрипке. У памятника сейчас же собирались дети, прохожие, чтецы газет из местного киоска, — и все они умолкали в ожидании музыки, потому что музыка утешает людей, она обещает им счастье и славную жизнь. Футляр со своей скрипки музыкант клал на землю против памятника, он был закрыт, и в нем лежал кусок черного хлеба и яблоко, чтобы можно было поесть, когда захочется [1, 427].	*Вечером старый музыкант не пошел на Тверской бульвар. Он вынул скрипку из футляра и начал играть нежную, счастливую музыку. Черепаха вышла на середину комнаты и стала кротко слушать его одна. Но в музыке недоставало чего-то для полного утешения горюющего сердца старика. Тогда он положил скрипку на место и заплакал* [1, 437].

Начало сразу же вводит систему координат и действующих лиц рассказа: старый скрипач-музыкант, Москва, Тверской бульвар, памятник Пушкину.

Старый скрипач в русской литературе давно стал символом человеческого одиночества и грусти. Почему старый музыкант любил играть вечерами именно в этом месте? Потому что и простой скрипач, и великий поэт своим искусством дарят людям добро и счастье. Неслучайно именно на этом памятнике высечена надпись: «И долго буду тем любезен я народу, что чувства добрые я лирой пробуждал». Поэтому они стоят рядом.

Скрипач не берет денег за свою игру. Он бескорыстен. Ему доставляет удовольствие играть для других, он рад тому, что его искусство нужно людям. Ему хочется донести до прохожих волшебные звуки музыки. Он всегда играет до конца, даже если стоит и слушает всего один прохожий. Известный немецкий композитор И. Бах говорил, что «цель музыки – трогать сердца». Музыка старика трогала сердца людей, и они хотели её слушать:

> *У памятника сейчас же собирались дети, прохожие, чтецы газет из местного киоска, — и все они умолкали в ожидании музыки, потому что музыка утешает людей, она обещает им счастье и славную жизнь; Там звуки его скрипки раздавались в возду-*

хе, в сумраке, и хоть изредка они доходили до глубины человеческого сердца, трогая его нежной и мужественной силой, увлекавшей жить высшей, прекрасной жизнью; Однако старик не хотел прикрывать свою нужду за счет искусства музыки; пряча скрипку обратно в футляр, он осыпал с него деньги на землю, не обращая внимания на их ценность [1, 427].

Определяются в начале произведения и значимые для понимания авторской позиции ключевые понятия: «старость», «музыка», дающая людям утешение, обещающая счастье и славную жизнь.

Старость, одиночество и бесприютность, оказываются общими понятиями, сближающими двух героев – скрипача и воробья:

Вечером музыкант сидел дома один; он играл на своей скрипке, но некому было его слушать, и мелодия звучала плохо в пустоте комнаты, она трогала лишь одну-единственную душу скрипача, а этого было мало, или душа его стала бедной от старости лет; Беды от своей старости он не знал, потому что получал от государства пенсию и кормился достаточно [1, 427]; *Старику многое пришлось забыть в своей жизни безвозвратно* [1, 429]; *…и музыкант удивился его спокойным, разумным глазам. Должно быть, этот воробей был очень стар или несчастен, потому что он успел уже нажить себе большой ум от горя, беды и долголетия* [1, 428].

Прослеживается это и при сопоставлении номинационных рядов героев: *старый скрипач-музыкант, старый музыкант, старик, музыкант, скрипач, музыкант-пенсионер и воробей, птичка, небольшая усердная птичка, знакомый седой воробей; седой, знакомый воробей.*

Однако у старого музыканта и воробья совершенно разные жизненные приоритеты. Скрипач стремиться приносить пользу людям, делать добро:

Беды от своей старости он не знал, потому что получал от государства пенсию и кормился достаточно. Но старик скучал от мысли, что он не приносит людям никакого добра, и поэтому добровольно ходил играть на бульвар [1, 427].

Цель жизни воробья – забота о своём пропитании:

В позднюю осень старик заметил, что на футляр, лежавший, как обычно, поодаль на земле, сел воробей. Музыкант удивился, что эта птичка еще не спит и даже в темноте вечера занята работой на свое пропитание [1, 428].

Старик всё время ждёт воробья, думает о нём, оставляет для него хлебные крошки. Воробей же о старике никогда не вспомина-

ет, музыку его не слушает, думает только о хлебе насущном, потребляет готовую пищу:

На другой вечер старый скрипач открыл футляр — на тот случай, что если прилетит вчерашний воробей, так он может покормиться мякотью хлеба, который лежал на дне футляра. Однако воробей не явился, наверно, он наелся где-нибудь в другом месте, а копейка ему не годилась никуда [1, 428]; *Старик все же терпеливо ожидал воробья, и на четвертые сутки он опять увидел его. Воробей без помехи сел на хлеб в футляре и по-деловому начал клевать готовую пищу* [1, 428];

Но прошло еще пять дней, а воробей все не прилетал гостить к памятнику Пушкину. Старый скрипач по-прежнему оставлял для него открытый футляр с накрошенным хлебом, однако чувство музыканта уже затомилось от ожидания, и он стал забывать воробья. Старику многое пришлось забыть в своей жизни безвозвратно. И скрипач перестал крошить хлеб, он теперь лежал в футляре целым куском, и только крышку музыкант оставлял открытой [1, 429];

Он сел тонкими, ничтожными лапками на морозный снег; потом походил немного вокруг футляра, задуваемый по всему телу вихрями, но равнодушный к ним и безбоязненный, — и перелетел внутрь футляра. Там воробей начал клевать хлеб, почти зарывшись в его теплую мякоть. Он ел долго, наверно целых полчаса времени; уже метель почти полностью засыпала снегом помещение футляра, а воробей все еще шевелился внутри снега, работая над своей пищей. Значит, он умел наедаться надолго. Старик подошел к футляру со скрипкой и смычком и долго ожидал среди вихря, когда воробей освободит футляр. Наконец воробей выбрался наружу, почистился в маленьком снежном сугробе, кратко проговорил что-то и убежал пешком к себе на ночлег, не захотев лететь по холодному ветру, чтобы не тратить напрасно свою силу [1, 429]*;*

На следующий вечер тот же воробей опять прибыл к памятнику Пушкину; он сразу же опустился в футляр и стал клевать готовый хлеб [1, 430].

Было всего пять встреч воробья и старика на Тверском бульваре, но как много они значили в жизни последнего. Холодной снежной зимой музыкант, постоянно думая о судьбе старого одинокого воробья, тратя последние силы, идёт на Тверской:

Идти играть на Тверской бульвар сегодня уже не придется. Сегодня поет буря, и звуки скрипки будут слишком слабы. Все же старик под вечер оделся в пальто, обвязал себе голову и шею шалью, накрошил хлеба в карман и вышел наружу. С трудом, задыхаясь от затвердевшего холода и ветра, музыкант пошел по своему переулку к Тверскому бульвару [1, 430].

Только любовь, забота и доброта старика оживляет в последний момент жизни сердце воробья.

Воробей же, подчёркивает автор, предпочитает силы свои не тратить:

Наконец воробей выбрался наружу, почистился в маленьком снежном сугробе, кратко проговорил что-то и убежал пешком к себе на ночлег, не захотев лететь по холодному ветру, чтобы не тратить напрасно свою силу [1, 429-430].

Если мы обратимся к анализу эмотивного поля рассказы, то увидим, что основными эмоциями, доминирующими здесь, являются *нежность, тоска, печаль*:

Старик, перед тем как идти на бульвар, ежедневно крошил в футляр скрипки мягкий теплый хлеб. Стоя на высоте подножия памятника, играя нежную мелодию, старик постоянно следил взором за своим открытым футляром, за ближними дорожками и мершими кустами цветов на летней клумбе. Музыкант ожидал воробья и тосковал по нем: где он теперь сидит и согревается, что он ест на холодном снегу? Тихо и светло горели фонари вокруг памятника Пушкину, красивые чистые люди, освещенные электричеством и снегом, мягко проходили мимо памятника, удаляясь по своим важным и счастливым делам. Старик играл дальше, скрывая в себе жалкое чувство печали по небольшой усердной птичке, которая жила сейчас где-то и изнемогала [1, 428-429]*; Вскоре воробей стал вовсе печальным на этой летней, мирной земле* [1, 432].

Так как воробей заботиться только о своём существовании, а не о других (*Значит, он не даром прилетал — хоть что-нибудь, а взял! Пусть живет и заботится, ему тоже надо существовать* [1, 428]), то и на чужбине с ним происходят только физиологические изменения, но никак не душевные:

Но зато в плодах содержалась большая питательность, в виде густого, почти опьяняющего жира, и воробей на второй же день слегка пополнел и залоснился. А ночью его стала мучить изжога, и тогда воробей затосковал по привычной кислоте простого черного хлеба; его мелкие кишки и желудок заскулили от ощущения теплой, темной мякоти в футляре музыканта у памятника Пушкину [1, 432].

Покой и сытость – вот итог его существования на чужбине:

Ему сейчас было хорошо: обильная пища летела рядом с ним, а холода или тепла среди урагана он не чувствовал. Воробей спал и просыпался, а проснувшись, опять ложился по ветру ножками кверху, чтобы дремать на покое. В промежутках меж одним сном и

другим он сытно кормился из окружающего воздуха; иногда какая-либо ягода или стручок со сладкой начинкой вплотную прибивались к телу воробья, и тогда ему оставалось только склевать и проглотить эту пищу. Однако воробей побаивался, что ветер когда-нибудь перестанет дуть, а он уже привык жить в буре и обильно питаться из нее. Ему не хотелось больше добывать себе корм на бульварах постоянным хищничеством, зябнуть по зимам и бродить пешком по пустому асфальту, чтобы не тратить сил на полет против ветра. Он жалел только, что нет среди всего этого могучего ветра крошек кислого черного хлеба, — летит одна лишь сладость или горечь. К счастью для воробья, буря шла долго, и, просыпаясь, он снова чувствовал себя невесомым и пробовал напевать сам себе песню от удовлетворения жизнью [1, 435].

После исчезновения воробья скрипач дарит свою музыку и любовь кроткой черепахе, которая скрашивает его одиночество и любит слушать его музыку. Он иногда просыпается ночью от страха, что умирает, но сознание, что у него есть живая черепаха, успокаивает его, даёт силы жить:

Живя вместе с черепахой, музыкант стал ходить к памятнику Пушкину совсем редко. Теперь он каждый вечер играл дома на скрипке, а черепаха медленно выходила на середину комнаты, вытягивала худую, длинную шею и слушала музыку. Она поворачивала голову немного в сторону от человека, точно для того, чтобы лучше было слышать, и один ее черный глаз с кротким выражением смотрел на музыканта. Черепаха, наверно, боялась, что старик перестанет играть и ей опять станет скучно жить одной на голом полу. Но музыкант играл для черепахи до поздней ночи, пока черепаха не клала свою маленькую голову на пол в усталости и во сне. Дождавшись, когда у черепахи закроются глаза морщинами век, старик прятал скрипку в футляр и сам тоже ложился на покой. Но музыкант спал худо. В теле его то постреливало где-нибудь, то щемило, то заходилось сердце, и он часто вдруг просыпался в страхе, что умирает [1, 434].

Другом воробья на чужбине становится старая змея:

В береговой расщелине там еще жила одна змея, но у нее не было яда и зубов, она питалась тем, что глотала влажную почву, как червь, — и мелкие земляные животные оставались у нее внутри, а сжеванная земля исходила обратно прочь. Воробей подружился с этой змеей. Он часто являлся к ней и смотрел в ее темные, приветливые глаза, и змея тоже глядела на воробья. Затем воробей уходил, и ему становилось легче жить в одиночестве после свидания со змеей [1, 434].

Выбор этих двух животных – черепахи и змеи – не случаен. Они на протяжении многих столетий являются символами мудрости и знаний.

Смерть воробья отнюдь не случайна. Он лишен того, благодаря чему возможно чудо жизни: способности и готовности любить, дарить, отдавать, трудиться. Именно благодаря этим качествам чудо жизни оказывается возможным. А жизнь – это способность любить бескорыстно, способность сострадать, сопереживать, способность дарить добро, это любовь к Родине.

Литература

1. *Платонов А.* Любовь к Родине, или Путешествие воробья / А. П. Платонов // Повести, рассказы, статья, из писем. – Воронеж : Центр.-Чернозёмное кн. изд-во, 1982. С. 427-437.

2. URL:http:// Что-означает.рф/

О.В. Башлыкова,
МБОУ Гимназия им. А.Платонова

Вхождение в мир Андрея Платонова в начальной школе

Аннотация. В статье говорится о знакомстве младших школьников с творчеством А. Платонова посредством музейной педагогики и использовании произведений писателя как основы для проведения классных часов нравственной проблематики.

Ключевые слова: младший школьник, музей, классный час, нравственность.

Abstract. The article deals with the acquaintance of younger students with the work of A. Platonov through Museum pedagogy and the use of the works of the writer as the basis for the classroom hours of moral issues.

Keywords: junior high school student, Museum, homeroom, morality.

Ребенок долго учится жить, он учится самоучкой, но ему помогают и старшие люди, которые уже приучились жить, существовать. Наблюдать за духовным становлением ребенка, за развитием сознания в ребенке и за осведомленностью его в окружающей неизвестной действительности составляет для нас радость

А. Платонов

Входя в первый раз под своды гимназии им. А. Платонова, будущий школьник видит в холле утопающее в зелени зимнего сада белоснежное изваяние пока неизвестного им человека с волевым и одухотворенным лицом. Его взгляд устремлен в книгу, которую он держит на коленях. Это как своеобразное приветствие и напутствие маленькому гимназисту от человека, чье имя уже 30 лет носит наша гимназия, а творчество задает направление всему учебно-воспитательному процессу.

Первого сентября дети в первый раз слышат возвышенный и одновременно трогательный гимн гимназии им. А Платонова.

Гимн гимназии имени А. Платонова

Гимназисты, радуйтесь,
Собираясь в классы.
Вам открыли двери мастера и ассы.
Юность школьная промчится,
Но гимназия – столица
Наших дум навеки.

Гимназисты – имя честь,
И Андрей Платонов здесь.
Без него наш класс неполный,
Без него народ не весь.
Мы – платоновцы, друзья,
Школу нам забыть нельзя.
Мы читаем «Чевенгур».

Viva, педагогика,
Viva, директоре.
Слава, филология,
Слава, bone more.
Мир, спасенный красотой,
Жив надеждой и мечтой
Жив пока мы вместе [1].

На первых уроках музыки дети познакомятся с текстом гимна и выучат его наизусть, чтобы на общешкольных мероприятиях, которые традиционно начинаются с исполнения гимна, не отстать от старших товарищей и показать себя настоящими платоновцами.

По мнению Платонова, ребенку свойственно особое, чистое эмоционально-духовное восприятие жизни, вследствие чего он способен понимать её глубинный смысл, недоступный взрослым.

Одной из важнейших целей педагогов гимназии, как впрочем, и любого образовательного учреждения, является задача обеспечения индивидуального личностного роста школьника, помощи в раскрытии его способностей и талантов при сохранении детской чистоты и искренности видения мира.

В самом начале обучения маленьких гимназистов ожидает первое погружение в мир Андрея Платонова. Начинается оно с экскурсии в школьный музей «Голубая глубина». Музей был открыт 29 сентября 2001 года. В нем представлена «выставка материалов о жизни и судьбе воронежского писателя, основных направлениях его творчества – от первых стихов и детских рассказов до таких вершин творчества, как "Котлован" и "Чевенгур";. есть комната "старых вещей", имитирующая быт 30-40-х годов XX столетия; маленькое театральное фойе, где можно увидеть театральные афиши постановок платоновских пьес в Воронеже и за рубежом»[4, 6]

Под руководством опытных педагогов-словесников первоклассники переносятся в начало XX века. В комнате старых вещей, рассматривая, уже вышедшие из обихода предметы, дети узнают о том, какое трудное детство было у будущего писателя. Исследователь его творчества Владимир Васильев отметил, что «А. Платонов в детстве познал столько горя, что оно не отпускало художника от себя до скончания дней» [2, 9]. Выстраданную мудрость писатель раскрывает в своих произведениях и преподносит в дар благодарным читателям.

Выставленные в музее предметы позволяют детям войти в платоновский мир, позже – ощутить боль, отчаяние и надежду периода Великой Отечественной войны, во время которой Андрей Платонович работал военным корреспондентом.

Знакомятся дети и с творчеством писателя. Они узнают о том, что своим названием музей обязан книге стихов автора «Голубая глубина». Особое внимание уделяется экспозиции «Цветок на земле», в которой раскрывается тема детства. Они узнают, что ребенок в произведениях Платонова по-взрослому смотрит на мир, решает масштабные задачи освоения окружающего его мира – от умения пользоваться бытовыми вещами до того, с чем рано сталкиваются маленькие герои писателя, живущие в годы войны, в послевоенные годы. У них нелегкое детство, не детские проблемы приходится им решать. В мире Платонова маленький читатель сталкивается с ситуациями, которые далеки от его жизни: например, послевоенное детство Мити Климова («Сухой хлеб») или неожиданная

стойкость маленького цветка, преодолевающего смерть (сказка-быль «Неизвестный цветок»).

Глубокий нравственно-философский смысл, заложенный в произведениях Платонова, позволяет обращаться к ним многократно, в том числе и для проведения тематических классных часов.

В первом классе важной ступенью знакомства ребят с миром писателя становится классный час «Теперь я школьник», в основе которого, лежит рассказ А. Платонова «Еще мама». После прослушивания текста рассказа, дети в ходе беседы ищут ответы на вопросы, поставленные учителем:

Почему Артем не хотел идти в школу?

Какие чувства испытывали мать и сын во время расставания?

С какими трудностями сталкивается мальчик в первый школьный день?

Кто приходит ему на помощь?

Какие мысли заставляют мальчика взяться за учебу?

С какими мыслями Артем пошел в школу на следующий день?

Почему рассказ так назвается?

Настраиваясь на волну переживаний своего ровесника Артема, первоклассники ассоциируют себя с ним. В их сознании выстраивается образ учителя, который всегда сможет помочь и защитить своего подопечного. Таким образом, формируются доверительные, искренние открытые отношения между учителем и учеником.

В преддверии Дня Земли, который отмечается 21 марта, в нашей гимназии проводится классный час «Моя цветущая планета», в основе которого лежит сказка А. Платонова «Неизвестный цветок». Сюжет этой сказки разворачивается на заброшенном пустыре, где между камней вырос удивительный цветок. Как сумел он вырасти на глине среди камней, неизвестно. Однако цветок расцвел, и его аромат привлек девочку Дашу, которая привела на следующий день своих друзей, и они вместе очистили и удобрили пустырь, чтобы этому цветку было легче расти. На следующий год Даша не нашла этого цветка, зато другой, ему подобный, расцвел между камней, окруженный другими цветами.

В начальной школе мы пока не можем глубоко и досконально проанализировать это произведение. Однако связь человека и природы мы уже можем наметить, чтобы обращаться к ней в дальнейшем, обогащать новыми наблюдениями. А пока мы вместе с детьми приходим к следующим выводам:

Эта сказка учит ценить природу, помогать ей и заботиться.

Природа найдет способ, как отблагодарить человека – своей красотой, своими красками и необычными картинами.

Цветок вырос вопреки суровым условиям, без достаточной влаги, на каменистой почве, преодолев их и бескорыстно отдав людям свое цветение, свою красоту.

Оценившие красоту и мужество цветка дети помогли цветку расти, очистили пустырь, и цветок подарил им продолжение себя, но более крепкое и красивое.

Человек должен быть внимательным к миру, в котором живет, к его красоте, к его хрупкости, и тогда мир вокруг него будет расцветать новыми цветами в ответ на заботу и внимание.

Подобным образом организуется работа и с другими произведениями А. Платонова. Во втором и третьем классах уделяется преимущественное внимание платоновским обработкам народным сказок, а в четвертом – рассказам «Возрождение», «Сухой хлеб» и др.

В ходе таких занятий учащиеся входят в мир А. Платонова, учатся понимать нравственные истины, дорогие писателю, высказанные без настойчивого назидания, нравоучения. Однако А. Платонов не скрывает от ребят того, что человек должен много трудиться, что в жизни ему придется преодолевать трудности, что человек должен быть добрым и отзывчивым. И писатель предлагает учиться этому у хрупкого цветка (сказка-быль «Неизвестный цветок»), у мальчика Мити Климова («Сухой хлеб»), который спешит вырасти, чтобы «пахать землю вместо матери».

Опыт работы с учащимися в начальных классах показывает, что произведения нашего великого земляка Андрея Платоновича Платонова позволяют говорить с ними о важнейших проблемах нашей общей жизни.

Литература

1. URL: http://gimnplat.ru/o-gimnazii/bez-kategorii/gimnaziia-im-a-platonova.html.

2. *Васильев В.* Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. – М.: Современник, 1982.

3. *Кирьянова Г.Е*. Музей А. Платонова как особое культурное и образовательное пространство // Сборник статей Гимназии им. А. Платонова «Музей Андрея Платонова - центр поликультурного образования в гимназии» – Воронеж: Творческое объединение «Альбом», 2017.

4. *Платонов А.* Знамена грядущего. Чутьё правды. – М.: Советская Россия,1990.

А.С. Попов
Воронежский государственный университет

Андрей Платонов на страницах «Воронежской коммуны»

Аннотация. В статье описывается период работы Андрея Платонова в газете «Воронежская коммуна», характеризуются материалы, опубликованные с 1920 по 1926 год.
Ключевые слова: Андрей Платонов, «Воронежская коммуна», писатель-журналист, литературное краеведение.

Abstract. This article describes the period of work of Andrey Platonov in the newspaper "Voronezh Commune». Describes materials published from 1920 to 1926.
Keywords: Andrey Platonov, «Voronezh commune», writer-journalist, literary study of local lore.

В настоящее время общественно-политическая газета Воронежской области «Коммуна» является старейшим периодическим печатным изданием региона. Её история началась 20 мая 1917 года. Первым редактором «Воронежского рабочего» (так тогда называлось издание) был Н.Н. Кардашов, революционер, прошедший ссылки и тюрьмы. 25 октября 1919 года, на следующий день после освобождения Воронежа от белогвардейцев красной конницей под командованием С.М. Будённого и соединениями 8-й армии, газета вышла под названием «Воронежская коммуна» (оно сохранялось до 6 июня 1928 года).

Выход первых номеров «Воронежской коммуны» совпал с праздничными днями, когда Советская страна отмечала вторую годовщину революции. Газета публиковала материалы о задачах восстановления народного хозяйства и транспорта, повествовала о необходимости усилить производительность труда, взяться за восстановление разрушенного транспорта, фабрично-заводского производства и других отраслей народного хозяйства. В 1922 году у «Воронежской коммуны» было 3345 подписчиков, через три года их число возросло до 9835, а ещё через два года дошло до 11300.

В 1920-е годы с «Воронежской коммуной» сотрудничали многие будущие писатели: Владимир Бахметьев, Андрей Новиков, Георгий Литвин-Молотов, Август Явич, Николай Задонский, Алексей Шубин, Владимир Кораблинов. Одной из самых ярких личностей среди работников газеты был Андрей Платонович Климентов (Платонов).

Как отмечает журналист современной «Коммуны» В. Силин, «документов, подтверждающих то, что Андрей Платонов был корреспондентом «Воронежской коммуны», не сохранилось. Если они и были, то все пропали или сгорели в войну. Поэтому литературоведы и биографы Платонова, пишущие о его начальном журналистском периоде, отделываются нейтральной фразой: «Сотрудничал с “Воронежской коммуной”» [3].

В период сотрудничества Андрея Платонова с газетой редакторами были М. И. Лызлов (с мая по октябрь 1921 года), Г. З. Литвин-Молотов (с 1920 по 1921), Ф. Михайлов (1922 год). Большую роль в становлении А. Платонова сыграл Георгий Захарович Литвин-Молотов. Редактором он стал в конце октября 1920 года, перейдя из газеты «Красная деревня», с которой, кстати, тоже сотрудничал писатель. Именно он открыл всему миру Андрея Платонова, ставшего классиком литературы двадцатого века. Познакомились они в редакции газеты. Вот как восстанавливает эту ситуацию современный сотрудник газеты В.Силин: «В кабинет вошёл скромный молодой человек, очень бледный и чем-то своим обликом, напоминавший мне любимого мною писателя Достоевского.

– Вот, посмотрите! – произнёс вышедший незнакомец и положил на мой стол пачку длинных узких листков. Это были стихи. Заинтересованный необычным посетителем, я начал читать стихотворения. Всюду шла война. На зубах у нас была оскомина от пшённого хлеба, пшённой похлёбки, пшённой каши, пшённых котлет. А тут с листов бумаги несутся удивительные слова:

Тою ночью, тою ночью
Чутко спали пашни, сёла,
Звали молча к ним дороги,
Уходили на звезду.
И дышала степь в истоме,
Сердцем тихим, телом полным,
Как в испуге, на дрожащем,
Уплывающем мосту

Когда я оторвался от рукописи и взглянул на автора, его уже не было. С юношеской прытью я пустился бежать по лестницам на улицу. И на асфальтовом тротуаре увидел медленно шагающего человека в потёртом пальтишке и в захудалых сморщенных ботинках. Догнав скромного поэта, я взял его за руку.

– Товарищ хороший, что же это такое? – спросил я. – Ушёл, даже не сказав своего имени и не оставив своего адреса? Пойдёмте-ка назад в редакцию и поговорим поподробнее. У меня к вам есть деловое предложение» [4, 113–114].

Состоялся важный для обоих разговор, они долго гуляли по Большой Дворянской.

Главную свою заслугу как редактора «Воронежской коммуны» Георгий Литвин-Молотов видел в том, что «газета первая призвала читателей к выявлению героев труда и организовала рассказ об этих героях. Среди отмеченных в декабре 1920 года – рабочие-изобретатели железнодорожных мастерских (в их числе – Платон Климентов, отец писателя), рабочие, директора воронежских заводов.

В «Воронежской коммуне» Платонов сотрудничал с научно-техническим, крестьянским и литературным отделами.20 октября 1920 года он публикует статью «Культура пролетариата», в которой анализирует её современное состояние. А ранее – 25 июля 1920 года – в статье «Белые духом» Платонов резко раскритиковал стихи Игоря Северянина, звучавшие на вечере о творчестве поэта: «Роскошная, откормленная буржуазная публика дохлёбывала в зале консерватории остатки духовного убожества – поэта-аристократа Игоря Северянина».

18 февраля 1921 года Платонов напечатал статью «Революция и математика», в которой попытался оценить практические шаги «строительства» революционного сознания, наметить перспективы его развития. «Социальная революция – ворота в царство сознания, в мир мыслей и торжествующей науки. Сам коммунизм тогда только и стал действительно страшной силой, когда он стал наукой» [6, 27].

4 марта того же года «Воронежская коммуна» помещает статью Платонова «Над мёртвой бездной»: «Если бы мысль буржуазии впилась в ход мировых явлений, впилась с мукой и отчаянием, присущим всякому страстному желанию знания, она бы увидела пропасть и тьму под собой, а не обманную ясность, не чистое небо истины. Ей бы пришлось расстаться с покоем и счастьем обладания “истиной”, а взять посох, сознать своё человеческое бессилие и мучительную, огромную и угрожающую тайну мира и уйти в странствие на поиски или завоевание истины, на гибель или победу» [6, 30].

6 августа 1922 года «Воронежская коммуна» опубликовала рассказ А. Платонова «Детские воспоминания (Память)», в кото-

ром было изображено недавнее прошлое молодого писателя. Мы видим жизнь людей дооктябрьской слободы, не знавших счастья и радости, и в силу этого нередко выглядевшими равнодушными и тупыми, иногда буйными и жестокими для тех, кто не знал их тяжелого быта.

24 сентября 1922 года на суд читателей «Воронежской коммуны» был предложен рассказ «Данилок», в котором Платонов продолжил изображение картин мещанского быта городских окраин дореволюционной поры, все так же опираясь на свои собственные наблюдения. Молодой писатель ищет своих героев, свою манеру их изображения. Так, в октябре того же года он печатает рассказ «Приключения Баклажанова» – забавные истории о «жившем некоем образе человеке – Епишке Елпидифоре».

На страницах «Воронежской коммуны» появлялись и другие материалы Андрея Платонова: рецензии, отчёты статьи на разнообразные темы. 17 января 1922 года газета вышла с его известной статьей «Земчека (Черный Реввоенсовет)», в которой показана забота о земле, постоянно нуждающейся во внимании человека и науки. В первый день 1925 года в «Воронежской коммуне» появился очерк «Огни Волховстроя», рассказывающий об электрификации страны.

Из сорока с лишним материалов А. Платонова, опубликованных в воронежских газетах, более половины были посвящены борьбе с засухой, мелиоративным работам в Воронежской губернии, строительству электростанций на Дону, увеличению водных ресурсов реки Воронеж. Важным развитием этой народно-хозяйственной темы была публикация в 1921 году 16-страничной платоновской брошюры «Электрификация».

В 1926 году Андрей Платонов вместе с семьёй уезжает в Москву, но Воронеж навсегда остаётся его «детской родиной». В Воронеже остались родители, друзья, хотя некоторые тоже окажутся в столице. Так, писатель Андрей Новиков еще в Воронеже познакомился с Андреем Платоновым и его родителями. Когда А. Новиков стал работать в Москве, их дружба продолжилась.

На протяжении всего творчества Платонов, можно так сказать, не покидал Воронежа: во многих его произведениях можно увидеть черты родного города, обнаружить их в названиях, образах людей, пейзажах. Газета «Воронежская коммуна» была важным этапом платоновского журналистского и гражданского становления. Поэтому неслучайно первый том научного издания собрания сочинений Андрея Платонова, состоящий из двух книг,

подготовленный к опубликованию исследователями Института мировой литературы им. А.М. Горького, содержит материалы, большинство из которых впервые увидели свет на страницах «Воронежской коммуны» 1920-х годов.

Литература

1. Бюллетень лаборатории региональной журналистики. Выпуск 6 / Сост. Д. С. Дьяков; под ред. Л. Е. Кройчика. – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2018.
2. *Ласунский О*. Житель родного города. Воронежские годы Андрея Платонова. – Изд. 2-е, доп. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2007.
3. *Силин В.* К 90-летию «Коммуны». Строки нашей биографии. URL: https://communa.ru/obshchestvo/k_90-letiyu_-kommuny-_stroki_nashey_biografii_2/.
4. *Силин В.* Летописцы из «Коммуны». – Воронеж: ИПФ «Воронеж», 2007.
5. *Черников В*. Новая книга. Андрей Новиков и его герои возвращаются из небытия. URL: https://communa.ru/kultura/novaya_kniga-andrey_novikov_i_ego_geroi_vozvrashchayutsya_iz_nebytiya/.
6. Это нашей истории строки… Книга очерков / Сост. В. В. Силин. – Воронеж: Изд.-полиграф. центр «Черноземье», 1997.

Научное издание

Андрей Платонов и художественные искания XX века: проблемы рецепции

Сборник научных трудов

Издательство «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2.
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 19,0. Тираж 300 экз.
Отпечатано в типографии АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»