

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

БЛАГОВЕЩЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕ-
ДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

С. И. Красовская

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА
А. П. ПЛАТОНОВА:
ЖАНРЫ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ**

Благовещенск 2005

ББК 83. 3 (2Рос =Рус) 6
К 78

Печатается по решению
редакционно-издательского совета Благовещенско-
го государственного
педагогического университета

Красовская С. И. Художественная проза
А. П. Платонова: жанры и жанровые процессы. – Благо-
вещенск: Изд-во БГПУ, 2005. – 392 с.

Монография посвящена исследованию жанров и
жанровых процессов в творчестве Андрея Платонова, од-
ного из талантливейших русских прозаиков XX века. Кни-
га предназначена для исследователей, аспирантов, студен-
тов-филологов, а также для всех, кто интересуется рус-
ской литературой XX века.

Рецензент

*доктор филологических наук, профессор А. В. Урманов
(БГПУ, Благовещенск)*

Научный редактор

*доктор филологических наук, профессор Л. В. Полякова
(ТГУ, Тамбов)*

© Красовская С. И., 2005
ISBN 5-8331-0080-1 © Благовещенский государственный
педагогический университет, 2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | 4 |
| ГЛАВА 1. ВСЕЛЕННАЯ МАЛОЙ ПРОЗЫ | |
| АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА | 23 |
| 1.1. О жанре рассказа, внутрижанровой типологии и других «интересных вещах» | 23 |
| 1.2. Новеллистика: анекдот и притча | 35 |
| 1.3. Рассказ-сказание..... | 66 |
| 1.4. «Житийный» рассказ..... | 92 |
| ГЛАВА 2. ЦИКЛИЗАЦИЯ – ЦИКЛ – | |
| МЕТАЖАНРОВОЕ ЕДИНСТВО | 158 |
| 2.1. Несколько слов о цикле и циклизации..... | 158 |
| 2.2. В «промежутке» между «малой прозой» и романом | 167 |
| 2.3. О значительности «незначительного: циклы рассказов А. Платонова 1920-х годов..... | 193 |
| 2.4. «Соблазн циклизации»: метажанровые единства 1930-1940-х годов (постановка проблемы) ... | 263 |
| ГЛАВА 3. РАССКАЗ – ПОВЕСТЬ – РОМАН: | |
| ЭНЕРГИЯ НАПРЯЖЕНИЯ | 311 |
| 3.1. Еще раз о романизации и новеллизации в прозе А. Платонова..... | 311 |
| 3.2. Новеллистическая повесть | 317 |
| 3.3. Роман: «на краю» эпоса | 345 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 379 |

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к творчеству Андрея Платонова (1899-1951), одного из выдающихся художников слова XX столетия, породил поистине грандиозную научную продукцию. Библиография трудов о Платонове насчитывает свыше двух тысяч наименований¹. И, тем не менее, он по-прежнему остается, пожалуй, самым неразгаданным писателем советского периода истории русской литературы. Открывая XII Платоновский семинар в Пушкинском Доме, В. П. Муромский выразил озабоченность тем, что «литература о Платонове заметно прирастает, но сам писатель не становится менее трудным для восприятия, если иметь в виду его крупные произведения»². Секрет этого парадокса, думается, следует искать и в специфике самого материала, и в методологии его исследования.

Магия платоновского слова такова, что невольно завораживает и подчиняет себе любого, кто осмелился подойти к его тексту слишком близко. И если верно, что Платонов – на редкость однообразный писатель, «однообразный» в прямом смысле слова: «он настойчиво воспроизводит один и тот же набор исходных образов-мотивов, которые иногда просматриваются совершенно отчетливо, а иногда требуют специальной “расшифровки”»³, то этим, отчасти, объясняется известное «однообразие» работ о Платонове, наличие в них набора постоянных тем и схо-

¹ См: Андрей Платонович Платонов: Жизнь и творчество: Библиограф. указ. произв. писателя на рус. яз., опубли. в 1918 – янв. 2000 г. Лит. о жизни и творчестве / Рос. гос. б-ка; сост.-ред. В. П. Зарайская; науч. конс. Н. В. Корниенко. М., 2000.

² Хроника XII Платоновского семинара в Пушкинском Доме // Русская литература, 2002. № 2. С. 256.

³ Карасев Л. В. Знаки «покинутого детства». (Анализ постоянного у Платонова) // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994. С. 105.

жих формулировок. Такими «общими местами», к примеру, стали рассуждения об оригинальной речевой физиономии платоновской прозы; об экзистенциальности, утопичности и мифологичности писательского мышления; о главной для Платонова федоровской «идее жизни» и т. д. И таких аксиоматичных формулировок в платоноведении немало: по ним сознание читателя скользит, не задерживаясь надолго и потому не удовлетворяясь. Умножение уже известного качественно не меняет картины в целом, не проясняет, а запутывает и без того неясный смысл.

В одной из своих работ Л. В. Карасев предупредил: «Бессистемные находки малополезны для “архетипологии” платоновского культурного слоя. Выйдет как у Чепурного в голове, где, будто “в тихом озере, плавали обломки когда-то виденного мира и встреченных событий, но никогда в одно целое эти обломки не слеплялись, не имея для Чепурного ни связи, ни живого смысла” (“Чевенгур”). Иначе говоря, важно не столько зафиксировать пресловутые “странности” в поведении платоновских персонажей, сколько увидеть их в связи друг с другом, как нечто *целое и осмысленное*»⁴. Подобная ситуация может сложиться и в научном метатексте, описывающем творчество Платонова.

Многочисленные повторяющиеся платоновские мифологемы, мотивы, образы, рассматриваемые сами по себе, в отрыве от метода, жанра и стиля писателя расширяют поле для различных сближений, получают самую разноречивую, порой, парадоксальную интерпретацию. При этом задача исследователя зачастую сводится к каталогизации фактов без попыток соотнести их друг с другом, выявить некую иерархическую зависимость между ними и создать целостную, обладающую четкой структурой, систему. Соотнесение же этих фактов с определенной жанрово-стилевой моделью ограничивает возможности

⁴ Карасев Л. В. Указ. соч. С. 105.

для сближений и устанавливает интерпретационные пределы – допускаемую самим произведением совокупность различных, но в равной степени адекватных прочтений, некий *спектр адекватности* (И. А. Есаулов)⁵.

Универсальной парадигмой для исследования творчества писателя как целостного художественного объекта, существующего во времени, может, и, пожалуй, должна быть жанровая парадигма. Это именно та категория, которая наряду с методом и стилем характеризует фундаментальные законы художественного творчества и оформляет творчество писателя в целостную художественную систему. Именно жанр позволяет поместить творчество писателя на диахроническую ось развития литературы и увидеть его в соседстве с другими художниками.

Изучение творчества художника слова в жанровом аспекте может дать относительно полное и цельное представление об объекте исследования. Обращение к жанрам и жанровым процессам неминуемо выводит исследователя на коренные проблемы творчества писателя, как сугубо художественные, так и мировоззренческие, духовные. К таковым относятся вопросы об особенностях художественного мышления и художественного метода писателя, его художественной картине мира, об уникальности творческого пути, его превратностях и главных вехах.

Известно, что А. П. Платонов был разноплановым писателем, автором стихотворений, многочисленных критических статей, публицистических выступлений, очерков, киносценариев, драм (и трагедий, и комедий), но, безусловно, ядро художественного мира его творчества составляет проза во всем ее жанровом разнообразии. Поэтому именно на материале прозаических жанров в монографии рассматриваются важнейшие жанровые процессы,

⁵ Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. С. 8.

определяющие целостность художественного творчества А. Платонова как системного единства.

Жанровый аспект в качестве предмета системного исследования творчества писателя избран не случайно. Категория жанра относится к числу немногих универсальных литературоведческих категорий, которые позволяют в историческом времени и пространстве наблюдать за развитием литературного процесса, выстраивать, формулировать и оценивать историю литературы на определенном этапе. На ее основе возможно построение теории и истории литературы, не говоря уже о выявлении подвижной иерархической структуры творчества отдельного писателя.

Однако, будучи «трудноуловимой», «строптивой», категория жанра всегда вызывала и продолжает вызывать оживленную полемику, касающуюся не только ее определения, но и существования в принципе. Последнее особенно характерно для XX века, когда «старомодную» категорию попытались упразднить, заменив более универсальными категориями «текст» и «книга».

Причиной пошатнувшегося авторитета категории жанра является деканонизация, приведшая к решительной переориентации жанровой теории с выявления различий между жанрами на обнаружение общих черт. «Наряду с индуктивным, конкретно-историческим описанием жанров как элементов локализованных систем в фокусе внимания оказались и даже заняли главное место жанровые константы, обеспечивающие жанровую преемственность»⁶, – подчеркивает приверженец типологического изучения жанров Л. В. Чернец. Исследователь настаивает на полицентрической жанровой классификации произведений, возникающей на пересечении типологических ге-

⁶ Чернец Л. Жанры // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004. С. 166.

терогенных свойств (так, например, жанр трагедии может быть определен через два основных признака: принадлежность произведения к драматическому роду и трагический модус художественности) (В. Тюпа)⁷.

Теории, подобные этой, позволяют описать и объяснить нелимитированное число жанровых разновидностей, возможность «смешанных» жанров и новых гибридных видов, даже на основе соединения противоположных жанров⁸.

Той же деканонизацией жанров в новейшее время предопределен переход отечественной и зарубежной жанрологии от традиционно классификационного к коммуникативно-рецептивному (герменевтически-интерпретационному) принципу, в основу которого положено признание изменчивости канона, а также перенос внимания с общих вопросов жанра на использование общих жанровых моделей для прочтения конкретных индивидуальных произведений. Это значит, что из трех традиционно выделяемых аспектов жанра – нормативного, генетического и конвенционального – на первый план выдвинут конвенциональный (коммуникативно-рецептивный). Но при этом все же нельзя игнорировать остальные. В противном случае активная разработка одного аспекта в ущерб другим приведет к деформации наших представлений и о художественном произведении, и о его авторе. Перспективный и продуктивный метод, будучи доведен до известного предела, становится достаточно уязвимым. Поэтому было бы корректнее по отношению к жанру учитывать все его аспекты, то есть принимать во внимание тот факт, что жанр определяют *не только* содержание и правила построения

⁷ Чернец Л. В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. М., 1982. С. 18-19, 62-63 и др.

⁸ Такой подход применительно к рассказу был осуществлен А. В. Огневом (*Огнев А. В. Русский советский рассказ 50-70-х годов*. М., 1978).

произведения, *но и* правила его восприятия и интерпретации.

Стремление быть корректным по отношению к предмету исследования и адекватным ему определило и выбор рабочего определения жанра. Под *жанром* мы понимаем, с одной стороны, систему способов построения произведения как завершенного художественного целого, воплощающую определенную концепцию действительности и претворяющую ее в художественную модель мира⁹, а с другой – «исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую коммуникативную стратегию данного дискурса»¹⁰.

Историческая изменчивость категории жанра, очевидно, является аксиомой, а потому и применение принципа историзма в определении жанра неизбежно. Однако полным жанровый анализ будет лишь при условии сочетания принципа историзма с принципом системности.

В научной практике принцип системного подхода наиболее последовательно проводится при анализе отдельного произведения, значительно менее последовательно при обращении к совокупности текстов одного автора или нескольким сопоставляемым текстам разных и в совершенно недостаточной степени применяется для описания «всей литературы» данной эпохи.

Принцип системного изучения, получивший фундаментальное обоснование в работах М. М. Бахтина, наряду с принципом историзма является главным методологическим принципом в исследовании жанров. Ученый

⁹ В основу определения легла концепция жанра, разработанная Н. Лейдерманом в кн.: *Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы*. Свердловск, 1982.

¹⁰ *Тюна В. И.* Основы современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. 2002. // www.nsu.ru/education/virtual/cs5content.htm. – 3. 06. 2003.

считал, что мы обязаны «говорить о конкретной систематичности каждого явления культуры, каждого отдельного культурного акта, об его автономной причастности – или причастной автономии.

Только в этой конкретной систематичности своей, то есть в непосредственной отнесенности и ориентированности в единстве культуры, явление перестает быть просто наличным, голым фактом, приобретает значимость, смысл, становится как бы некоей монадой, отражающей в себе все и отражаемой во всем»¹¹.

Вслед за М. М. Бахтиным мы исходим из того, что творчеством писателя в целом управляют те же законы, что и отдельным произведением, в творчестве, как в едином художественном целом, действуют те же механизмы саморегуляции. И отдельное произведение, и творчество писателя, представляющее собой совокупность произведений, являются художественными системами и соотносятся как часть и целое. Отсюда, по крайней мере, двойная соотнесенность всякого рассматриваемого элемента произведения с каждой из этих систем – с произведением и всем творчеством. Но есть еще одна соотнесенность более высокого порядка, соотнесенность творчества писателя с эстетической системой литературного направления. Представляется совершенно очевидным, что изолированное изучение жанра конкретного произведения конкретного писателя есть абстракция¹². На это указывал еще Ю. Н. Тынянов: «Изучение изолированных жанров вне знаков той жанрово-стилевой системы, с которой они соотносят-

¹¹ *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 25.

¹² См. об этом: *Лейдерман Н. Л.* Жанровые системы литературных направлений и течений // *Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе: Межвуз. сб. науч. тр.* Свердловск, 1988. С. 4-17.

ся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотносен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»¹³.

Задачу изучения системы жанров каждой данной эпохи выдвигал и Д. С. Лихачев: «<...> жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически. Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, появление новых и угасание старых, но и изменения самой системы жанров»¹⁴.

Говоря о жанровой системе, и Д. С. Лихачев, и Н. Л. Лейдерман подчеркивают ее внутреннюю иерархичность, обеспечивающую равновесие жанров, но отнюдь, не равноправное их взаимодействие. Этому равновесию не мешает наличие ведущих жанров, преобладающих в ту или иную эпоху. Ведущие жанры Д. С. Лихачев метафорически определял как «жанры-сюзерены», а подчиненные – как «жанры-вассалы».

Об этом же говорит и Н. Л. Лейдерман: «Ведущий жанр становится ядром формирующейся жанровой системы литературного направления. Присущий ему принцип построения художественного мира распространяется на конструктивно близкие, а затем на все более отдаленные жанры, ориентируя их структуры на освоение действительности в соответствии с познавательно-оценочными принципами метода, господствующего в этом направлении. Этот конструктивный принцип мы называем *мета-*

¹³ Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 276.

¹⁴ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 317-318.

жанром литературного направления»¹⁵ (курсив наш. – С. К.).

Доминированием того или иного жанра в прозе обусловлены и *жанровые процессы*, такие как *романизация* «малой прозы» и повести, *новеллизация* романа и повести, циклизация рассказов, новелл, очерков. При межродовой интерференции происходят *лиризация* и *драматизация* прозы.

По сути, все эти концепции – продолжение тыняновской теории о доминанте: «Ввиду того, что система не есть равноправное взаимодействие всех его элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформацию остальных, произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой»¹⁶.

Изложенные теории еще раз убеждают в необходимости рассматривать творчество Андрея Платонова как образец целостной жанрово-стилевой системы, в которой представлены жанры всех трех литературных родов: эпоса, лирики и драмы. Большая часть произведений писателя представлена эпическими жанрами: очерком, рассказом, повестью и романом. Именно они являются главным предметом нашего исследования.

Как и любая художественная система, проза А. Платонова организована динамическим взаимодействием метода, жанра и стиля и соотносится с процессами, определяющими неповторимый литературный профиль эпохи.

Контрапунктом в развитии литературного процесса первой трети XX века стало столкновение больших и ма-

¹⁵ *Лейдерман Н. Л.* Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Свердловск, 1988. С. 5.

¹⁶ *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 277.

лых эпических форм, которое проявило себя в таких жанровых процессах, как новеллизация «больших» эпических жанров (повести и романа), с одной стороны, и романизация «малых» жанров (рассказа, новеллы), циклизация, с другой.

Платонов пришел в литературу в тот момент, когда она стояла на пороге очередной смены жанровой парадигмы. Рубеж веков и первые два десятилетия XX столетия были ознаменованы кризисом классического монолитического реалистического романа – с одной стороны, и бурным развитием поэзии и «малой прозы» – с другой. На первую половину 1920-х годов выпадает подготовка к будущему реваншу романа. Не случайно эту эпоху Ю. Н. Тынянов назвал литературным «промежутком».

Это было время отчаянной литературной борьбы и блестящих литературных побед. Новый роман еще не родился, но уже во всем ощущался его скорый приход: в оживлении фабулы, в активизации жанра повести, которая, по авторитетному мнению В. Г. Белинского, и есть «распавшийся на части, на тысячи частей роман; глава, вырванная из романа»¹⁷; в циклизации, дающей самые разнообразные плоды: от цикла коротких рассказов, до сборников новелл и явлений такого масштаба, как «Кон-армия» И. Бабеля; наконец, в появлении новых жанровых модификаций рассказа – результатов активной романизации жанра.

Жанровым пространством, на котором развернулись литературные баталии, стал рассказ, в силу своей неканоничности способный вместить и совместить в себе различные «жанровые архетипы» (И. П. Смирнов), отозваться на изменение ситуации общения с читателем. 1920-е годы, особенно первая их половина, – безусловно, эпоха рассказа и новеллы. Тогда были написаны книги

¹⁷ *Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3-х т. Т. I. М., 1948. С. 112.*

рассказов М. Горького, Б. Пильняка, М. Зощенко, М. Шолохова, Л. Леонова, М. Булгакова и др.

А. Платонов не был исключением – его прозаические опыты начались с рассказов. Пройдя через испытание повестью, очерком и романом, в конце своего творческого пути писатель вновь вернулся к старому верному жанру. Впрочем, «вернулся» – не совсем точно сказано. Платонов никогда не уходил от него. Рассказ – это жанровая константа и метажанровая единица его творчества. Статус константы художественного мира не исключает эволюции рассказа на протяжении творческого пути писателя. Напротив, именно в этом жанре она явлена с наибольшей очевидностью. Именно в нем наглядно отразилась эволюция художественного мышления писателя и становление его творческого метода. Поэтому целостное единство жанровой системы прозы А. Платонова и ее эволюцию целесообразно исследовать сквозь призму рассказа.

В динамике жанров и жанровых процессов, определяющих своеобразие жанровой системы писателя, отчетливо просматривается вектор развития его художественного видения – от фрагментарности к эпической перспективе.

Нельзя сказать, что платоноведы не задумывались над этим вопросом. Так, В. П. Скобелев, исследовавший образцы новеллистики писателя и 1920-х, и 1930-х годов¹⁸, пришел к выводу о том, что рассказы 1920-х годов

¹⁸ *Скобелев В. П.* «Романное мышление» в рассказах и повестях Андрея Платонова 20-х годов // *Russian Literature*. 1992. XXXII-III (Amsterdam); *Скобелев В. П.* Жанровые особенности рассказа «Фро»: Сюжеты героев и сюжет повествования // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. М., 2000; *Скобелев В. П.* «Воскрешающая любовь к мертвым» (От «Фро» к «Реке Потудань» и «Возвращению»: из наблюдений над поэтикой новеллы) // «Страна философов» Ан-

создавались под сильным влиянием *романизации*, сказавшейся в романном типе подвижного героя и разомкнутого пространства – хронотопе дороги. В рассказах же 1930-х–1940-х годов при очевидном напряжении между романым и новеллистическим началом наблюдается тенденция к *новеллизации*, выражающаяся в смене хронотопа – с «дорожного» и «строительного» на «семейный», в изменении «широкого масштаба “большого мира”», в замене его «ограниченным, обозримым пространством семьи или жизни отдельного человека»¹⁹.

Таким образом, творческая эволюция писателя показана В. П. Скобелевым через смену жанровых тенденций – романизации 1920-х новеллизацией 1930-1940-х годов.

Отчасти это так, но здесь учтены не все факты платоновского творчества, а точнее – внутрижанровые модификации рассказа помимо новеллы. На наш взгляд, объяснить специфику платоновской прозы какого-либо периода доминирующим действием *одного* жанрового процесса невозможно – большинство произведений писателя обусловлено диалектическим взаимодействием двух разнонаправленных жанровых тенденций – *романизации* и *новеллизации*, в результате чего во вновь возникающих жанровых модификациях между ними устанавливается динамическое равновесие.

Так, начало творческого пути Платонова в прозе ознаменовано появлением многочисленных рассказов-анекдотов, фантастических рассказов новеллистического типа, что свидетельствует о фрагментарности видения ми-

дрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. М., 2003.

¹⁹ Гюнтер Х. Любовь к дальнему и любовь к ближнему: Постутопические рассказы А. Платонова второй половины 1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 305.

ра. Однако в этот же период идет процесс активного поиска форм синтеза: рассказы объединяются в циклы – художественное мышление приобретает черты ансамблевого; появляются новые жанровые модификации «малой прозы» – рассказ-сказание и «житийный» рассказ (А. Рекемчук) – маленькая форма «притворяется» большой.

Повествование в «житийном» рассказе приобретает черты жизнеописания, в полной мере характерного для классического реалистического романа, где «образ становящегося человека» с его уникальным жизненным опытом выводится в «просторную сферу исторического бытия»²⁰, и где демонстрируется «историческое становление мира в герое и через героя»²¹.

Первая попытка создать произведение, в котором жизнь героя была бы представлена от начала и до конца, осуществлена Платоновым уже в 1924 году – в рассказе «Бучило». Далее, на протяжении 20-х годов писатель неоднократно обращался к хронотопу пути – метафоре жизненного пути в своих повестях «Эфирный тракт», «Сокровенный человек», «Происхождение мастера», романе «Чевенгур», в «житийном» рассказе «Песчаная учительница». Однако по-настоящему жанр «житийного» рассказа развивается в творчестве Платонова 1930-1940-х годов, когда писатель обратится к «семейной» теме. В это время будут созданы многочастные рассказы, и по объему, и по внутреннему содержанию похожие на небольшие повести или романы: «Такыр», «На заре туманной юности», «Глиняный дом в уездном саду», «Река Потудань», «Афродита».

Конечно, обозначенная нами линейная однонаправленность творческой эволюции писателя, весьма условна и мало соответствует сложной неоднозначности драмати-

²⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 203.

²¹ Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. М., 1997. С. 37.

ческих перипетий его литературной судьбы. Тенденция эпизации художественного мышления Платонова очевидна, так же, как очевиден сам факт создания им эпического полотна «Чевенгура», дочевенгурских и постчевенгурских повестей. Не остается, однако, сомнений и в том, что противоположная тенденция – тенденция к дискретности изображения, к монтажу, сохранялась в творчестве писателя до конца. То обстоятельство, что вторая половина 1930-х и все 1940-е годы ознаменованы появлением шедевров именно «малой» прозы («Третий сын», «Фро», «Бессмертие», «В прекрасном и яростном мире», «На заре туманной юности», «Глиняный дом в уездном саду», «Одухотворенные люди», «Возвращение», «Афродита» др.), не может быть проигнорировано. Так же, как нельзя упускать из виду специфику платоновской «большой» прозы этого периода – незавершенного и, возможно, незавершимого романа «Счастливая Москва».

Своим источником новеллизация больших эпических форм, повести и романа (эта черта была характерна и для Б. Пильняка, И. Бабеля, А. Веселого и др.) имеет сдвиг в художественном мышлении, произошедший в связи с гуманистической катастрофой, потрясшей мир в начале XX столетия. Мир больше не мог быть изображен и наименован в его целостности, поскольку его целостность утрачена, как утрачено и чувство стабильности. Миром стали править случай и парадокс. Желание восстановить «круглую пышность мира» разбивается о невозможность это сделать. Расшатываются эпические основы романа, появляются так называемые новеллистические романы, отбрасывающие свою романность, стремящиеся вернуться к жанровым формам «малой» прозы. Главы таких романов напоминают отдельные новеллы, которые завершены и могли бы составить цикл. Именно таковы платоновские повести «Сокровенный человек», «Впрок» и романы «Чевенгур» и «Счастливая Москва».

Все они «вышли» из одного исторического и литературного времени, когда цикл создавался полноценной альтернативой роману, а циклизация – конструктивным принципом для больших эпических форм. Свойственный циклу бесфабульный тип связи, проявляющий себя в так называемой обзорной композиции без единого фабульного стержня, но с заменяющим его единством идейно-тематического задания, коммуникативной стратегии, углом зрения, под которым и в соответствии с которым отбирается и группируется материал, перекочевал в повесть и роман. Этот факт означал распространение бесфабульного романа, эклектичных произведений с «рыхлой» фабулой, но с возросшей композиционной ролью образа автора, развитие мысли которого составляет внутренний сюжет произведения, связывающий все его компоненты в ассоциативной последовательности.

Эти наблюдения заставляют задуматься о сложной диалектике фрагментарного и эпического (романного) начал, обусловивших живое движущееся целостное единство прозаического творчества А. Платонова. В авторской жанрологии это проявилось в процессах романизации «малых» жанров и новеллизации «больших». Пространством компромисса, в котором оба разнонаправленных процесса пересекаются и взаимообогащают друг друга, стал цикл. Можно сказать, что художественный образ мира создавался писателем не только и не столько отдельными произведениями, сколько их «ансамблями»: циклами, сборниками рассказов, метажанровыми единствами. И если метажанром прозы А. Платонова мы назвали *рассказ*, то метажанровым процессом, обеспечивающим единство жанровой системы писателя, следует назвать *циклизацию*, а продуцирующее их художественное мышление – *ансамблевым*. Само же прозаическое творчество Платонова приобретает черты одного большого цикла с «циклами-периодами» (Н. В. Корниенко) внутри.

Циклически обрамляют прозу писателя рассказы новеллистического типа – новеллы-анекдоты – в начале 1920-х годов и новеллы-притчи, «житийные» рассказы с элементами притчи – во второй половине 1930-х – 1940-е годы. Как правило, с появлением новелл-притч исследователи связывают перелом, произошедший в творчестве писателя в середине 30-х, и обращение его к методу «христианского реализма» (Н. В. Корниенко). Правда, на этот счет (насчет перелома, как и насчет метода) еще не сложилось сколько-нибудь устоявшегося мнения. На первый взгляд, перелом очевиден: начинавший со злободневных, часто бытовых, анекдотов, Платонов «вдруг» переходит на язык христианской притчи. Русская литература уже знала подобную историю и вызванные ею недоразумения – историю с метаморфозой Н. В. Гоголя, в глазах современников «вдруг» резко превратившегося из сатирика в проповедника христианского смирения. А был ли перелом и, если был, то чем он вызван? – вопрос, над которым «ломали голову» современники великого Гоголя, вновь беспокоит теперь уже исследователей другого великого писателя.

Анализ платоновской жанрологии должен продвинуть решение этой проблемы вперед. Обнаруживаемое в платоновской прозе жанровое постоянство связано с постоянством художественных идеалов писателя. Вопрос об их однообразии, с одной стороны, и об их эволюции – с другой, имеет в платоноведении длинную историю. Начало размышлениям на эту тему положил сам автор, написавший о себе в 1926 году: «Мои идеалы однообразны и постоянны»²². Верность идеалам сыграла определенную драматическую роль в его творческой судьбе. Несмотря на попытки «исповедаться» и «покаяться», предпринятые Платоновым в открытой печати в 1931 году после разгрома «бедняцкой хроники» «Впрок», прижизненная совет-

²² «...Живя главной жизнью» // Волга. 1975. № 9. С. 165.

ская официальная критика «не отпустила» ему «грехи» и отказала писателю «в качественных изменениях его художественной методологии. Отказывала в 1929 и 1931, 1934 и 1937, 1941 и 1945 годах»²³. Как оказалось, на это у нее были свои основания.

Возникшая позднее, в 1960-1970-е годы, концепция творческой эволюции Платонова от мифологического сознания и модернистской поэтики 1920-х годов к реализму 1930-1950-х – в советской критике; от модернизма к социалистическому реализму – в зарубежной, – в настоящее время уже не может ни объяснить вновь открывшиеся факты художественного творчества мастера, ни соответствовать новому уровню их осмысления.

Все чаще современными исследователями подчеркивается особая целостность платоновского творчества, порождающая ощущение единого текста. Так, В. Ю. Вьюгин во вступительной статье, открывающей академическое издание повести «Котлован», пишет: «Наследие Платонова обладает свойством особой целостности. Все им написанное может и даже должно читаться как один текст. <...> Каждое последующее платоновское произведение, пусть иного жанра, пусть его внешний сюжет посвящен совершенно иным событиям, есть продолжение разговора о проблемах, поставленных ранее, подчас очень давно»²⁴.

Н. М. Малыгина считает, что «творчество Платонова представляет собою целостный метатекст»²⁵.

²³ *Корниенко Н. В.* Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 312.

²⁴ *Вьюгин В. Ю.* Повесть «Котлован» в контексте творчества Андрея Платонова // *Платонов А.* Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 6.

²⁵ *Малыгина Н. М.* Андрей Платонов: поэтика «возвращения»: Научное издание. М., 2005. С. 16.

Н. И. Дужина в своем диссертационном исследовании, посвященном политическому и культурному контексту того же «Котлована» и пьесы «Шарманка», резюмирует свои наблюдения следующим образом: «Внимание к художественному миру писателя позволило увидеть необычное единство его прозы – тематическое, мотивное, сюжетное, образное и пр. Идея этого единства выразилась в формуле <...> “Платонов пишет одну книгу”»²⁶.

Обнаружено и исследовано много факторов, порождающих эту особую целостность: единый мифологический знаковый комплекс, система образов-символов, мотивный комплекс, метасюжеты, «формульный» язык – все они рассчитаны на художественную коммуникацию между авторскими текстами, созданными в разное время. Какую роль здесь играют жанры, не «теряются» ли они в этой метатекстовой целостности? – вот ряд вопросов, который неизбежно возникает, когда исследование балансирует между анализом текста и произведения. Решению этих и многих других вопросов посвящена эта книга.

Ее композиция подчинена обоснованию главной научной гипотезы, суть которой может быть сведена к следующему: жанровым контрапунктом художественной прозы А. П. Платонова, в котором сошлись жанровые процессы романизации и новеллизации, стал рассказ/новелла. Он проявил способность к расширению эпического масштаба, вместе с тем сохраняя свой собственный жанровый потенциал. В этом смысле рассказ можно считать метажанром, «языком» которого могут быть описаны платоновские цикл, повесть, и роман. Метажанровым процессом, обеспечивающим единство жанровой системы писателя, следует назвать циклизацию, а продуцирующее их художественное мышление – ансамблевым.

²⁶ Дужина Н. И. Творчество Андрея Платонова в политическом и культурном контексте (повесть «Котлован» и пьеса «Шарманка»): Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 3.

Само же прозаическое творчество Платонова имеет черты одного большого цикла.

Работа включает три главы, составленные из одиннадцати разделов. Первая глава посвящена комплексному исследованию рассказа как жанровой константы художественного мира Платонова. Здесь разрабатываются принципы внутрижанровой типологии рассказа и подробно рассматриваются его жанровые модификации. Во второй главе исследуется процесс циклизации в прозе А. Платонова и его результаты – циклы и метажанровые единства. Третья глава книги посвящена анализу «большой» прозы писателя – повестей и романов «Чевенгур» и «Счастливая Москва» сквозь призму жанровых процессов романизации, новеллизации и циклизации.

Исследование жанров и жанровых процессов в прозе А. П. Платонова представляется весьма перспективным направлением в изучении платоновского творчества, так как выводит на коренные проблемы художественного мира писателя – проблему мышления и метода, стиля. Кроме того, анализ жанровых процессов в творчестве такого выдающегося художника XX столетия, каким является Андрей Платонов, помогает прояснить механизм действия закономерностей, определивших специфику литературного процесса эпохи.

Автор искренне благодарен своему научному консультанту – Ларисе Васильевне Поляковой, чье доверие и поддержка вдохновляли на дальнейший труд; своим коллегам по кафедре и особенно: заведующему кафедрой литературы БГПУ Александру Васильевичу Урманову, внимательному и требовательному читателю, давшему немало полезных советов, Наталии Владимировне Киреевой, чье участие на протяжении всей работы трудно переоценить.

Особую благодарность выражает автор своей семье – мужу и дочерям – за терпение и поддержку.

ГЛАВА 1. ВСЕЛЕННАЯ МАЛОЙ ПРОЗЫ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

1.1. О жанре, внутрижанровой типологии и других «интересных вещах»

Андрей Платонов относится к тому числу писателей, кто довольно рано почувствовал и осознал в себе творца, способного сотворить мир. С ним это случилось на излете второго десятилетия его жизни, счастливо и драматически совпавшего с грозным первым двадцатилетием XX столетия.

Первая попытка творчества – это стремление построить свою собственную картину мира, найти компромисс между мыслью и речью. Не случайно первыми из-под пера писателя появляются стихи. Стихотворная форма оказывается наиболее удобной для подобного моделирования, поскольку она выбирает такую конструкцию текста, которая наиболее адекватно способна восстановить континуальную, циклическую картину мира. Говоря о биполярности человеческой культуры, Ю. М. Лотман ставит пару стих / проза в один ряд с такими оппозициями, как детское сознание / взрослое сознание, мифологическое сознание / историческое сознание, иконическое мышление / словесное мышление, действие / повествование. В основе противопоставления двух рядов лежит ориентация на два разных представления о мире: глубинно-циклическое и хроникально-историческое²⁷. Если последнее представление опирается в темпоральном аспекте на понятие Времени и коррелирует с эпическим повествованием, то первое, закрепляя познание личностью основ бытия, предполагает ориентацию на понятие Вечности. Это и есть прерогатива лирики.

²⁷ Лотман Ю. М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам. Х. Ученые записки ТГУ. Тарту, 1978. С. 8.

Но и прозаические произведения Платонова (как ранние, так и зрелые) очень дискурсивны, буквально «вырастают» из языка (имени, фразы, диалога) и внутренне ориентированы на жанр отрывка. Такой прозаический жанр позволяет в поле прозаического текста строить стихоподобные и по системе отношений, и по ритмике структуры, способные воплотить то глубинно-циклическое представление о мире, которое составляло доминанту мировоззрения писателя.

Андрей Платонов оставил немного свидетельств авторской саморефлексии по поводу собственных художественных исканий. Среди них выделяется статья, стоящая особняком в ряду платоновской публицистики 20-х годов – написанная в 1926 году «Фабрика литературы». Она появилась после резолюции ЦК РКП(б) 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», вызвавшей новый виток дискуссий о «художественной платформе» пролетарской литературы, и органично вписалась бы в «сюжет» литературной полемики... Если бы была напечатана...²⁸

Среди вопросов, поднятых Платоновым в статье, был и «большой» жанровый вопрос: «Говорят – пиши крепче, большим полотном, покажи горячие недра строительства новой эпохи, нарисуй трансформацию быта, яви нам тип человека нового стиля с новым душевным и волевым оборудованием. <...> У писателя разбухает голова <...> Он видит полную справедливость этих умных советов, признает целесообразность этих планов и проектов, а

²⁸ Статья была опубликована в 1991 году. См.: *Платонов Андрей. Фабрика литературы* / Публикация и составление М. А. Платоновой. Комментарии и примечания Н. В. Корниенко // Октябрь. 1991. № 10. С. 196-200. Далее текст статьи цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках. Публикация статьи в этом журнале по-своему символична: именно в «Октябрь» в 1926 году направил свою статью Платонов.

кирпичей для постройки романа у него все-таки нет» (198). Говоря в третьем лице о дилемме, стоящей перед писателем, Платонов, без сомнения, имеет в виду и общую литературную коллизию эпохи, и свою собственную проблему жанрового выбора.

Искренне стремясь откликнуться на заказ времени и создать роман, отражающий ход истории и рост нового человека в ней, Платонов сталкивается с трудно преодолимыми препятствиями. С одной стороны, сильно сопротивление жизненного материала: мир не может быть изображен и наименован в его целостности, поскольку эта целостность утрачена и предстоит долгая кропотливая работа по ее восстановлению. Другое препятствие – в самом писателе, который, подобно своему герою Саше Дванову, ощущая тревогу оттого, что сквозь него «проходит неопи- санный и нерассказанный мир», в то же время не торопится давать чужое имя «открывающейся перед ним безымянной жизни». Он хочет «услышать» собственное имя мира «вместо нарочно выдуманных прозваний». Из «подслушанных» в мире фраз и диалогов, случайно увиденных сцен Платонов и тклет пестрый узор малой прозы.

Рассказ – это жанровая константа в художественном мире Платонова. К нему он неизменно обращается и возвращается на протяжении всех трех десятилетий своего творчества. Первый сборник прозы писателя, «Елифанские шлюзы», увидел свет в 1927 году. В него помимо двух повестей («Елифанские шлюзы» и «Город Градов») вошли 17 рассказов, 12 из которых составили циклы «Записи потомка» и «Из Генерального сочинения». В драматических 30-х писатель смог опубликовать лишь одну книгу – «Река Потудань» (1937), в которую включены семь рассказов – семь шедевров платоновской новеллистики. И, наконец, в трагическое военное десятилетие

вышли пять сборников²⁹ военной прозы: «Одухотворенные люди» (1942), «Под небесами родины. Рассказы» (1942); «Рассказы о родине» (1943); «Броня. Рассказы» (1943), «В сторону заката солнца» (1945). Безусловно, прижизненные сборники далеко не исчерпывают всего наследия платоновской малой прозы – большая часть его осталась за их пределами и вот уже пятьдесят лет постепенно возвращается к своим читателям, обретая все новых и новых.

Постоянство, с которым Платонов обращается к жанровой форме рассказа, огромное количество фрагментов, не нашедших завершения, но ставших «зерном сюжета» в других произведениях, заставляют задуматься о своеобразии художественного мышления писателя, о природе уникальности созданного им художественного мира и о жанровых стратегиях, которыми обусловлено внутреннее единство его творчества. Можно сказать, что метажанровой единицей в масштабах всей прозы Платонова является рассказ, заряженный эпической энергией фрагмента, а его художественное мышление имеет черты ансамблевого. Особо надо подчеркнуть, что данный жанр выделен нами в качестве метажанровой единицы не только и не столько по причине численного превосходства перед другими жанрами, но, главным образом, потому, что специфика платоновских повести и романа (не говоря уже о цикле) такова, что они, в большинстве своем, новеллистичны, то есть их жанровая структура может быть *описана* языком новеллы/рассказа.

Статус константы художественного мира, тем не менее, не исключает эволюции рассказа на протяжении творческого пути писателя. Напротив, именно в этом жанре она явлена с наибольшей очевидностью, и анализ в

²⁹ Н. В. Корниенко расследовала судьбу еще четырех так и неопубликованных сборников рассказов А. Платонова: «Рассказы, были», «Вся жизнь», «Среди людей», «О живых и мертвых».

этом направлении обещает быть максимально продуктивным. Но для успешного его претворения необходимо разобратся с самим понятием, в обыденности и частоте употребления порой утрачивающим точность смысла.

В настоящее время сказать о произведении «рассказ» значит сказать очень мало. Сопоставляя принципы жанрового развития новейшей и средневековой литератур, академик Д. С. Лихачев однажды отметил, что в процессе исторического развития жанров внешние границы в этой области все чаще заменяются внутренними³⁰. Жанр становится сложной иерархически организованной изнутри системой. Понять законы его – это значит понять и саму структуру жанра, точно определить его границы, внешние и внутренние, осмыслить те эстетические возможности, которые лежат в основе каждой из жанровых разновидностей или модификаций.

Рассказ в самом общем виде – это малый прозаический эпический жанр. Современное толкование термина «рассказ» включает в себя два значения: во-первых, рассказ как видовое понятие (жанр) и, во-вторых, как внутривидовое (жанровая модификация) наряду с новеллой. Вопрос о соотношении рассказа и новеллы должен быть оговорен специально.

По этому поводу установилось два мнения. Так, например, Г. Н. Пospelов разделял между собой «новеллу» и «нравоописательный рассказ» как два разных *жанра*. Согласно такому разграничению, новелла должна изображать «...необычайное бытовое происшествие, приключение, возбуждающее интерес читателя». В отличие от новеллы, «нравоописательный рассказ – это короткое повествование о типических бытовых отношениях и состоянии общественных нравов. Рассказ рисует в коротких ценах повседневную жизнь. В новелле писатель хочет показать

³⁰ Лихачев Д. С. Будущее литературы как предмет изучения // Новый мир. 1969. № 9. С. 202.

необычное в жизни героев, в рассказе он интересуется именно обычным, тем, что, возможно, и бывает изо дня в день. <...> Новелла – это повествование о необычайном происшествии в жизни героев. Рассказ – это маленькая картинка общественных нравов. Для новеллы характерна острая интрига, внезапная развязка, быстрое развитие действия. Для рассказа – описательные сцены, медлительность действия, статичность героев»³¹.

Подобной точки зрения придерживался и В. В. Кожин, в стремлении отграничить рассказ от новеллы невольно сблизивший его с повестью: «...новеллу и рассказ различают как повествование с острой, отчетливо выраженной фабулой, напряженным действием (новелла) и, напротив, эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом (рассказ)»³².

Иная точка зрения, высказанная в свое время Б. В. Томашевским³³ и поддержанная Л. И. Тимофеевым, Э. А. Шубиным, В. П. Скобелевым, сводится к тому, что рассказ и новелла это – жанровые разновидности: «...при всех возможных разграничениях рассказа и новеллы следует прежде всего учитывать, что производится он в рамках одного жанра»³⁴. Рассказ и новелла выступают как разновидности малой формы эпического рода: «самозначимая острая сюжетная коллизия перестает быть обяза-

³¹ *Поспелов Г. Н.* Теория литературы. М., 1940. С. 139, 140.

³² *Кожин В. Н.* Рассказ // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 309-310.

³³ Б. В. Томашевский разницу между новеллой и рассказом видел лишь в форме наименования, русской и европейской: в эпическом роде существует «...малая форма – новелла (в русской терминологии – “рассказ”» (*Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С. 243).

³⁴ *Русский советский рассказ. Очерки истории жанра.* Л., 1970. С. 40.

тельной принадлежностью малого прозаического жанра»³⁵.

Желая подкорректировать высказывания своих предшественников, Н. Д. Тамарченко противопоставляет рассказ новелле, подчеркивая в то же время их принадлежность к так называемой «малой форме»³⁶. Ее специфика определяется им отдельно и следующим образом: «объем текста достаточен для того, чтобы реализовать принцип бинарности в основных аспектах художественного целого – в организации пространства-времени и сюжета и в субъектной структуре, материализованной в композиционных формах речи <...> этот объем минимален в том смысле, что указанный принцип везде реализуется в единственном варианте»³⁷. Это означает, что минимум событий в произведении «малой формы», как показал И. П. Смирнов, – не одно, а два: поскольку «художественность, какую бы жанровую форму она ни принимала, зиждется на параллелизме (в других терминах, на эквивалентности...)»³⁸. Принципиальное отличие здесь «малой формы» от «большой» в том, что в ней отсутствуют дублирующие и варьирующие параллелизм главных событий другие события. Далее, событие должно совершаться на границе минимум двух пространственно-временных сфер³⁹. Наконец, субъектный план каждого эпизода создается определенным комплексом композиционных форм речи, в котором всегда выделяются два полюса: речь изо-

³⁵ Там же. С. 26.

³⁶ Теория литературы: В 2-х т. Т. 1 / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. С. 403-404.

³⁷ Там же. С. 403.

³⁸ Смирнов И. П. О смысле краткости // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. СПб., 1993. С. 6.

³⁹ По определению Ю. М. Лотмана, событие – «перемещение персонажа через границу семантического поля» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282)

бращающего субъекта (повествователя или рассказчика) и речь персонажей.

Все перечисленные выше черты свойственны, по мнению исследователя, в равной степени и новелле, и рассказу. Различие между ними производится по наличию или отсутствию новеллистического пуанта, в корне отличающегося от характерного для рассказа «выдвинутого по напряженности центра».

В нашем исследовании в определении жанра рассказа мы будем исходить из того, что термином «рассказ» обозначаются два понятия: *рассказ* как видовое понятие (жанр), синоним – *малая проза (форма)* и как внутривидовое (жанровая модификация) наряду с *новеллой*.

В дифференцировании жанровых признаков рассказа (в первом значении – как вида, жанра) целесообразно опереться на разработанную В. П. Скобелевым теорию повествовательных стратегий, предполагающую выделение двух типов организации повествования: *центробежного* (экстенсивного), характерного для романа, и *центростремительного* (интенсивного), свойственного рассказу. «В первом случае движение осуществляется от некоего центра, с исходной позиции, вовне. Во втором случае движение с исходной позиции направляется вовнутрь, к какому-то одному центру, содержащему в себе и кульминацию и итог: действие, таким образом, сводит и характеры и обстоятельства в одну точку, связывает их в один узел»⁴⁰.

Рассказ основывается на случае, понимаемом как фрагмент, по которому восстанавливается целое, делается вывод об этом целом. В нем, таким образом, преобладает метонимический принцип построения⁴¹. Суть его была предельно точно сформулирована Н. Л. Лейдерманом и состоит она, по его мнению, в том, что «конкретный

⁴⁰ Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 45-46.

⁴¹ Там же. С. 49-50.

предметно-образный план произведения представлен здесь как часть большого мира: узловый фрагмент, существеннейший аспект (с точки зрения автора), – но все же часть. В этом случае структура жанра не только организует внутренне сам фрагмент, концентрируя его обобщающий смысл, но и, содержа целый “пучок” сигналов, которые идут от этого “куска жизни” к “большому миру”, координирует при их посредстве часть и целое, находит место этого фрагмента в бесконечной системе мира, выверяет идею, воплощенную в “куске жизни” всеобщим смыслом бытия»⁴².

Рассмотрев ряд жанровых теорий, мы сочли необходимым сформулировать рабочее определение жанра рассказа, на которое и будем ориентироваться в дальнейшем анализе.

Рассказ – это прозаический эпический жанр, представляющий собой интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия. Объем текста минимально достаточен для того, чтобы единожды реализовать принцип бинарности в основных аспектах художественного целого – в организации пространства-времени, сюжета и в субъектной структуре, материализованной в композиционных формах речи. Читательское внимание здесь приковано к решающим моментам в жизни действующего лица или явления, по метонимическому принципу, отражающим целое. Внутрижанровыми разновидностями рассказа являются собственно рассказ и новелла.

Однако опыт исторического развития «малой прозы» вынуждает современных исследователей дифференцировать не только понятия «собственно новелла» и «соб-

⁴² *Лейдерман Н. Л.* Жанр и проблема художественной целостности / Науч. тр. Свердловского пед. ин-та. 1976. Сб. 280 // Проблема жанра в англо-американской литературе (XIX-XX вв.). Вып. 2. С. 17-18.

ственно рассказ» как внутрижанровые разновидности рассказа в целом, но и их собственные формы, которые оказываются столь же избирательными в историко-литературном процессе.

В настоящее время распространена так называемая полицентрическая жанровая классификация произведений, возникающая на пересечении типологических гетерогенных свойств (так, например, жанр трагедии может быть определен через два основных признака: принадлежность произведения к драматическому роду и трагический модус художественности) (В. Тюпа)⁴³. Суть ее в том, что наряду с «индуктивным, конкретно-историческим описанием жанров как элементов локализованных систем в фокусе внимания оказались и даже заняли главное место жанровые константы, обеспечивающие жанровую преэминентность»⁴⁴.

⁴³ См.: Чернец Л. В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. М., 1982. С. 18-19, 62-63 и др.

⁴⁴ Чернец Л. Жанры // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004. С. 166. Начало этому подходу было положено в западном литературоведении, в частности, французским структуралистом Ж. Женнетом. Привлекши в качестве примера трагедию, ученый, со ссылкой на Аристотеля, говорил о возможности существования *трагического* (трагический модус художественности) вне «драматической модальности, в рамках простого повествования». Соответственно, чтобы быть причисленным к жанру трагедии, произведение должно представлять собой одну из тематических (а именно, трагическую) разновидностей высокой драмы (как рода) // Женнет Ж. Введение в архитекст // Женнет Ж. Фигуры: В 2-х т. Т. 2. М., 1998. С. 294, 295. Подобные теории позволяют описать и объяснить нелимитированное число жанровых видов, возможность «смешанных» жанров и новых гибридных видов, даже на основе соединения противоположных жанров.

К теории рассказа этот принцип классификации был применен А. В. Огневом, определившим внутрижанровые разновидности рассказа через степень воздействия на содержание и форму произведения родового начала, которое оказывает существенное влияние на « всю его идейно-художественную структуру»: «От того, что берет автор за основу – эпическое, драматическое или лирическое, во многом зависят тональность, художественное время, композиция произведения, соотношение и взаимодействие различных компонентов текста (повествование, описание, диалог, сценка, лирическое отступление, портрет и т. п.)»⁴⁵.

На этой основе выделяются три основных тенденции: эпический рассказ (наиболее характерное его проявление – «житийный»), «драматизированный» рассказ (по-другому, «рассказ-диалог», «рассказ-сценка»), и лирический рассказ⁴⁶. В основу рассказов того или иного типа ложится не только определенная форма повествования (сюжет, описание, диалог), но и характер содержания, проявляющийся в сфере конфликта произведений. Например, конфликты «драматизированных» рассказов чаще всего привязаны к сфере современных социальных отношений. Лирический рассказ более тяготеет к философской проблематике.

Однако, на наш взгляд, и эта типология не всегда может удовлетворить исследователя в силу своего общего и несколько формального характера. В частности, и жанровая специфика платоновской малой прозы не может получить адекватного описания в рамках данной теории.

Одна ярко характерная примета творчества Платонова – повышенная дискурсивность прозы, тяготение к языковой и жанровой архаике заставила задуматься о воз-

⁴⁵ Огнев А. В. Русский советский рассказ 50-70-х годов. М., 1978. С. 51.

⁴⁶ Подробнее об этом смотри в указанном издании.

возможности иного подхода к внутрижанровой типологии его малой прозы, тем более, что отмеченная особенность носит характер не случайности и единичности, а закономерности и системности, прослеживаемых на протяжении всей творческой эволюции писателя.

Ответ на возникший вопрос нашелся в активно разрабатываемой сегодня теории нарративных жанров⁴⁷, выросшей из жанровой теории М. М. Бахтина⁴⁸.

Вслед за М. М. Бахтиным, различавшим «жанр, как композиционно определенное (в сущности – застывшее) целое, и жанровые зародыши (тематические и языковые) с

⁴⁷ Детали этой теории (в рамках отечественного литературоведения) можно узнать в трудах ученых «кемеровской школы», публикуемых на страницах журналов «Дискурс» и «Критика и семиотика», издаваемых в Кемерово, а также «зерно» учения изложено В. И. Тюпой в учебнике «Теория литературы. В 2 т.» / Под ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2004.

⁴⁸ Бахтинский подход к изучению «речевых жанров», разграничивающий «первичные (определенные типы устного диалога)» и «вторичные (идеологические) жанры» как формы «построения речевого целого, его завершения, учета слушателя» (*Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 161, 166*) считается одним из наиболее продуктивных в современной жанрологии. По М. М. Бахтину, жанровое «целое – внеязыковое и потому нейтральное к языку. Поэтому жанры, как формы целого (следовательно предметно-смысловые формы), междязычны, интернациональны. В то же время жанры существенно связаны с языком, ставят перед ним определенные задания, реализуют в нем определенные возможности». «Когда мы строим свою речь, нам всегда, нам всегда преподносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы и в форме индивидуального речевого замысла», поэтому «форма авторства зависит от жанра высказывания. Жанр в свою очередь определяется предметом, целью и ситуацией высказывания. <...> Кто говорит и кому говорят» (*Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 357-358*)

еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать, “первофеномены” жанров»⁴⁹, автор современной теории, В. И. Тюпа, выделяет следующие первофеномены нарративных жанров: «сказание (легендарно-историческое предание, отколовшееся от донарративного мифологического предания)», притчу, анекдот и жизнеописание (биографию) как протороманную форму высказывания⁵⁰.

Наложив теорию первофеноменов нарративных жанров (протожанров – прожанров – простых жанров – долитературных жанров – все эти термины могут употребляться как синонимы) на теорию рассказа, мы получим внутрижанровую типологию, основанную на типе коммуникативной стратегии. Исходя из нее, можно выделить соответственно четыре жанровые модификации рассказа (не считая возможных смешанных форм): новеллу-анекдот, новеллу-притчу, рассказ-сказание, рассказ-житие («житийный» рассказ), которые и будут применены нами к малой прозе Андрея Платонова.

1.2. Новеллистика: анекдот и притча

Циклически обрамляют прозу Андрея Платонова рассказы новеллистического типа. Как ранние, так и написанные в 1930-1940-е годы, они мало похожи на то, что принято называть классической новеллой. Платонов с самого начала чрезвычайно дискурсивен – для того, чтобы родился сюжет, ему достаточно имени, каламбура, паремии или просто положения, характеризующего нравы общества или человека. Платоновский рассказ-новелла уxo-

⁴⁹ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 513.

⁵⁰ Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. 2002 // www.nsu.ru/education/virtual/cs5content.htm – 03.06.2003.

дит своими корнями в культурно-историческую память речевых (нарративных) жанров, в частности, анекдота и притчи. Его новеллистика носит ярко выраженный анекдотический и притчевый характер.

В пространственно-временном континууме платоновского творчества новеллы-анекдоты и новеллы-притчи располагаются по разным его концам, отражаясь друг в друге и образуя своеобразную рамку: анекдотом ознаменовано начало пути писателя, притчей – его конец.

Как правило, с появлением новелл-притч исследователи связывают перелом, произошедший в творчестве писателя в середине 1930-х годов, и обращение его к методу «христианского реализма» (Н. В. Корниенко). Смена этих двух жанров, можно сказать, знаменует собой своеобразный творческий рубеж. Если до этого момента в прозе писателя господствовал анекдотический дискурс, определявший жанровые модификации не только его рассказов, но некоторых повестей и романа, то после он сменяется притчевым дискурсом рассказов и сказок 30-х и, особенно, 40-х годов.

Миросозерцательные и коммуникативные установки этих жанров диаметрально противоположны. Анекдот – «спутник политической историографии»⁵¹. Это профанированная версия официальной истории или бытового события, исторического или частного лица, «это форма реагирования на некое сообщение, <...> историческая или просто логико-психологическая (случай) аналогия, ассоциация, заключающая в себе определенную концепцию события»⁵².

Анекдотический дискурс Платонова был реакцией на онтологический и политический, бюрократический абсурд действительности. Принципиальная роль анекдота в

⁵¹ Тюна В. И. *Художественность чеховского рассказа*. М., 1989. С. 16.

⁵² Курганов Е. *Анекдот как жанр*. СПб., 1997. С. 17.

творческом мышлении А. Платонова общеизвестна. Исследователи, разводя понятия «анекдот», как самостоятельную жанровую форму ситуативного характера (родственную фавль, шванкам, фацетиям) и каламбурного типа (выстроенную на игре слов как миниатюрные остроумные диалоги), и «анекдотизм», как «весьма специфичный склад остроумия художника»⁵³, порождающий анекдотическую «стихию», включающую «не только анекдоты как таковые, но и отдельные анекдотические элементы»⁵⁴, в творчестве А. Платонова усматривают именно анекдотизм. Между тем вопрос о том, как анекдотическая «стихия» повлияла на становление малых и больших жанров платоновской прозы, остается открытым.

В несколько метафорическом определении анекдотизма как «некоей “стихии”, разливающейся в произведении и подчиняющей себе многие составляющие этого произведения»⁵⁵, С. А. Голубков вплотную подходит к понятию нарративного жанра анекдота, определенного В. И. Тюпой через системное взаимодействие трех коммуникативных компетенций – референтной (то/тот, к чему/кому направляется участвующее в коммуникации сознание); креативной (субъект коммуникации), отмеченной способностью текстопорождения; рецептивной, связанной с интерпретацией знакового материала адресатом⁵⁶.

Креативная компетенция анекдота состоит в объективно недостоверном мнении субъекта о сообщаемом, ко-

⁵³ Голубков С. А. Анекдотическое в прозе А. Платонова // Андрей Платонов: Исследования и материалы: Межвузовский сборник научных трудов. Воронеж, 1993. С. 126.

⁵⁴ Голубков С. А. Указ. соч. С. 126.

⁵⁵ Там же. С. 125.

⁵⁶ «Эстетический дискурс – смыслообразующий процесс взаимодействия субъекта, объекта и адресата эстетической информации» (Тюпа В. И. Прологомены к теории эстетического дискурса // Дискурс. 1996. № 2. С. 14).

торое поддерживается мастерством рассказчика. Специфика рецептивной компетенции анекдотического дискурса заключается в том, что сообщаемое здесь воспринимается как недостоверное. И, наконец, референтная компетенция анекдотического дискурса проявляется в фрагментарной и сиюминутной, окказиональной в своей авантюрной разомкнутости картине мира, в которой движется персонаж, руководимый случайным стечением обстоятельств⁵⁷. Фигура героя в анекдоте, как и в сказании, и притче, – «ключ» референтной компетенции: произведение изображает не просто картину мира и не просто человека, но «человека – в – мире».

Три компетенции сосуществуют неразрывно в единстве нарративного дискурса, который и определяет тип протожанра, в данном случае – анекдотического. Применительно к нему складывается особый тип риторики – курьезной риторики «окказионального, ситуативного, диалогизированного слова»⁵⁸.

Анекдот (как и притча), будучи особой формой нарративного дискурса, способен определять жанровую природу произведения в целом, если оно относится к так называемой «малой» прозе, входит в качестве вставного элемента в текст произведений иных жанров и, будучи «зерном сюжета» (Н. С. Выгон), влиять на жанровую модификацию повести или романа. Этому способствует сама природная сущность анекдота.

Е. М. Мелетинский, исследуя его генезис в связи с происхождением новеллы, отмечал, что для «формирования анекдотов известное значение имела нарративизация паремий и близких к ним “малых” фольклорных жан-

⁵⁷ Тюна В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С.13-32; Новелла и аполог // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С.13-25.

⁵⁸ Тюна В. И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. 1997. № 3-4. С. 108.

ров»⁵⁹. Отсюда центростремительность анекдотического дискурса, тенденция не к «развертыванию» и «нанизыванию» (кумуляции), а к «свертыванию» речевого целого, концентрации его вокруг *pointe*. В пределе анекдот редуцируется, стягивается, конденсируется в остроту, каламбур. Как отмечает Е. М. Мелетинский, «в основе анекдота лежат некоторая “острота” и одновременно “острота” <...> которая сравнима с паремическими парадоксами»⁶⁰.

Для Платонова, писателя с очень тонким художественным слухом, в высшем смысле зависимого от «самой синтетической (точнее: не-аналитической) сущности русского языка»⁶¹, это правило имеет статус аксиомы. Писатель конструирует сцены, эпизоды и целые сюжеты из реализованных риторических фигур, начиная от фразеологизмов, паронимических сочетаний, каламбуров, паремий и заканчивая фигурами политической риторики. При этом легко заметить, что это свойство платоновской прозы остается постоянным на протяжении всего творческого пути писателя, меняются лишь тенденции в выборе исходного материала нарративизации: в раннем творчестве, до середины 1920-х годов, в этом качестве чаще всего выступают устойчивые выражения, паремии⁶², встречаются паронимические сочетания и каламбуры; во второй половине 20-х – на рубеже второго и третьего десятилетий, доминантой дискурса становится политическая риторика, идеологические каламбуры; в 1930-1940-х годах наблюдается динамическое равновесие, политическая риторика уходит вглубь, становится более завуалированной, на первый

⁵⁹ Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 9.

⁶⁰ Там же. С. 81.

⁶¹ Бродский И. «Пик, с которого шагнуть некуда» // Известия. 1989. 1 сент. С. 3.

⁶² Под паремией мы будем понимать пословицы, поговорки и загадки, а также отрывки из Ветхого Завета.

план вновь выходят паремии – отрывки из Ветхого Завета, активно переосмысляемые писателем в начале пути. Теперь уже они составляют квинтэссенцию платоновских *притч*.

У Платонова нередки случаи, когда он оформляет собственные сентенции, пользуясь библейской матрицей. К примеру, сюжет рассказа-притчи «Алтеркэ» (1936) является результатом нарративизации авторской же паремии, сформулированной в начале произведения. Отец еврейского мальчика Алтеркэ поучает его: «– Алтеркэ, бедный мой, не надо думать глупость. Противный, кто колет в глаз, хороший – кто терпит свою боль, а самый лучший тот, кто выбьет глаза тем, кто хотел выколоть их тебе». Дальнейшее повествование представляет собой рассказ о жестоких издевательствах, претерпеваемых ребенком, а завершается тем, что приходят красноармейцы и мстят за его страдания, Алтеркэ возвращается разум и вместе с ним – память об отце.

Притча по происхождению представляет собой сакрально-дидактическое иносказание, укорененное в библейской традиции, и является «жанром-спутником сакрального предания»⁶³. Она повествует не о беспрецедентных событиях общенародной (сказание) или частной (анекдот) жизни, но о типовых поступках в типовых ситуациях. Здесь действующие лица, по мысли С. С. Аверинцева, предстают перед нами не как «объекты» эстетического «наблюдения» (именно таковы герои сказания и анекдота), «но как субъекты этического выбора»⁶⁴. Все их поступки в притче есть реализация такого выбора.

В авторском слове притчи ощущается «завершенная и строго ограниченная система смыслов; оно стре-

⁶³ Тюна В. И. *Художественность чеховского рассказа*. М., 1989. С. 16.

⁶⁴ Аверинцев С. С. *Притча // Литературный энциклопедический словарь*. М., 1987. С. 305.

мится к однозначности и прежде всего к ценностной однозначности <...> В нем звучит один голос»⁶⁵. По мнению В. И. Тюпы, притча «разъединяет участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого. <...> Речевой акт притчевого типа есть монолог в чистом виде, целенаправленно устремленный от одного сознания к другому»⁶⁶. Соответственно, позиция читателя притчи – это позиция активно воспринимающего, интерпретирующего и извлекающего урок ученика.

Обращение Платонова к столь отдаленному от современности (тем более, советской) жанру необычно только на первый взгляд. Писатель живо ощущал непрерывную связь времен и поколений, событий современных – с событиями, происходившими две тысячи лет назад. В укладе его родительского дома традиция сакрально-дидактического слова была живой и действенной. Неприятие ее догматизма, максимализм молодости, увлечение идеями революционного и научного преобразования несовершенного «Божьего мира» поначалу направили литературные искания начинающего писателя по иному пути. Однако в 30-х годах Платонов возвращается в лоно сакрального дидактического слова. Притча определяет жанровую модификацию платоновских новелл: «Третий сын» (1936), «Фро» (1936), «Алтеркэ» (1936), «Июльская гроза» (1938), «Любовь к родине, или путешествие воробья (Сказочное путешествие)», «В прекрасном и яростном мире» (1941), «Возвращение» (1946) и т. д.; существует на правах вставного эпизода в произведении иного жанра (притча о «мелкой» и «ничтожной», но «надменной» и сильной

⁶⁵ *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 513.

⁶⁶ *Тюпа В. И.* Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. 2002 // www.nsu.ru/education/virtual/cs5content.htm – 03.06.2003.

птичке из «Такыра», притча о человеке с горящим факелом из «Счастливой Москвы»); как нарративный дискурс определяет жанровую модификацию повести «Джан».

Все это внешне совпадало с вектором развития литературы соцреализма. Взятый ею курс на жесткую нормативность и регламентированность придал дополнительную устойчивость представлению о непреходящей полезности литературного творчества, в результате чего укрепилось и значение притчевой коммуникативной стратегии⁶⁷, со стороны креативной компетенции предполагающей наставление и убеждение.

Но притчевые рассказы Платонова серьезно отличаются от окружающего их литературного контекста: сохраняя общую для официальной литературы установку на прямое монологическое авторское слово, писатель принципиально не совпадает с ней в референтной компетенции, то есть в моделируемой картине мира и герое, вокруг которого строится все повествование. Платоновский герой – не борец, не проповедник, а смиренный житель своей страны, которому никакая идея и никакой предмет не могут заместить человека. И если он отдает свои силы работе и служению идее, то получаемое им от этого наслаждение, «не яростное и измощающее, но кроткое, как тихое добро».

Мир, в котором живет платоновский герой, перестал быть ясным и доступным, отгороженным от Вселенной границами «отдельно взятой страны» – теперь он «распространился в дальнюю таинственную мглу – не потому, что там было действительно темно, печально или страшно, а потому, что он действительно был более велик во всех направлениях, и сразу его нельзя обозреть – ни в душе человека, ни в простом пространстве» («Афроди-

⁶⁷ В этот период в жанровых формах наблюдается тяготение к унификации. Качественные различия между произведениями кроются в области не жанровых форм, а жанрового содержания.

та»). Иным является и моральный призыв, урок, содержащийся в платоновских рассказах, главный, центральный смысл которых в том, что они – семейные. Чувству родины и любви к ней, патриотизму писатель «обучает» через любовь к семье, верность памяти отцов-матерей.

Столь принципиальная разница в миросозерцательных и коммуникативных установках анекдота и притчи подвигала исследователей к внешне обоснованному и логичному выводу: смена жанровой ориентации у Платонова должна характеризовать смену мировоззренческих акцентов. На этом основываются концепции исследователей, считающих, что Платонов изменил собственным идеалам и уступил соцреализму (Э. Найман, М. Геллер) или, во всяком случае, изменил свой художественный метод – «вернулся» к реализму. Однако не все так просто и однозначно.

В. Ю. Вьюгин в своем глубоком очерке становления платоновского стиля, посвященном поэтике загадки, говоря о причастности «загадочности» и «странности» платоновского стиля «к сфере специфического жанра паремий», также делает акцент на «очевидной смене ориентиров», произошедшей в творчестве Платонова второй половины 30-х годов. Загадочность, открывающаяся и в сюжете, и в общем архитектурном принципе, справедливо объявляется им присущей «почти всей прозе Платонова 20-х – первой половины 30-х годов»⁶⁸. После этого рубежа Платонов, по мнению ученого, «все чаще избирает другие, по своей сути противоположные структуре загадки, способы организации художественного произведения: “русские сказки” Платонова и его “детские рассказы” в этом смысле явление крайне показательное»⁶⁹.

⁶⁸ Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004. С. 5.

⁶⁹ Там же. С. 6-7.

На самом же деле, загадочность и анекдотичность одних произведений (загадочными оказываются как раз те платоновские «вещи», которые способны редуцироваться в остроу, каламбур – анекдот) и притчевость других *одинаково* гармонично вписываются в рамки *единой для всего творчества* Платонова индивидуальной модели литературного поведения. Кодированный язык загадки, парадокса, в равной степени, как и язык притчи, избранный писателем для общения с читающей аудиторией, необыкновенно близок и по сущности, и по функциям языку древнерусских правдолюбцев и страстотерпцев – юродивых, бывших «плотью от плоти народной культуры» (Д. С. Лихачев, А. М. Панченко) и пользовавшихся теми же приемами, какими пользовался фольклор. Из него юродство заимствовало комический парадокс, ставший эстетической доминантой, принцип загадки и притчи.

Исследователи этого феномена древнерусской культуры считают загадку и притчу основополагающими принципами «языка юродивых»: «Понеже святому обычай бе ему благоюродственный не противу вопрошений коегождо вопросы отвещевати, *но всяко притчами и гаданми*»⁷⁰. Анекдот в данном случае со свойственным ему парадоксом и способностью быть рассказанным «по поводу», сопутствует загадке и дополняет ее.

Андрей Платонов, персонажей которого, да и его самого, недоброжелательные современники частенько упрекали в юродстве, на самом деле, был чрезвычайно близок к этому сугубо русскому духовному феномену. Показательно, что первым в юродстве был «уличен» «сокровенный человек» – Фома Пухов – герой повести, в основе которой – анекдотический дискурс, а затем – столь не похожий на него внешне, но очевидно глубоко родственный внутренне Юшка – из сориентированного на притчу одно-

⁷⁰ Цит. по: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1979. С. 101, 102.

именного рассказа-жития конца 1930-х годов. По сути дела, писатель говорил разным жанровым языком, но об одном и том же, разными путями идя к одной цели – восстановлению утраченной целостности бытия, утверждению высокого нравственного закона.

Проблематика, вышедшая на первый план в 1930-1940-е годы, существовала в платоновской прозе и ранее, но либо в свернутом виде, либо была тесно связана с политикой и «говорила» ее, порой, абсурдным анекдотическим языком. На это качество платоновской прозы уже не раз обращалось внимание исследователей⁷¹.

Платоновский анекдот чаще всего строится на основе нарративизированного фразеологизма, каламбура или даже имени героя, сюжетным механизмом становится буквализация и практически-бытовая реализация официально принятых в обществе мифологем (именно они при столкновении с жизнью превращаются в анекдот), а главными поэтическими приемами являются «выпестованные» Гоголем, ранним Достоевским, Чеховым, а в первые десятилетия XX века – Замятиным и Зощенко приемы совмещения юмористического и драматического и парадокс (сюжетный и лингвистический). Это относится как к отдельным ранним текстам, небольшим по объему, целиком выдержанным в жанре анекдота: «Ерик» (1921), «История иерея Прокопия Жабрина» (1923), «Рассказ не состоящего больше во жлобах» (1923), «Иван Митрич» (1921), «Мавра Кузьминична» (1926), «Экономик Магов» (1926), «Цыганский мерин» (1926), так и к крупным произведениям писа-

⁷¹ См.: *Сейфрид Т.* Писать против материи: о языке «Котлована» Андрея Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994. С. 303-319; *Найман Э.* В ж... прорубить окно: сексуальная паталогия как идеологический каламбур у Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. № 32. (4/1998). С. 60-76; *Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюция стиля). СПб., 2004. С. 261-266.

теля: «Городу Градову», «Сокровенному человеку», «Чевенгуру», «Котловану», «Впрок», «Ювенильному морю», в которых анекдот в разной степени является «зерном сюжета» и его нарративной основой, либо существует как «текст в тексте».

Перечисленные рассказы были, безусловно, творческой лабораторией писателя, в которой шло формирование его художественного, в том числе и жанрового почерка. Они объединяются рядом конститутивных признаков, которые и позволяют нам причислить их к жанру новеллы-анекдота. Все они очень невелики по объему, просты по композиции, при этом ключевая композиционная роль часто отводится микродиалогу; как правило, фрагментарный сюжет развивается в рамках авантюрного хронотопа и строится на нарративизации имени героя, устойчивого выражения, паремии, каламбура, что обуславливает его общую дискурсивность и парадоксальное завершение – *puant*. Картина мира, воплощенная в них, носит ярко выраженный окказиональный характер, а герой генетически восходит к архетипу трикстера.

Одним из главных предметов пристального внимания Платонова в ранних новеллах-анекдотах был быт, сложный, «развороченный», разрушающийся и строящийся одновременно. «Бытовая» тема была одной из первых, подвергшихся тщательной разработке в литературе начала 20-х годов. «Бытовой орнамент», анекдотическая абсурдность быта привлекали многих писателей: Б. Пильняка, М. Зощенко, Е. Замятина, Ник. Никитина и др. Подслушанный диалог, смешное словосочетание, каламбур зачастую становились пружиной сюжета, что не ускользало от внимания критики, обвинявшей писателей, стремившихся «отдаться» разбушевавшейся языковой стихии, в отсутствии «волевого движения» относительно жизненного материала.

Не избежал Платонов и той зависимости от короткого чеховского рассказа, которую испытали все писатели, обращавшиеся к этому жанру в чеховское и послечеховское время. Зависимость эта проявлялась в «фонетическом отношении к слову» (К. Чуковский); в сказовой манере повествования, предполагающей безличного рассказчика, которого мы слышим, но не видим, который никак не проявляет своей определенности, кроме как в самом общем смысле сниженной речи, с элементами просторечия; в обращении к жанру злободневного *бытового анекдота*. К их числу можно отнести такие платоновские микроновеллы, как «Мавра Кузьминична», «Экономик Магов», «Данилок», «История Иерея Прокопия Жабрина», «Рассказ не состоящего больше во жлобах».

Например, в бывших ранее одним произведением под названием «Герои режимной экономии», а теперь в двух разных рассказах-анекдотах – «Мавре Кузьминичне» и «Экономике Магове» незатейливый сюжет строится на буквализации и практически-бытовой реализации официально введенного в 1926 году так называемого режима экономии. 25 апреля 1926 года в газете «Правда» было помещено специальное обращение «О борьбе за режим экономии» за подписями И. Сталина и В. Куйбышева. Проведение кампании предполагало выявление фактов бесхозяйственности, усиление ответственности за подобные нарушения. Безусловно, подобным обращениям и кампаниям официально приписывалось историческое значение. Платонов же смотрел на эти события с другой точки зрения – не сверху, а изнутри быта, доводя их до абсурда. Парадокс здесь во всем: в характеристике образов, в движении сюжета, в разрешении конфликта, в авторских поясняющих ремарках и «случайных» оговорках.

Оба героя являются образцами режима экономии: Мавра Кузьминична за четырнадцать лет «еще не прожила

одиннадцати рублей, даже и не почала их»⁷², при том, что «любит покушать (например, ест летом котлеты, любит в пост уху и иногда, беззубая, варит себе манную кашку), любит ходить в гости и приятно одевается в свое старое пышное подвенечное платье с турнюром» (67); Иван Палыч Магов (фамилия его, очевидно, указывает на невероятную, почти магическую способность экономно жить) «имеет одну пару сапог уже двенадцать лет – и они еще новые и гожие в долгую носку» (68) – после констатации этих фактов следует долгое описание способа хранения сапог, похожее на подробную инструкцию к применению. Но «вершиной» «экономических достижений» Магова стал неисписанный им за всю жизнь карандаш, полученный им в детстве «без оплаты от пономаря Сергея, которому этот карандаш уже не приходился по рукам – по малым размерам, вследствие исписки» (70).

Интересна дальнейшая судьба этих героев. Оба они «перекочевали» в виде «трикстерной» пары, отражающей в кривом зеркале анекдота пару «демиургическую» (Вермо-Босталоева), в «Ювенильное море» – производственную повесть 30-х годов, привнеся в нее анекдотическое начало и заметно «подточив» изнутри ее «производственный» пафос.

Всем известная неугомонная старушка Федератовна – это не кто иной, как Мавра Кузьминична, дожившая до 1932 года. В тексте есть прямое указание на это в эпизоде, когда Умрищев (предположительно, бывший экономик Магов) вдруг узнает героиню:

«– Ты, наверное, Кузьминична?! – догадывался Умрищев.

⁷² *Платонов А.* Сочинения. Том I. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 67. Далее текст рассказов цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках. Специальные случаи будут оговорены отдельно. В цитатах сохранена авторская орфография и пунктуация.

– Нет, батюшка, – ответила старушка, – я Федератовна. Кузьминичной я уже была»⁷³.

В конце повести бывшие непримиримые враги проникаются друг к другу нежными чувствами и становятся почти идиллическими (идиллия здесь, безусловно, травестируется) мужем и женой. Последний диалог в повести «отдан» автором именно им, и именно этот диалог по закону анекдотического парадокса выворачивает наизнанку все содержание произведения. Проводив вместе с Федератовной Вермо и Босталоеву в научно-производственную командировку в Америку, «Умрищев долго кряхтел, предполагая и боясь высказаться.

– Мавруша, а Мавруш! – обратился он после томления к Федератовне.

– Чего тебе, старичок? – охотно спросила Федератовна.

– А что, Мавруш, когда Николай Эдвардович и Надежда Михайловна начнут из дневного света делать свое электричество, что, Мавруш, не настанет ли на земле тогда сумрак?.. Ведь свет-то, Мавруш, весь в проводе скроется, а провода, Мавруш, темные, они же чугунные, Мавруш!..

Здесь лежачая Федератовна обернулась к Умрищеву и обругала его за оппортунизм» (618).

Приведенный пример есть одно из ярких проявлений чрезвычайно актуального для платоновского художественного мира способа коммуникации – автокоммуникации (Ю. М. Лотман)⁷⁴.

⁷³ Платонов А. Впрок. Проза. М., 1990. С. 561.

⁷⁴ Ю. М. Лотман дает следующее определение автокоммуникации: «Это все случаи, когда человек обращается к самому себе, в частности, те дневниковые записи, которые делаются не с целью запоминания определенных сведений, а имеют целью, например, уяснение внутреннего состояния пишущего <...>. В системе «Я-Я» носитель информации остается тем же, но сооб-

Давно замечено, что для почерка Платонова характерно повторное «использование» некогда проработанных образов, деталей и даже таких крупных повествовательных единиц, как героев и сюжетных ситуаций, которые организуют синтагматические связи в пределах всего корпуса художественных текстов. При этом упоминание прежнего отчества старушки, вызывающее у читателя воспоминание об анекдотическом сюжете раннего рассказа и соответствующие ассоциации, становится, в терминологии Лотмана, неким «добавочным кодом». Между основным текстом и им возникает напряжение, под влиянием которого появляется «тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые – реляционные – значения»⁷⁵.

В данном примере внешне немотивированное введение в текст повести былого отчества старушки, отсылающее знающего читателя к раннему рассказу-анекдоту, перекодирует магистральные смыслы произведения, переводит нарративный дискурс повести в иное – анекдотическое русло.

Однако вернемся к малой прозе писателя 1920-х годов. Освоение Платоновым ставшего на рубеже второго и третьего десятилетий доминантным приема совмещения юмористического и драматического модусов художественности началось уже в начале 20-х – в частности, в новеллах-анекдотах «Иван Митрич», «Чульдик и Епишка»,

щение в процессе автокоммуникации переформулируется и приобретает новый смысл. Это происходит в результате того, что вводится добавочный – второй – код и исходное сообщение перекодируется в единицах его структуры, получая черты нового сообщения» // *Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история.* М., 1996. С. 25.

⁷⁵ *Лотман Ю. М. Указ. соч.* С. 34.

«Поп». Сочетание комических ситуаций, характерных для фольклорного анекдота положений с острым драматическим и неожиданным финалом, обнажающим драматическое одиночество личности, неполноту самореализации, дают основание причислить названные рассказы к разработанной А. П. Чеховым жанровой модификации *«слезного анекдота»*⁷⁶.

В них исподволь, пунктиром проступает экзистенциальная проблематика, которая открыто и отчетливо звучит в «житийных» рассказах и притчах 1930-1940-х годов. Так, в каждом из них можно наблюдать развитие одной и той же сюжетной ситуации, которую можно трактовать как нарративизированную паремию: «Если же кто о своих и особенно о домашних не печется, тот отрется от веры и хуже неверного» (1 Тим. 5:8). Суть сюжета в следующем: отец и дочь или отец и сын живут вместе одной семьей, но по каким-либо причинам не понимают друг друга, не внимательны или просто не могут помочь друг другу. В результате этого драматического несовпадения/непонимания силы энтропии одерживают верх.

Так, Иван Митрич – герой одноименного рассказа, жил «тем, что давала ему дочь – швейка-мастерица» (62), но так как в силу разных комических обстоятельств у него никогда не получалось в срок выполнить ее поручения, то приходилось ему покорно слушать «укоряющий говор дочери» и даже уходить в монахи. Но долго в монастыре он не выдержал – «через неделю ушел он домой к дочери от скукоты и елейной вони» и «стал опять чем был» (62). Заканчивается рассказ тем, что «в одну весеннюю ночь, когда кричали за Доном соловьи, и у дочери сидел полубовник», Иван Митрич умер во сне. Уточнение о том, что у дочери в это время было любовное свидание, здесь высту-

⁷⁶ Названные рассказы входят в состав цикла «Записи потомка» и подробнее будут рассмотрены во второй главе нашего исследования, посвященной циклам и циклизации.

пает в качестве бытовой детали. Психологический, экзистенциальный статус эта деталь получит позднее, в притче.

Этот сюжет трансформируется в одну из сюжетных линий притчевого рассказа «Фро» (1936), обычно редко попадающую в поле внимания исследователей – линию Фро и ее отца Нефедя Степановича. Занимаясь интерпретацией имен главных героев Фро и ее мужа Федора, исследователи нечасто упоминают имя отца героини – Нефедя, которое составляет оппозиционную пару с именем ее мужа: *Федор – Нефед. Нефед* – то есть *не-Федор*. Нефед Степанович – действительно, не Федор. Он создатель и хранитель семейного очага, тот, кто, уезжая, всегда возвращается домой. И вместе с тем он – тот, кого мало и плохо любит героиня: прогоняет в другую комнату, не желая разделить с ним ужин и беседу, и это в то время, когда он «боялся, что Фрося сейчас уйдет в свою комнату, а ему хотелось, чтоб она побыла с ним и поговорила»⁷⁷; после того, как по ложной телеграмме приезжает Федор, Фро и вовсе прогоняет отца из дому, якобы в рейс, а на самом деле старик оказывается вынужденным спать на вокзальной лавке. Отец Фроси не умирает подобно Ивану Митричу, но испытывает страшное одиночество, несомненно, более мучительное, нежели эгоистичное и капризное одиночество дочери. В тонко подмеченных бытовых деталях с психологической точностью раскрывается трагедия брошенного отца: «Отец остался один; он начал прибираться на кухне и возиться по хозяйству, потом сел на корточки, открыл дверку духового шкафа, спрятал туда голову и там заплакал над сковородой с макаронами»⁷⁸.

⁷⁷ Платонов А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 59.

⁷⁸ Платонов А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 59.

Перед нами снова явление автокоммуникации, трансформирование анекдотического сюжета в притчевый. То, что в анекдоте было лишь намечено пунктиром, в притче получило детальную разработку и психологическую «оранжировку». Если Иван Митрич – герой анекдота, будучи объектом эстетического (смехового) наблюдения, не наделен разработанным характером, а выступает носителем немногочисленных, но акцентированных, шаржированных характерных черт внешности («Старый человек, похожий на старушку, а не на мужика, ходил подвязанный платочком под подбородочек») (61), которые не выполняют характерологической функции, то герой притчи, Нефед Степанович, не обладая характером «в смысле замкнутой комбинации душевных свойств», предстает перед нами как «субъект этического выбора»⁷⁹.

Герой другого раннего платоновского рассказа «Чульдик и Епишка» – Епишка, забыв о своей малолетней дочери, оставленной в избе спать в люльке, уплыл на другой берег Дона, уснул и во сне увидел, «что наелся говядины и лежит с чужой бабой в соломе» (63). Прозрение приходит к герою вместе с раскаянием слишком поздно – после того, как деревня загорелась, а вместе с нею и его хата, где «спит его девочка в люльке. Она обмокла и хочет есть. А он, Епишка, бродит один по жарким сухим полям и думает неведомо о чем, живет без друга, без родного человека и без причалу» (63). Хоть и мчится Епишка «и чувствует, как проваливается его душа, как стоит кровь в жилах и пляшет сухое сердце» (63), спасти свою дочь он не успевает и погибает сам. Случается то, что не должно было случиться, мир представляется как торжество «недолжного бытия». Герой, не зная о должном, совершает роковую ошибку, но незнание правильного пути не избавляет его от наказания за вступление на ложный путь. Начавшийся

⁷⁹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 21.

с комического описания сна Епишки анекдот заканчивается трагически.

В нем еще нет ни мотивировок, объясняющих действия героя с позиций нравственности или религиозного мировоззрения, ни конвенциональных характеристик – они появятся позже, в притчах. Есть лишь намек на них – в образе Чульдика, похоронившего Епишку вместе с дочерью в яме в грязном углу кладбища и не вспоминавшего о происшествии пять дней. На шестой день Чульдик внезапно вспомнил Епишку и как «подхваченный» побежал к нему на могилу. Слова, обращенные к уже покойному другу, – укор и ему, и самому себе в нечуткости:

«– Кузьма, Кузя (очевидно, настоящее имя Епишки. – С. К.)... Нешто можно так, идол ее расшиби-то... Али я, али что...» (64).

Вся драматическая сцена происходит под звуки «ухмыляющейся» гармошки и неслучайной, символической в этом контексте песни деревенских девок:

Я какая ни на есть –
Ко мне, гадина, не лезь!
Я сама себе головка,
А мужик мне не обновка!

Таким образом, в мире устанавливается и торжествует «недолжное бытие», а рассказ, повествующий о нем, как уже говорилось, приобретает черты «слезного анекдота», подобного чеховскому.

Примечательно, что и этот сюжет получил свое дальнейшее развитие в 1930-1940-х годах в жанре притчи, в частности, в рассказах «Июльская гроза» (1938) и «Возвращение» (1946). И в том и другом сюжете движет коллизия должного и недолжного бытия. Как справедливо заметила Л. П. Фоменко, природа «конфликта в рассказах Платонова (30-х гг. – С. К.) такова, что он возникает не как противоборство характеров или идей, он как бы не

зависит от личной воли и не вытекает из индивидуальных поступков. Поэтому он не персонифицирован <...> Конфликт у Платонова – это отражение особого миропорядка. Само бытие изначально конфликтно. Это – объективное его качество, человек не может повлиять на это обстоятельство, избавиться от бытийной конфликтности или уклониться от нее»⁸⁰. Человек не может избавиться от бытийной конфликтности, но он может и должен выбрать свой путь. Притча как раз и моделирует картину мира, предполагающую ответственность свободного выбора персонажа, представляющего некий тип жизненного поведения. Это императивная картина мира, где выбор персонажа обусловлен не случаем, как в анекдоте, не предначертанием судьбы, как в сказании, а нравственным законом.

Если описанная в раннем платоновском рассказе трагедия происходит по нелепой, поначалу кажущейся комической случайности, и поэтому рассказ этот хоть и «слезный», но все же анекдот, моделирующий случайностную, казусную картину мира, то в «Июльской грозе» и «Возвращении» нет места случайности. Трагедия не происходит только потому, что находятся герои, которые делают правильный нравственный выбор. В обоих рассказах это прежде всего дети. Наташа и Антошка – в «Июльской грозе», мужественно сопротивляющиеся разбушевавшейся грозной стихии, поддерживающие друг друга в беде, спасающиеся взаимной жертвенной любовью, и Петрушка с Настей – в «Возвращении», своей самоотверженной, всепрощающей детской обездоленной любовью сумевшие вернуть отца, спасти его, мать и всю семью.

⁸⁰ *Фоменко Л. П.* О природе конфликта в рассказах Платонова второй половины 1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. М., 2003. С. 58.

Рядом с детьми есть и взрослые, для которых нет закона выше нравственного, подразумевающего ответственность отцов перед детьми и детей перед родителями. Незнакомый «худой, бедный старичок с голым, ничем не заросшим, неизвестным лицом», ростом «не больше Наташи», с «бледными, добрыми глазами, уже давно приглядевшимися ко всему на свете», вдруг превращается в богатыря, который сажает Антошку на спину, Наташу берет на руки и под ливнем несет детей домой, в родной колхоз, к отцу-матери. Семен Евсеевич, потерявший на войне жену и детей, но не утративший способности любить и жертвовать, в течение двух лет помогает одинокой матери поднимать ее детей. Это те герои, которые день за днем, выполняя свой нравственный долг, завещанный им отцами, обеспечивают непрерывность жизни человеческого рода.

Но притча не была бы притчей, если бы в ней не было персонажей, представляющих иной, альтернативный тип поведения. Таков отец Наташи и Антошки, спокойно переживающий страшную грозу в горнице, угощая гостей чаем с сахаром и не вспоминая о детях. Таков и Алексей Алексеевич Иванов, ослепленный обидой и эгоизмом, решивший навсегда покинуть своих родных детей и жену, ждавших его всю войну. Их нравственный выбор так же свободен и сознателен, как и выбор других персонажей, и нести бы им наказание за него, если бы не жертвенная любовь близких.

Так, именно собственные дети освобождают Иванова от оков самолюбия и эгоизма и возвращают ему мир и его миру: «Иванов закрыл глаза, не желая видеть и чувствовать боли упавших обессиленных детей, и сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю жизнь и лишь теперь оно пробилось на свободу, наполнив все его существо теплом и содроганием. Он 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 его обнажившимся сердцем»⁸¹. В прямом авторском слове заключено характерное для притчи объяснение ситуации с точки зрения высшего нравственного закона и религиозного мировоззрения.

В «Июльской грозе» Платоновым создан «специальный» персонаж, которому отдана роль судьбы и предоставлено слово, имеющее авторитет, равный авторитету авторского слова. Это председатель колхоза Егор Ефимович. Узнав об истории, приключившейся с детьми, он укоряет их отца в равнодушии, душевной лени, проявленной им по отношению к собственным детям, а затем отнимает только что врученный ему «документ в племхоз», обязывающий отца заниматься уходом за особо ценными племенными быками, и отдает его старику, спасшему детей. Своим действием председатель заставляет отца задуматься над своим поступком и самому сформулировать мотив отказа: «Аль и быка теперь не доверяешь, что мои ребятишки намокли? <...> Но бык дело одно, а девчонка с мальчишкой – совсем другое». Точку в этом разговоре ставит председатель: «– Верно. <...> Ребятишки – дело непокупное, и для сердца они больны, как смерть, а бык не то, быка и второй раз можно за деньги купить...»⁸².

Не случайно рассказ «Июльская гроза», как и «Возвращение», с трудом прокладывая себе дорогу в печать. Мораль, заключенная в этих притчах, расходилась с официальной моралью, поощряющей принесение отцами в жертву революции и социалистическому строительству детей и отречение детей от отцов, якобы ставших «врага-

⁸¹ Платонов А. П. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 338.

⁸² Платонов А. П. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 150.

ми народа». Для Платонова эта тема была особенно болезненно близка – в 1938 году был репрессирован его сын – пятнадцатилетний Платон, носящий имя деда – отца писателя. Чувство вины перед сыном и, возможно, перед своей семьей в целом, ощущение собственной причастности к трагедии, происходящей со всем народом, которые, очевидно, не мог не испытывать Платонов, питали его притчи, наполняя их сияющим светом, исходящим из страдающего сердца писателя.

Говоря о взаимодействии анекдота и притчи в новеллистике А. П. Платонова, невозможно обойти «Ерик» (1921) – новеллу, не вошедшую ни в один из циклов писателя, стоящую особняком, но представляющую собой яркий образец жанровой контаминации профанного анекдота и сакральной притчи.

Художественная картина мира, представленная в произведении, носит яркий авантюрный, казусный характер. В центре ее – главный герой – человек по прозвищу Ерик. Его внешний и внутренний облик обозначен несколькими крупными штрихами: молодой, сильный, большой, веселый, отзывчивый, душевный, но не верующий «ни в Бога, ни во врага». Он обладает архетипическими чертами трикстера – плута-маргинала и демиурга в одном лице: чихает на всех⁸³, приплясывает, когда звонят к обедне, щупает девок и выступает в роли творца, страшного в своей непредсказуемости: «Что захочу, беспрерывно сделаю. Захочу скорбь произведу, захочу радость» (172).

⁸³ В. Ю. Вьюгин привлекает к анализу рассказа содержащийся в исследовании А. К. Богданова «Повседневность и мифология» (СПб., 2001) интересный материал о том, как тематизируется чихание в культуре. В библейских текстах чиханье связывается с Божьей волей, в фольклоре оно часто выступает как знак черта. Это еще раз доказывает амбивалентность и неоднозначность платоновского героя, его двойную функцию в сюжете.

Особо надо остановиться на имени, точнее, на прозвище – *Ерик*. Подвергаясь нарративизации, оно становится пружиной, которая, разворачиваясь, превращается вповеденческую модель героя. Слово «Ерик» не является именем в чистом виде. Оно соотносится с целым «пучком» значений слов с квазиморфемой «*ер*». Все они обнаруживаются в словаре В. И. Даля. *Ерик* – часть покинутого русла реки, куда по весне заливается вода и остается в долгих яминах; *ёра*, *ерник* – беспутный, тунеядный человек, плут и мошенник, развратный шатун; *ёрничанье* или *ёрничество* – занятие ёрника; *ералаш* – вздор, пустяки, бестолочь, дичь, чушь, бессмыслица; *ересь* – различие в мнениях веры; раскол или отщепенство, отступничество⁸⁴.

Как видим, буквальное прочтение имени мало что дает для интерпретации героя, гораздо важнее оказываются косвенные, созвучные с именем слова-смыслы. Называя своего героя, на первый взгляд, безобидным и плохо мотивированным (если брать его первое значение) прозвищем, Платонов на самом деле таким образом «прикрывает» его подлинную сущность. Он называет, не называя, заставляет читателя не доверять ему, воспринимая сообщаемое им как недостоверное. Фигура героя здесь – «ключ» референтной компетенции: герой, руководимый случайным стечением обстоятельств, задает авантюрную картину мира, в которой нет места телеологической предопределенности. Вовлекаемому в процесс сотворчества читателю дается возможность альтернативного восприятия текста.

Одним из ключевых моментов для развертывания сюжета, подобно тому, как это происходит в традиционных анекдотах об обманном договоре, является необычный договор Ерика с врагом рода человеческого. Диалог с ним становится композиционным центром рассказа:

⁸⁴ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т. 1. М., 1956. С. 520-521.

«Раз приходит к нему враг рода человеческого и говорит:

– Хошь, я тебя научу людей из глины лепить?

– Давай, – сказал Ерик.

– А что дашь?

– Лапоть.

– А еще чего?

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

– Да ладно уж, вижу, – сказал враг и научил Ерика людей лепить из глины, из земли и всякой пакости, если ее наслонявить» (172).

Результатом этого курьезного договора явилось рождение целого полка людей, в которых легко угадываются большевики, революционеры, разошедшиеся «по всему пузу земли искать у нее четырех концов» и впоследствии отрехшиеся и от своего родителя – врага рода человеческого, и от Бога. Бог и Дьявол в рассказе – друзья: «Бог с врагом – давно други и сватья, ад с раем всегда перекликаются» (173).

В этом суть обмана: в древних легендах Дьявол для того стремится создать собственного человека, чтобы заполучить в его лице свое подобие, через него приобрести власть над миром. Но его надежды не оправдываются, хотя, может быть, только так и могли поступить дети Дьявола, и в этом своем поступке они достойны своего родителя.

Вражьи и Ериковы дети – шаржированный собирательный образ новых людей, пришедших для того, чтобы разрушить старый мир и построить новый. Они сами и их поступки могут быть адекватно восприняты и прочитаны только в карнавальной парадигме: вражьи дети «выворачивают будто пузо земли наружу кишками и печенками. Всю пакость нутряную будто даром показывают всем на потеху и утешение. Отрехлись они от Бога и врага рода

человеческого, опередили их и задумали перевернуть мир и показать всем, что он есть пакость и потеха» (173).

Нетрудно увидеть здесь буквальное развертывание в повествовательную единицу известного фразеологизма и скоморошьяго жеста – *выворачивать наизнанку* в значении «представлять что-либо в ином свете; обнаруживать истинную сущность чего-либо»⁸⁵. Впрочем, можно пойти еще дальше и предположить знакомство Платонова с еретической богомильской дуалистической легендой-притчей о совместном – Бога с Дьяволом – творении людей из глины. В этом случае рассказ о «подвигах» Ериковых детей будет прочитываться как нарративизация данной паремии. Причем обе интерпретации здесь не вступают в противоречие, содержание легенды тому подтверждение.

Исследуя дуалистические поверья о мироздании, А. Н. Веселовский приводил несколько вариантов этой легенды, содержание которой сводится к следующему: «Создавши землю, Бог принялся за создание человека, и, создав прекрасное тело, оставил его полежать некоторое время, чтобы оно сделалось способным принять в себя душу, а сам отошел. Приходит сатана, смотрит, что создал Бог, видит, что лежит человек прекрасный, чистый – да и пригорюнился. “Постоявши, сумный, подумавши, взяв та й облював человека”. Видит Бог, что сатана напакостил, но делать нечего: что однажды Бог делает, того уже не переделывает. Но и оставить человека облеванным Господь не хотел, а потому “взяв та й вывернув его” облеванным внутрь. И теперь наше тело навыворот: что было снаружи, то теперь внутри, со всем тем, что сатана наблевал; и все болезни изнутри начинаются»⁸⁶.

⁸⁵ Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. М., 1986. С. 92.

⁸⁶ *Веселовский А. Н.* Дуалистические поверья о мироздании. Разыскания в области русского духовного стиха // Сборник Отде-

В контексте этой легенды действие, которое производят «вражьи» дети, может прочитываться как пере творение, за которым должно последовать очищение мира от скверны. В определенной степени, отождествляя мир с человеком, писатель показывает процесс творения «об-ратно» – мир и человек вновь выворачиваются: «...обломилось небо и выворотилась земля. Полилась ото-всюду пакость и нечистота. Все увидели, что такое был белый свет, и насмеялись над ним.

Мир кончился потешением и радостью. Земля и не-бо оказались пакостью, курником и никому не были больше надобны. Ериков полк наделал делов» (173).

Но завершается рассказ, как и положено анекдоту, неожиданно и парадоксально – сменой точки зрения, разрушающей создавшееся от повествования впечатление: «Ночью все пропало, и очутились люди близко друг к другу и остались навсегда одни.

Воротились с пустыми руками пастухи и вдарили в жалейки. Одно дело кончилось, а другое началось» (173). Финал достойный «бесконечной» повести или притчи. Здесь и назидательное предупреждение: «остались наве-гда одни», и какое-то невнятное оплакивание мира (ощу-щение, идущее от пустых рук и от слова «жалейка», по этимологии близкого к «жалобе», «сожалению»), и обес-кураживающая читателя, неожиданно открывающаяся ему правда о тщете человеческих и нечеловеческих усилий, направленных на выворачивание мира наизнанку; утвер-ждение всеобъемлющего универсального закона жизни, сопрягающего конец и начало в одно неразрывное целое. Таким образом, в анекдотическое произведение привно-сится инородный для него экзистенциальный онтологиче-ский элемент, свойственный для притчи. Контаминация анекдотического и притчевого начал, наблюдавшаяся в

ления русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. 46. № 6. Вып. 5. СПб., 1889. С. 62.

рассмотренных выше «слезных анекдотах», в этой платоновской новелле явлена с наибольшей очевидностью.

Жанровая контаминация, отчетливо проявляющаяся в конце произведения, дает о себе знать на протяжении всего повествования и в значительной степени обуславливает своеобразие и главного героя, и всей пространственно-временной организации художественного текста. Универсальный, притчевый смысл рассказа разворачивается в условном пространстве всего света и мира: «Жил на этом свете...»; «Не было веселее Ерика на свете...»; «По этому миру Ерик был как раз впору»; «Наделал Ерик людей целый полк и распустил их по всему пузу земли искать у нее четырех концов»; «Из каждой хаты видно небо, а с неба виден весь свет. И в тихую ночь можно слышать все голоса, как перекликаются люди друг с другом по земле». Анекдотический курьезный смысл формируется в рамках замкнутого пространства одной деревни: «шли по улице мужики, и шел им навстречу Ерик и чхал»; «К вечеру он ворочался на деревню и щупал девок»; «Вечером девки пошли хороводом и пели до полночи над прудом. Ждали других женихов, не своих ребят с оголтелыми рожами».

В герое новеллы также совместились черты анекдотического и притчевого типа персонажа. Ерик не только плут, обманывающий и Бога, и Дьявола, «объект эстетического (смехового по преимуществу) наблюдения», он еще и субъект раздумий над тайной мироздания: «Ходил он опять по полю под облаками и думал обо всем – отчего так хорошо на свете, когда ничего тут хорошего и все дела известны» (173). Взаимодополнение и взаимопреломление анекдотического и притчевого начал в изображении одного и того же персонажа – следствие особого способа реалистической типизации, открытого А. П. Чеховым. По мнению В. И. Тюпы, этот путь, проложенный писателем-новеллистом в обход классической традиции русского романа, нашел продолжение как в новеллистике, так и рома-

нистике XX века⁸⁷. На наш взгляд, роман Платонова «Чевенгур» – яркое тому подтверждение.

Наблюдаемая у раннего Платонова жанровая контаминация анекдота и притчи является одной из форм выражения глубинной мировоззренческой установки писателя, родственной установке древнерусских юродивых – противостоять рутине и догме, тем самым оживлять веру. У юродивого и пророка, в конечном итоге, одна цель: «возбудить» равнодушных, передать Учение. Только в юродстве дидактическая цель скрывается под смеховой, анекдотической оболочкой, но от этого выигрывает, так как представленное в таком необычном виде Учение становится *новостью*.

В литературном поведении Платонова «работает» подобная модель. Его анекдот, укорененный в реалиях современной жизни, легко узнаваемых под покрывалом фантастического, повергает в изумление неискушенного читателя, но при этом не столько забавляет, сколько вводит в подводные течения времени, обнажает то, что скрыто от поверхностного взгляда, заставляет заново и по-иному увидеть героев революционной эпохи и ее саму. При этом платоновский анекдот чаще всего не рассчитан на смех, вернее, он может его вызвать, но не в этом его предназначение. Подобно тому, как древнерусский юродивый, провоцируя своих зрителей и слушателей на смех, на самом деле стремится вызвать у них сочувствие и слезы, так и Платонов, создавая заведомо абсурдную, отчасти комичную ситуацию, в реальности преследует иную цель – активизировать читательское сознание, направить его на размышление о глобальных проблемах мироздания. Среди литературных жанров новелла является идеальным вариантом для адекватного воспроизведения подобной мировоззренческой и коммуникативной ситуации.

⁸⁷ Тюна В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 20-21.

Об этом было хорошо известно и предшественникам А. Платонова. Возросшее на почве художественных исканий эпохи 1920-х годов, эпохи таких мастеров художественного слова, как М. Булгаков, И. Бабель, М. Горький, Е. Замятин, М. Зощенко, Б. Пильняк, М. Шолохов, творчество А. Платонова вместе с тем укоренено в отечественных традициях древнерусской литературы и литературы XIX в. – Н. Гоголя, Н. Лескова, Л. Толстого, А. Чехова.

Своеобразие платоновской новеллистики – в сопряжении противоположных по миросозерцательным установкам протожанров анекдота и притчи. При, казалось бы, полной несовместимости, платоновские притча и анекдот близки. С точки зрения формы, в новелле, имеющей как анекдотический, так и притчевый генезис, господствует центростремительная тенденция к «свертыванию» сюжета, «сгущению» высказывания. Суждение о том, что в пределе анекдот «конденсируется в остроту, а притча – в паремию, пословично-афористичную сентенцию»⁸⁸, к платоновским произведениям относится в полной мере.

Совпадают в платоновском творчестве и функции анекдота и притчи. Как анекдот Платонова не может быть сведен к простой шутке политического или бытового характера, так и притча не может быть сведена к банальному нравоучению. Оба жанра, в разной степени, но «нагружены» философской, экзистенциальной проблематикой, оба призваны быть способом парадоксального постижения мира, зерном сюжета, катализатором сюжетного движения, знаком культурно-исторического контекста и формой воплощения авторской позиции. В коммуникативном плане оба жанра рассчитаны на активного читателя, не боящегося по-иному взглянуть на мир, готового к глубокому раздумью и переживанию.

⁸⁸ Тюпа В. И. Указ. соч. С. 17.

В процессе анализа ранней и поздней новеллистики А. Платонова, имеющей в своей основе анекдотический и притчевый протожанры, мы пришли к выводу, что говорить о линейной вытянутости платоновской прозы от анекдота к притче в равной степени, как и о мировоззренческом переломе в середине 1930-х годов, вряд ли целесообразно. «Зачатки» притчи обнаруживаются уже в ранних «слезных» анекдотах писателя, ранние анекдотические сюжеты зеркально отражаются в поздних притчевых, механизм *автокоммуникации* обеспечивает циклическую завершенность книги платоновской прозы в целом.

1.3. Рассказ-сказание

Уникальность эпохи, в которую произошло вступление А. Платонова в литературу, может быть определена по-разному. Но, пожалуй, главным «фактором» уникальности была произошедшая в 1917 году «звериная» и «детская», «копеечная» и «великая» Революция, которая теперь, в 20-х годах, с настойчивостью требовала своего осмысления.

Кажущийся вселенским масштаб свершившегося События, разделившего Историю на *до* и *после*, его идеализация в массовом сознании, канонизация героев Революции, осмысление наступившего Времени как начала новой эры в Истории человечества, заставили воскреснуть из забвения и омолодили «глубоко состарившийся», архаичнейший нарративный жанр – протолитературный жанр сказания.

Впрочем, он «воскрес» несколько ранее – после первой русской революции 1905 года в творчестве не принявшего ее А. Ремизова – в цикле апокрифических сказаний «Лимонарь» (1906), в котором революция предстала в образе безумного вихря, все разрушающей и несущей смерть стихийной «плясавицы». Не случайно открывался

цикл сказанием «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь». Этот же образ лег в основу названия ремизовской хроники второй русской революции – «Взвихренная Русь» (1917). В древних мифах и сказаниях писатель нашел возможность аналогии с современной ему действительностью, возможность иносказательного повествования о бесовской, на его взгляд, попытке сотворения нового мира и человека, о зарождении новой ритуальности.

Действительно, сказание моделирует прецедентную (ритуальную) картину мира. Это фатально непреложный и неоспоримый миропорядок, всякий участник которого наделен судьбой – предопределенной ему ролевой моделью причастности к общему миропорядку. Жанр сказания исторически восходит к тому архаичному состоянию общественных отношений, которое Гегель именовал «веком героев». Бытийная компетенция героического актанта (исполнителя действий) здесь сводится к реализации некоторой необходимости, известного предназначения, когда персонажи «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают»⁸⁹. Это же характерно для литературного жанра эпопеи.

Обращение к сказанию было закономерной и необходимой ступенью к рождению нового советского романа. Определение «советский» здесь принципиально важно, так как имеется в виду не просто роман, написанный в советскую эпоху, но роман, написанный непосредственно о ней. Это должен был быть роман о рождении нового времени, новой страны и нового человека; роман, который запечатлел бы великую битву пролетариев со своими врагами, исходом которой было бы преобразование мира и человека. Ни один жанр не мог справиться с этой задачей лучше сказания. Поэтому именно на почве «олитератури-

⁸⁹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1968-1973. С. 593.

вания» этого фольклорного жанра и должна была появиться новая модификация романа.

Появления романа ждали. Вектором, определяющим литературное движение вперед, было стремление к нему. Роман мыслился как высшая точка развития литературы, его наличием или отсутствием определялась степень литературной зрелости. Платоновское творчество не составило исключения в этом смысле.

Первым признаком активизировавшейся романизации стала эпизодия художественного мышления писателя и, как следствие, проникновение романного начала в малую прозу. На эту особенность платоновского творчества 1920-х годов впервые обратил внимание В. П. Скобелев, указав на подвижного, устремленного в открытое пространство героя платоновских новелл⁹⁰. Имеет смысл развить эту тему и далее в рамках жанра рассказа, выделив жанровые модификации, в которых процесс романизации явлен наиболее отчетливо, а именно – рассказ-сказание и «житийный» рассказ. Что мы и попытаемся сделать.

В самом начале 20-х годов Платонов стремится к активному осмыслению перевернувших мир событий. Его «повествовательное дыхание» еще коротко и его не хватает на роман. Писатель пытается поместить захватившую его тему в жанровые рамки рассказа, который, впрочем, отнести к классическому образцу довольно трудно. Речь идет о написанном в соавторстве с М. Бахметьевым в 1923 году «Рассказе о многих интересных вещах».

В основе своей «Рассказ...» имеет архаичную – фольклорную жанровую модель апокрифической легенды⁹¹, сказания и представляет собой авторскую версию

⁹⁰ Скобелев В. П. «Романное мышление» в рассказах и повестях Андрея Платонова 20-х годов // Russian Literature. 1992. XXXII-III (Amsterdam).

⁹¹ Первое научное определение апокрифа принадлежит русскому медиевисту XIX в. И. Я. Порфирьеву, указавшему на двойст-

космогонического, этиологического, эсхатологического мифов, мифа о культурном герое. Круг тем, охватываемых платоновским произведением, затрагивает коренные вопросы мироздания, главный из которых – вопрос о рождении и гибели мира и человека. Автор отвечает на него, пользуясь архаической моделью мышления, сохранившейся только в мифах – ответить на вопрос о сущности чего бы то ни было, можно только рассказав о его происхождении. Функция объяснения, информирования, поучения, свойственная для несказочной фольклорной прозы (в том числе легенды, апокрифа), выдвигается в платоновском рассказе на первый план.

Исследователь древней мифологии В. Н. Топоров отмечает, что обычно «схема космогонического повествования предполагает наличие двух частей. Первая посвя-

венную природу апокрифа как произведения словесного искусства, принадлежащего одновременно двум речевым стихиям, двум традициям, двум культурам – устной и книжной: «Апокрифы – это *народные сказания* о ветхозаветных и новозаветных лицах и событиях. <...> С литературной точки зрения апокрифические сказания составляют обширную область богатого *религиозного эпоса*. <...> слова “апокриф”, “апокрифический” прилагаются собственно к отдельным сочинениям, которые составлены в подражание священным книгам, о священных лицах и событиях и большей частью от имени библейских лиц. <...> особенно они (апокрифы. – С. К.) изменились, когда стали подвергаться литературной обработке» (курсив наш. – С. К.) (*Порфирьев И. Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань, 1872. С. 3, 7). Все дефиниции, выделенные нами в определении И. Я. Порфирьева, указывают на принадлежность апокрифов к стихии устного народного творчества, а точнее – к устной народной прозе. Становление и бытование их также строятся по модели возникновения и бытования фольклорных произведений: в апокрифе всегда сочетается личный вымысел составителя с уже бытующим древним сказанием. Однако литературная обработка внесла изменения в их судьбу.

щена тому, что было «до начала» (т. е. до акта творения), описанию хаоса <...> Вторая часть схемы, напротив, состоит из серии положительных суждений о последовательном сотворении элементов мироздания <...>»⁹². Именно так строится платоновский «Рассказ...». Хотя членение гораздо более дробное, но по смыслу его можно разделить именно на две части: до и после сотворения новой Суржи.

Действительно, пуповина, соединяющая писателя с народной прозой, была еще очень крепка. Произведение еще слишком сковано своей древней мифологической фабулой, чтобы выработать в своем повествовательном пространстве сюжет нового – романного – смысла. Рассказ Платонова выглядит незавершенным, в самой его структуре запечатлены тектонические жанровые сдвиги от не-

⁹² *Топоров В. Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. VI. Сборник научных статей в честь М. М. Бахтина (к 75-летию со дня рождения). Ученые записки Тартуского университета. Вып. 308. Тарту, 1973. С.116, 117. Далее ученый обращает внимание на следующие особенности указанных произведений: 1) построение текста как ответа на вопрос; 2) членение текста, заданное описанием событий (составляющих акт творения), которые отражают последовательность временных отрезков с указанием начала; 3) описание последовательной организации пространства (в направлении извне внутрь); 4) введение операции порождения для перехода от одного этапа творения к следующему; 5) последовательное нисхождение от космологического и божественного к историческому и человеческому; 6) как следствие предыдущего – совмещение последнего члена космологического ряда с первым членом исторического (или хотя бы квази-исторического) ряда (на стыке этих двух рядов выступает обычно культурный герой, завершающий устройство космоса) (обычно уже в узкоземных масштабах); 7) указание правил социального поведения (119-120).

сказочной народной прозы к жанровой форме романа. Так, по жанровому содержанию он близок к религиозному эпосу и социально-утопической народной легенде, по стилистическим особенностям – к сказу, а по жанровой структуре тяготеет к роману. Возможно, жанровая недооформленность, незавершенность рассказа послужили причиной того, что Платонов при редактировании книги «Елифанские шлюзы» уничтожил его как художественное целое. Тем не менее, произведение это представляет собой важное звено в становлении и формировании жанровой системы писателя.

Трансформации повествования, приводящие к романизации, отчетливо видны на всех уровнях структуры произведения. Процесс транспонирования эпического материала в романский наблюдается уже на уровне хронотопы.

Платонов изображает в рассказе героическое настоящее страны посредством языка древних мифов. Время настоящее он воспринимает с точки зрения его исторического значения – как героическое эпическое время. История «большевицкой нации» рисуется как история первых «прочных» людей – родоначальников, отцов. Происходит эпическое приобщение героев-современников к миру предков. При этом границы нации и всего человечества начинают совпадать, подобно тому, как совпадают границы человечества и племени в древнем эпосе. Повествование о рождении новой «большевицкой нации» принимает форму повествования о происхождении человека вообще; о рождении нового мира, символом которого становится Суржа; о создании новых культурных ценностей и форм государственного устройства; об открытии принципиально важных для дальнейшего развития человечества природных тайн – такой тайной в рассказе является электричество. Все эти события могут быть отнесены к абсолютному прошлому, которое, по М. М. Бахтину, в первую

очередь, есть «специфически ценностная (иерархическая) категория. Для эпического мировоззрения “начало”, “первый”, “зачинатель”, “предок”, “бывший раньше” и т. п. – не чисто временные, а ценностно-временные категории, это ценностно-временная превосходная степень, которая реализуется как в отношении людей, так и в отношении всех вещей и явлений эпического мира: в этом прошлом – все хорошо, и все существенно хорошее (“первое”) – только в этом прошлом. Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен»⁹³.

Эпическое время платоновского произведения строится по типу мифологического, как начальное время активных действий родоначальников новой нации, предопределивших последующий социальный порядок. Речь идет о заре новой национальной истории, об устройстве новой государственности: «Будет Суржа – без голода, без болезней, без горестей, без драк»⁹⁴.

Однако эпическая завершенность и замкнутость «абсолютного прошлого» разрушаются, соприкасаясь с живой современностью. Так, например, представитель далекой исторической эпохи и другой страны, святой Николай Мирликийский Чудотворец⁹⁵, свободно встречается с Иваном и Каспийской Невестой, беседует с ними о «радии», «лисапетке» и «липестричестве». При этом образ

⁹³ Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 458.

⁹⁴ Платонов А. Сочинения. Т. 1. Книга первая. М., 2004. С. 251. Далее текст рассказа цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

⁹⁵ Первые жизнеописания появились с V века нашей эры. С XI века «Жития Святого Николая» переходят в Россию. Умер Николай в Мирах Ликийских, но в XI веке его мощи были перенесены в итальянский город Бари.

святого открыто травестируется, снижается, лишается ореола святости, что было бы недопустимо в эпосе, но вполне возможно в романе.

В рассказе есть два своеобразных топографических центра, два топоса, вокруг которых выстраивается повествование. Первый – Суржа – «земной рай» – город-сад. Второй – «небесный рай» – Пашенкино. Это два варианта рая. Изображая их, Платонов, сохраняет видимость различной локализации – земной и небесной, но на самом деле небесный рай тоже оказывается вполне земным. Традиционная религиозная оппозиция рай земной/небесный снимается. И главным мировоззренческим вопросом, определяющим глобальную картину мироздания, становится не вопрос о локализации рая как в древних апокрифах, но вопрос о том, кто его творец. Это в корне меняет суть дела. Это вопрос Нового времени.

Творение и Творец всегда находятся в отношениях, подобных метонимическим. Образ новой Суржи – райского хутора, созданного Иваном, явно идеализирован и заимствован из христианской литературы, в том числе и апокрифической. В Сурже построен один большой дом на всех людей:

«Строился он круглый кольцом. А в середине сажался сад. И снаружи также кольцом обсаживался дом садом. Так что окна каждой отдельной обители-комнаты выходили в сады. <...> Суржи не было – был один чудодейственный дом» (259-260)⁹⁶.

⁹⁶ Рассуждая о генезисе этого платоновского образа, можно указать, по меньшей мере, на два возможных его источника. Первый – идея «города-сада», активно обсуждавшаяся с середины 1922 года (см.: *Кожаный П.* Рабочий город-сад // *Правда*, 1922. 14 июня. № 130. С. 2; *Сокольский Н.* О рабочих поселках-садах // *Известия*, 1922. 5 авг. № 174. С. 3; *Райх Я.* К вопросу о городах-садах для РСФСР // Там же. 1922. 24 дек. № 292. С. 4. Основные принципы организации города-сада были сформулиро-

Платонов объединяет здесь два существующих символа рая – града и сада. Сам же образ райского города-сада метонимически воплощает образ мира.

Образ «небесного» рая – Пашенкино очевидно гротескный. Этот рай не похож на «земной» – Суржинский, и не приходится героям по душе. Все здесь «не по-людски и не по-мужицки. Земля стоит испаханная, почва – бордовая, как барская попона, жидкостей нету, тварей тоже незаметно» (281). Бросается в глаза оппозиция по социальному признаку. Открывшийся героям рай – не мужицкий, а барский.

Иван смотрит на него критически как творец, имеющий опыт «организации» земного рая. Первые слова, произнесенные Иваном на далекой «райской» планете, содержат вопрос о создателе и одновременно вызов ему:

«– Ну и свет! Какой делал его светодавче! <...> Не похвалю. Тут и вша не плодится!» (281).

Здесь обозначается совсем не свойственный религиозному эпосу конфликт – между Человеком и Богом, конфликт двух основных типов мирозерцания – «горизонтального», антропоцентрического, и «вертикального», теоцентрического. Это конфликт уже совсем иного – литературного, а точнее, романного плана, поскольку он оп-

ваны в конце XIX в. В книге английского социолога и архитектора Э. Говарда «Города будущего»). Второй – непосредственно Библия и апокрифические сказания. По наблюдению В. Н. Топорова, в космогонических сказаниях высшей «ценностью (максимум сакральности) обладает та точка в пространстве и времени, где и когда свершился акт творения, т. е. центр мира, место, где происходит axis mundi, кратчайшим образом связывающая землю и человека с Небом и Творцом <...> “Центр мира” совпадает с центром ряда вписанных друг в друга сакральных объектов – космоса, земли, страны, города, храма, алтаря и т. п. В этом смысле все эти объекты изоморфны друг другу и изофункциональны (Топоров В. Н. Указ. соч. С. 114).

ределяет главное внутреннее противоречие в «идеологическом кругозоре» (М. Бахтин) эпохи первых десятилетий XX века – эпохи обезбоженности.

О романизации повествования свидетельствует и способ разрешения конфликта, вернее, его неразрешение. На первый взгляд, кажется, что в состязании по сотворению мира Иван одерживает победу над Богом: «небесный» рай оказался несостоятельным. Однако последнее слово в этом поединке Платонов оставляет за Богом, который изображен автором как спускающийся к героям с «великой горы» «человек, сам голый, и заметок никаких нет, не то мужик, не то баба»⁹⁷. Наиболее примечательно в этом эпизоде даже не то, как Бог изображен, но то, что, как будто спускаясь к героям, он, тем не менее, проходит мимо них.

Бог покидает героев, солнце потухает, и заканчивается рассказ фразой, достойной апокалипсиса:

«И далеко на небе что-то зарычало, расступилось и ухнуло в голосистой последней тоске. Стал быть мрак» (284).

Это последние слова в рассказе и являются они аллюзией на первые слова Библии: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт. 1, 3).

При всем том, что симпатии автора явно на стороне героя и его дела, тем не менее, финал рассказа обнаруживает авторское сомнение в правильности избранного героем пути. С одной стороны, сюжет подсказывает читателю вполне определенную авторскую концепцию действительности, но с другой – смысл сюжета не однозначен, он становится амбивалентным. В 1923 году Платонов в принципе допускает возможность выступления Человека в

⁹⁷ Такая интерпретация личности Бога перекликается с близкой Платонову концепцией В. В. Розанова, утверждавшего, что «божество есть нечто безразличное по отношению к полам» (Розанов В. В. Люди лунного света. М., 1990. С. 14).

роли творца Рая/Мира. Но к концу 20-х годов мировоззрение писателя претерпит заметную эволюцию. Сомнение превратится в самоиронию над максимализмом самоуверенной юности. В «Чевенгуре» созданный людьми Сад-Дом будет более похож на Содом⁹⁸.

Итак, новый, неэпический конфликт воплощен в поступках главного героя Ивана Копчикова, который, тем не менее, сохраняет архаические черты. С рассказа о его чудесном рождении и начинается повествование.

Мотив чудесного рождения и связанный с ним мотив быстрого роста героя являются неотъемлемой частью общего этиологического сюжета рассказа. Иван Копчиков предстает здесь как родоначальник новой «большевистской нации» – в мифологических терминах – как первопредок, культурный герой, функция которого – спасение рода и завоевание для него культурных благ. Применение к герою понятия «функция» здесь совершенно оправдано, так как герой, действительно, значит только то, что делает, не обладая при этом сколько-нибудь выраженным индивидуальным характером. Несмотря на то, что жизнь героя описывается с самого начала, образ его не имеет развития. Как и полагается эпическим образам, он предстает перед читателем уже сложившимся со всеми присущими ему качествами буквально с первых месяцев жизни.

Наименование и представление героя соответствуют парадигме этиологического мифа, в рамках которого разворачивается сюжетное действие рассказа. Иван рожден рябой девкой Глашкой с хутора Суржи неизвестно от кого в дремучем лесу. Из второй главы читатель узнает, что отец у Ивана все же был, но рождение его остается чудесным, потому что в «волчьей тоске зачал Ивана волк – Яким – человек почти не существующий. По обличию –

⁹⁸ О созвучии платоновского новообразования Сад-Дом библейскому топониму Содом говорила на XIV Платоновском семинаре в Пушкинском Доме Н. М. Малыгина.

скот и волк, по душе, по сердцу, по глазам – странник и нагое бьющееся сердце» (239). Почему именно волк избран Платоновым на роль отца нового человека, которому суждено построить новый мир? Выбор не кажется случайным, если обратиться к древнему апокрифическому сказанию – «Слову Егория волчьего пастыря Николе Угоднику», ставшему основой духовного стиха о Егории – волчьем пастыре. У нас нет информации, был ли Платонов знаком с текстом «Слова» или с духовным стихом, но образная и идейная близость платоновских рассказов с этим и другими апокрифами заставляют думать, что писателю все же были хорошо известны апокрифические источники.

Сам апокриф состоит из обрамляющего повествования о странствии Егория и Николы Угодника и рассказа в рассказе («Слова Егория»). Егорий начинает свой рассказ с повествования об изначальном соперничестве Сатаны с Богом, о желании Сатаны самому стать творцом и о том, как это желание исполнилось. В изложении А. Н. Веселовского один из вариантов этой легенды звучит так: когда господь сотворил человека из земли, дьявол также принялся за творчество и слепил волка, но не в состоянии был оживить его - <...> он не в силах вдохнуть дух жизни в первозданного человека <...> Господь является на помощь: оживил волка, а тот тотчас сорвался и побежал за дьяволом – дьявол от него, полез на дерево, но волк догнал его и откусил пяты, с тех пор черт – беспятый»⁹⁹.

Как видим, в основе этого сказания лежит дуалистическая версия космогонического мифа о происхождении человека и животных, по которой Бог и Сатана являются хоть и неравноправными, но «совопросниками» и

⁹⁹ *Веселовский А. Н.* Дуалистические поверья о мироздании. Разыскания в области русского духовного стиха // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. 46. № 6. Вып. 5. СПб., 1889. С. 94. Там же см. варианты этой легенды на с. 63, 95.

«сотворцами». Волк здесь, как и сам человек¹⁰⁰, является результатом совместного творчества Бога и дьявола. Поэтому и платоновский герой, в соответствии с легендой, «по обличию скот и волк», а по душе, по сердцу – «странник и нагое бьющееся сердце». Еретическое богомильское учение о совместном, божественном и дьявольском, творении мира Платонову было очень близко. Если впоследствии, в зрелом творчестве, оно уйдет глубоко в подпочву его произведений, и амбивалентность его персонажей будет осмысляться в иных категориях, то в ранних рассказах сюжетные мотивы, образы древних апокрифических преданий лежат на поверхности.

Волк – это только одна ипостась платоновского героя, другая актуализируется в его фамилии – Копчиков. Прозвали так Ивана за очень большой и острый, как у птицы-кобчика, нос. Кобчик – это малый ястреб, разновидность сокола. Отождествление, а позднее – сравнение героя с соколом – характерная черта мифов о героях-демиургах и фольклорного эпоса. Птица на мировом древе обозначает верх и в этом смысле противопоставлена животным классификаторам низа – хтоническим животным, прежде всего змее. Но мы знаем, что в этом контексте змей может быть заменен волком. Очевидно, что платоновский герой совмещает в себе верх и низ мирового древа, их оппозиция снимается, но это не означает растворения одного в другом, а скорее предполагает сложную диалектику светлого и темного начал. Иван – не только волчий сын, он – укротитель и повелитель волков, волчий пастырь: он приручил двадцать одного волка.

Подобная амбивалентность изнутри разрушает эпическую монолитность героя. Он еще не движущийся, не становящийся как в романе, но уже не «героичный» в эпическом смысле. Сам факт объединения в образе низкого и

¹⁰⁰ Легенду об участии дьявола в сотворении человека мы вспоминали, когда анализировали рассказ-анекдот «Ерик».

высокого, смешного и серьезного свидетельствует о внутренней неустойчивости, готовности к движению и становлению. Разрушение эпического начала обнаруживается и через травестирование сакрального мотива беспорочного зачатия и чудесного рождения героя. Суржинский поп, узнав, что Глашка родила сына без отца, смеется над ней, называя ее Богородицей и вводя, таким образом, святое имя в анекдотический контекст. Но «серьезные» отсылки к христианскому эпосу здесь доминируют. Так, например, в главе третьей, «описывающей разные истории с Ваняткой», автор актуализирует в своем герое одновременно и образ фольклорного, былинного богатыря, который в четыре года мог уж «удержать корову за хвост, ежели она думала убежать от него и не давала себя сосать» – такая у него была «сила расчудесная», и образ Христа-пастыря, пасущего своих овец: так хорошо Иван пастушил, «что одно удивленье <...>. Далеко полетела по деревням слава о пятилетнем пастухе. И приходили к нему многие. И он обучал их пастушьему искусству» (241). Ассоциация с Христом еще более усиливается и подкрепляется за счет повествовательной модели, совершенно очевидно сориентированной на библейскую: сочинительное присоединение задает повествованию особый «библейский» ритм.

Все действия и поступки Ивана характеризуют его как культурного героя. Пяти лет от роду он обучал людей пастушеству. В тринадцать уберег Суржу от проваливания в овраг. Разгадал тайну электричества и приспособил его для орошения замученных зноем земель. Умирая от жажды, раскопал колодец с водой и спас от неминуемой мучительной гибели родоначальников новой нации. Собрал людей для жизни в строящемся городе Сурже. Построил в нем смолокурный завод, лесопилку и водонапорную башню, превратив безжизненную пустыню в оазис. Разбил в городе чудесные сады и создал новый счастливый дом для дружной жизни всего населения Суржи. Однако на

этом список его побед и просто полезных дел заканчивается. Ивану становится тесно в Сурже, им овладевает мечта дознаться до силы и самому возобладать ею, подчинить себе мир, дать ему «тишину и думу». Вместе с Каспийской Невестой он навсегда покидает Суржу. В последних десяти главах, с семнадцатой по двадцать шестую от эпичности героя остается очень мало. В них нет места подвигам, а есть лишь мытарства и сомнения вплоть до путешествия на незнакомую планету, где обнаруживается рай и на которой героя настигает Конец Света.

Главным религиозным вопросом для Платонова, который он решает через образ своего главного героя, становится вопрос о состоятельности Человека в роли Творца Мира, об его ответственности за Мир. Этот вопрос, как и гносеологический вопрос о возможности рационального познания мира, остается в платоновском рассказе открытым. Писатель не дает на них однозначного ответа. Очевидно, на тот момент Платонов еще не смог окончательно определить для себя границы доступного человеческому разуму, воле и его творческой, преобразующей мир силе, хотя существование этих границ постепенно становится для писателя объективной реальностью и предметом трагического переживания.

Все это подтачивает изнутри эпическую структуру произведения. Но при этом мифологическая подпочва сохраняется и отчетливо прочитывается прежде всего на сюжетно-фабульном уровне.

В качестве модели построения сюжета в рассказе использована древняя мифологическая фабула; именно мифологические мотивы являются ядерными и составляют мотивный комплекс произведения. Автор вводит их в повествование в том порядке, в каком они появляются в мифологической фабуле. Это – мотив чудесного рождения героя; мотив быстрого его роста; мотив спасения культурным героем своего племени; мотив (смерти/рождения);

мотив чудесного спасения культурного героя, становящегося родоначальником новой нации; мотив добывания героем культурных ценностей; мотив рождения нового мира; мотив чудесного путешествия в рай; мотив апокалипсиса.

Рассмотрим их.

Преображение Суржи, которое прочитывается как рождение нового мира, безусловно, является главным делом героя, а мотив рождения/рождества – ядерным в сюжете рассказа.

Всего в рассказе 26 глав, содержание шестнадцати из которых связано с необыкновенными событиями, происходящими на хуторе Суржа. Название хутора вписывается в законы и правила платоновской топонимики – оно символично и открыто для интерпретации. В Словаре В. И. Даля находим следующее толкование однокоренного слова: *суржанка, суржанок, суржик* – нечистая пшеница, перемешанная с рожью, как она иногда родится; или, по народному поверью, перерод, переродившаяся пшеница, переводня. Суржанковый хлеб, полубелый¹⁰¹. В топониме Суржа актуализируются оба оттенка значения, и оба они связаны с семантикой Рождества¹⁰². Платоновская Суржа – зерно будущего. Этот центральный мотив будет главным сюжетобразующим мотивом произведения, что позволяет, в свою очередь, охарактеризовать данный сюжет

¹⁰¹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. IV. М., 1956. С. 362.

¹⁰² Зерна пшеницы и ржи являются одним из главных атрибутов рождественских обрядов. В сосуд, наполненный зерном, ставится рождественская свеча – символ зажжения нового огня, затем она тушится этим же зерном, которое таким образом освящается. Зерно это обязательно смешивается с посевным – для улучшения урожая; этим зерном кормят кур, чтоб неслись хорошо. Колядующие посыпают зерном людей, обещая таким образом благоденствие и благополучие.

как архаический, основной закон которого был сформулирован О. М. Фрейденом: «<...> значимость, выраженная именем персонажа <...>, разворачивается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам значит»¹⁰³. Это в равной степени относится и к главному герою – Ивану, и к собирательному образу – Сурже.

Главными событиями рассказа становятся гибель Суржи – ее символическое проваливание под землю, захоронение, что эквивалентно сеянию, и рождение новой Суржи, что соотносимо с прорастанием зерна и появлением нового растения. Подобно тому, как это происходит в мифе, в платоновском рассказе перерождение старой Суржи или рождение новой начинается с зажжения нового огня и с символического перепахивания неба и земли. Платонов актуализирует древний миф о божестве-громовержце, берущем на себя и функции пахаря, с удивительной точностью, не допускающей двусмысленного прочтения. Впервые читатель встречается с этим мифологическим мотивным комплексом в четвертой главе:

«Молния пахала небо. Гром был над землей. Иван не боялся. <...> Вдруг небо расколосось на двое, точно человеческий череп. Ослепительный синеватый шар трахнул из туч, в овраг. С оглушительным треском в щепки разлетелся столетний дуб. Иван наклонился и посмотрел вниз. Там, на самом дне оврага, что-то горело. Но горело что-то живое: огонь бегал, кружился и скакал. <...> По дну оврага метался горящий волк» (241).

В этом небольшом сюжете можно выделить несколько мотивов, каждый из которых может быть рассмотрен как самостоятельный минисюжет. Первый: молния пахала небо – божество, разрывающее – пахущее небо. Грозовая стрела, раздирающая тучу, есть воплощение

¹⁰³ Фрейденом О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 249.

громового божества, поражающего змея (тучу). Это первообраз оранья змеем, т. е. победы над ним¹⁰⁴.

Второй – сожжение рождественского бадняка – залог счастья и благополучия. В традиционном обряде – это дубовое полено, в платоновском рассказе – столетний дуб. Бадняк связан с образом змея у корней дерева. Сожжение его равносильно поражению огнем змея, вредоносного начала, и знаменует начало новой жизни, гарантирует плодородие.

Третий – очищение волка огнем и подчинение волка герою. Последнее заставляет думать о герое как о божестве-демиурге и актуализирует один из мотивов георгиевского мифа, в котором Георгий (Егорий) не только змеяборец, но и укротитель, повелитель волков. Хотя, собственно, союз *но* здесь вряд ли уместен, так как мифическое значение змея очень сходно со значением волка¹⁰⁵.

¹⁰⁴ См. об этом: *Потебня А. А.* О мифическом значении некоторых обрядов и поверий // *Потебня А. А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2000.

¹⁰⁵ В исследованиях А. А. Потебни обнаруживается интересное наблюдение по этому поводу: «санскритское *врна*, *волк* (собственно разрывающий, режущий) в языке Вед значит вместе и плуг <...> Малорусская пословица говорит, что нехорошо орать волком (“Вовка в плуг, а він к черту в луг”), т. е. отрицает связь представлений волка и плуга, а такое отрицание в народной поэзии почти всегда свидетельствует, что такая связь была в языке» (*Потебня А. А.* О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий // *Потебня А. А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2000. С. 97). Таким образом, мотив оранья волком семантически тождественен мотиву оранья змеем. В славянской мифологии сохранились и образы, в которых тождество волка и змея явлено со всей очевидностью. Например, Змей огненный волк – герой, рожденный от Огненного змея, появляющийся на свет в человеческом облике, но с «волчьей шерстью». Одним из его чудесных качеств является умение оборачиваться волком. Еще один герой – волк-самоглот, волк-туча, пожиратель небес-

Мотив оранья волком семантически тождественен мотиву оранья змеем. Это схождение позволяет говорить о синонимичности третьего мотива – укрощения волка первому – пахоте неба, оранью змеем. Возникает своего рода мотивный параллелизм.

Такое прочтение соотносит платоновский текст не только с языческими представлениями, но и с христианскими библейскими легендами. По мнению А. Н. Веселовского, апперцепция «демона змеем принадлежит к числу распространенных, поддерживавшихся в христианскую пору библейской легендой, но и волк мог являться в той же символической роли. Обратим внимание на средневековые выражения для дьявола: *infernus lupus*, *lupus vorax*, волк, похищающий души и т. п.; на чередование змея, волка и демона в народных поверьях, особенно тех, которые объясняли затмение солнца и луны поглощением их чудовищным врагом – и последовательно перенесли этот акт и на эсхатологию. Это объясняет нам значение волка в русских Ильинских и особенно Георгиевских поверьях. Власть Георгия над волками выработалась, очевидно, из идеи обуздания; они – его “отрицательный символ”»¹⁰⁶.

Своеобразная актуализация еще одного мифологического мотива – «провалища» и борьбы с врагом рода человеческого наблюдается в шестой главе, которую сам автор характеризует как очень короткую, но нужную:

ных светил, хранящий в своей утробе живую воду дождя. И, наконец, Волх Всеславович – персонаж русских былин, способный оборачиваться волком. Чудесно его рождение: мать его, обычная женщина, случайно наступила на змея, и вскоре появился Волх.

¹⁰⁶ *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 4. Приложение к XLV тому Записок Императорской Академии наук. № 1. СПб., 1883. С. 328-329; 332.

«Думал Иван о словах: почему овраг называется оврагом? И додумался. Потому, что он землю у мужиков отымает. Каждый год по весне и осенью рушатся края оврагов и пропадает земля, которая могла бы родить хлебушек. Вот увидел это первый человек и вскрикнул в гневе:

– О, враг ты наш!

Овраг – враг мужиков.

Врага – надо уничтожать. Иван Копчиков сказал мужикам:

– Скоро Суржа в овраг сползет, поняли?»
(244).

Обращаясь к внутренней форме слова «овраг», автор актуализирует здесь образ дьявола, в народных сказаниях – врага рода человеческого, и преисподнюю – провалище. Таким образом, овраг, получается, дело рук дьявола, его дом, воплощение его самого. Поэтому герой говорит о нем, как о живом существе: «Слопает овраг нашу Суржу». В главе седьмой рассказывается о том, как Иван победил овраг, обсадив его поперек рядами красной лозины: «Хорошая лозина, гибкая, чисто восковая свеча» (245). Сравнение лозины с восковой свечой в контексте победы над дьяволом уже не кажется случайным. Иван Копчиков не дает Сурже провалиться под землю в преисподнюю. Не освященный огнем и водой этот процесс не даст продолжения жизни. Только после своеобразного крещения в горниле апокалипсиса Суржа возродится к новой жизни.

Картину, равную по значению и силе выражения картине апокалипсиса, Платонов рисует в десятой главе «Рассказа...». Так же как и в четвертой главе, здесь актуализируется целый мотивный комплекс, связанный с пахотой. Мотивы нанизываются один на другой по принципу восходящей кумулятивной цепочки. Первый – перевернутый мотив оранья змеем:

«А по полям только шершавый терпеливый жухляк трепыхался, да змеи в горячем песке клали длинные пропадающие страшные следы. Змея, она не похожа ни на одного зверя, она сама по себе, немая и жуткая тварь» (248).

Если в мифе оранье змеем воплощает победу божества над змеем и начало новой жизни, то здесь змея сеет смерть. Далее кумулятивная цепочка приводит к кульминационному мотиву – мотиву смерти: «как в печке сгорели посевы и с ними – жизнь» (248)¹⁰⁷; «тишина во всем мире, потому что подступала смерть»; и наконец: «Насела туча, темнее подземных недр. Но ни капли, ни звука из нее» (248). И затем рисуется апокалипсическая картина сражения огня и воды, в результате которого гибнет старая Суржа – сначала испепеляется, а затем потопляется; полностью изменяется земной ландшафт – образуются новые русла для новых рек; земля оплодотворяется божественным плугом – молнией и готова к рождению новой жизни. Творя свой апокалипсис, Платонов облакает его в самую органичную форму – форму библейского стиха. Здесь нет повествования в строгом смысле слова, а есть возвышенная речь. В ней нет иных синтаксических связей, кроме сочинительного присоединения, задающего речи определенный ритм:

«И только в полдень осенила, ослепила небо и землю сплошная белая молния, зажгла Суржу и травы, и леса окрест. И ударил гром такой, что люди попадали и завывли и звери прибежали из лесу к избам мужиков, а змеи торцом пошли в глубь нор и выпустили сразу весь яд свой.

И полетели сразу вслед за молнией на землю глыбы льда и сокрушили все живое и раздробили в куски мертвое. <...>

¹⁰⁷ Печь – не простой образ, амбивалентный, в мифологических представлениях она тождественна могиле. См. об этом: *Пропт В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1978. С. 214.

И синее пламя молнией остановилось в небе, только содрогалось, как куски рассеченной хворостиной змеи.

И вода пошла из тучи сплошным твердым потопом – дышать нечем. Рвет и гнетет свистящий и секущий все на свете ливень.

И за каждым громовым ударом – новым свирепеющим вихрем несется вода, и, как стальным огромным сверлом, разворачивает землю до недр, и почву пускает в овраги бурными волнами...» (249).

Текст рассказа делится на преимущественно двухстрочные прозаические строфы версейного типа. Как правило, термином *версе* обозначают круг явлений, связанных с переводами и переложениями Библии, а также с авторскими произведениями, строфическая организация которых ориентирована на библейский стих. Однако большинство переводов библейских текстов на европейские языки (в том числе и русский – за исключением самых последних) последовательно выполнялись прозой¹⁰⁸. Строфическая организация платоновского текста со всей очевидностью соотносится с композицией библейских стихов. Примечательно, что версейные строфы организуют не весь текст платоновского «Рассказа...», а лишь некоторые его фрагменты, в частности, эпизод апокалипсической гибели Суржи. Это свидетельствует о сознательной ориентации писателя на библейскую легенду, так же как и о глубокой архаичности данной фабулы.

Сразу же после свершившегося апокалипсиса, унесшего под землю Суржу, чудесным образом уцелевший герой задумывается над тайной природной мистерии и находит ей вполне реальное объяснение – в силе электричества. Тайна на глазах перестает быть таковой, а возвышенное библейское повествование, передающее мистериальный характер происходящего, сменяется бытовым

¹⁰⁸ Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 180.

диалогом между Иваном и волостным доктором Власом Константинычем, из которого становится ясно, что вся тайна чудесного явления заключена в «дешевой штуке» – в маленькой баночке на окне, из которой «шла вонь». Имя тайне – электричество. Овладев этой тайной, разгадав ее, герой сам приобретает черты божества, равного Солнцу: «Стало быть, помиримся теперь с солнцем», и оказывается способным самостоятельно вступить в сражение с ним, что и происходит в двенадцатой и пятнадцатой главах. В двенадцатой – он вместе с Кондратием и его беременной женой из последних сил роет спасительный колодец, в пятнадцатой – с уже разросшейся большевистской нацией строит «против солнца» водонапорную башню. Только после этого по-настоящему рождается новая Суржа, посеянные семена дают долгожданные всходы. Таким образом, в Иване как бы воссоединяются все ипостаси мифологического божественного героя – Георгия, который и змеборец-громовержец, и укротитель волков, и сеятель.

Однако на этом действие мифа в платоновском рассказе не прекращается. К солярному подключается лунарный миф, находящий выражение в образе Каспийской Невесты:

«У Каспийской Невесты было лунное тело – бледное, твердое и спокойное, как немое сияние полночной хлебной луны. <...> Она родилась в далекой стране, чистой и немой. В ней не было ни души, ни страсти, ни похоти, ни желаний» (257, 258).

Отношения между Луной и Солнцем в различных мифологических системах часто представлялись либо как кровно-родственные (брат и сестра, иногда близнецы), либо как супружеские, в которых солнце осмыслялось как мужское, положительное и активное начало, а луна – как женское, пассивное, темное, холодное. В платоновском рассказе сражение с солнцем заканчивается примирением с ним и даже союзом. Воплощением этого союза стано-

вится лунная дева, в чьей голове солнечная «дрожь рожала мысли, и эти мысли вели ее куда, она сама не знала. Она говорила не свои слова, а слова мыслей, которые сделало в ее голове солнце. <...> Она была пустым и чистым кувшином – и туда лилась солнечная сила мира и делала ей мысли, и душу, и слова. Она говорила чудные, но хорошие слова. Их и Иван не понимал» (258). Каспийская Невеста сама не рождает мысль, как луна не черпает свой свет в самой себе, не создает его (не генерирует, не порождает, не творит), но лишь отражает, передает свет солнца. Невеста, как и луна, становится своего рода «ретрансляционной станцией» между «здесь» и «там»:

«– Через нее мы слушаем мир, – говорил сам с собой Иван, – через нее можно со всем побрататься: быть заодно с солнцем и звездами, и не надо будет ни работы, ни злобы, ни борьбы. Будет везде, что видимо и невидимо, братство. Будет братство звезд, зверей, трав и человека...

А Каспийская Невеста жила и слушала песню солнца и звезд, и выговаривала ее невнятно, но чудодейственно» (259).

С Невестой связан и еще один важный для Платонова мотив, имеющий принципиальное значение для его философской концепции, – мотив целомудрия. Его связь с лунной девой – «длинные волосы, прочное целомудренное тело» – отнюдь не случайна и имеет философскую подоплеку. В своей книге «Люди лунного света» (1913), посвященной вопросам пола в их отношении к метафизике христианства, В. В. Розанов отмечал, что еще «в древности говорилось о божестве *лунных свойств*, о божестве *лунного характера*, вот этого *не рождающего и светящего*, грустного, манящего, нежного, *влюбляющего в себя и как бы ласкающего влюбленных*, но именно только влюбленных, – *до сближения*. Все женихи и невесты почему-то “смотрят на луну”, чего и на ум не приходит супругам, даже самым любящим, очень любящим. Совсем другой

колорит любви! Супруги любят солнышко. <...> Солнце – супружество (совокупление), солнце – факт, действительность. Луна – вечное “обещание”, греза, томление, ожидание, надежда: что-то совершенно *противоположное действительному*, и – очень *спиритуалистическое!*»¹⁰⁹ Каспийская Невеста так и остается невестой как символ невоплотимости мечты. Покидая ее навсегда, герой и рассказчик (здесь их голоса сливаются) обращаются к ней с внутренним монологом:

«Прощай, Невеста! Пусть сократятся твои дороги по земле и душа наполнится легчайшим газом радости. Не вовремя ты родилась. Для тебя время рождения никогда не придет. Ты из членов того человечества, которое не рождается, а остается за краями материнской утробы. Ты – тощее семя, которое не оплодотворяется и не разбухает человеком» (278).

Как видим, фрагменты древних языческих и христианских преданий воспроизводятся Платоновым в тексте рассказа с удивительной точностью и используются как фабульный материал. Очевидно так же и то, что древняя фабула здесь подвергается пока минимальной сюжетной обработке. Платонов строит свой сюжет по закону архаического искусства – закону семантического тождества при различии форм. То есть, фактически, читателю представляются формы одного и того же сюжета – рождественского, причем языческий сюжет тесно переплетается с христианским. При внешнем формальном различии они абсолютно тождественны семантически и могут быть определены как мотив сотворения нового мира, рождения его после всемирной катастрофы.

До определенного момента авторская концепция мира как бы растворяется в народной, отраженной в фольклорных и библейских преданиях и сказаниях концепции. Однако и на этом уровне – уровне фабулы и сю-

¹⁰⁹ Розанов В. В. Люди лунного света. М., 1990. С. 9-10.

жета, сохранившем наиболее прочную связь с архаичным эпосом, обнаруживается начало романизации повествования, выражающееся в беллетризации основной фабулы, в которую вносятся беллетристические элементы занимательности – побег, приключения, путешествия. Характер сюжета резко меняется после шестнадцатой главы, в конце которой описывается тайный уход Ивана вместе с Каспийской Невестой из Суржи. Можно сказать, эпическое начало здесь почти полностью разрушено. Мифологическая фабула к этому моменту исчерпывается, и сюжет строится на вымышленных автором событиях, содержание которых составляет путешествие героев и их приключения.

Итак, подведем некоторые итоги.

Будучи носителем народного мироощущения и народной веры, Андрей Платонов избирает наиболее органичную для себя форму художественного воплощения и оценки событий, потрясших его воображение, разум и душу. На основе древних мифов и библейских легенд, в подражание им Платонов создает свой – литературный апокриф.

В древних представлениях писатель нашел основу для выработки своего варианта ответа на волновавшие его вопросы о времени, грядущем за Апокалипсисом; о том, кто является настоящим Творцом Мира, может ли им быть Человек. Многие из них остались для него открытыми. Очевидно, этим объясняется наблюдаемое тяготение к жанровой модели романа, с присущей ему внутренней противоречивостью и незавершенностью.

Процесс транспонирования эпического материала в романский отмечается на всех уровнях структуры произведения. На уровне хронотопа – «фамильярное» соприкосновение «абсолютного прошлого» с настоящим временем, смещение небесного и земного пространств. На уровне персонажа наблюдается еще не становление, но

амбивалентность героя, в поступках которого воплощен конфликт романного типа. Сюжет не поддается однозначному прочтению, его развязка двусмысленна. Стилистически произведение также неоднородно, оно совмещает две разнонаправленные стилистические стратегии – высокую (библейский стих) и низкую (устную разговорную речь). Однако процесс жанровой трансформации остался незавершенным. Произведение хранит отчетливые рудиментарные признаки архаического эпоса, более всего сохранившиеся на сюжетно-фабульном уровне и в центральном образе города-сада, выполняющем роль мирообразующей структуры.

Но так или иначе литературный апокриф Андрея Платонова «Рассказ о многих интересных вещах» во многом предвосхищает появление романа «Чевенгур», содержит в себе многочисленные коды к его интерпретации, в своей сложной жанровой структуре обнаруживает трудный, порой мучительный путь писателя к освоению новой жанровой формы.

1.4. «Житийный» рассказ

Поиск путей к более широкому охвату действительности, к художественному синтезу, исследование онтологии человеческой судьбы заставили Платонова обратиться к древней эпической традиции, к праистокам современной повествовательной прозы – житию. Еще прижизненная критика с неодобрением заметила, что писатель обращается к языку житий и апокрифов как на формальном (Е. Книпович), так и на содержательном уровнях (Г. Шторм). Освоив их принципы, Платонов обрел дополнительную возможность обобщенно-эпического, философского исследования жизни, а его рассказ – черты «житийного» жанра.

О «житийном» рассказе уже писали в свое время А. Огнев, А. Павловский, Э. Шубин, Н. Локтев и другие исследователи, справедливо видя в этом явлении, отчетливо выражающем «классическую форму эпоса», примечательную тенденцию литературного развития в XX веке¹¹⁰.

А. Рекемчук так охарактеризовал эту жанровую разновидность малой прозы, в которой прослеживается жизнь человека – от начала до ее конца: «Чем характерен, на мой взгляд, этот “житийный” рассказ. Последовательным, эпически-спокойным повествованием. Отсутствием попыток дать “эпизод”, “кадр”, т. е. сознательным отходом от *изображения*. Минимальным использованием диалога. При столь скупом, пусть даже аскетическом использовании средствами литературного обихода, появляется возможность на сравнительно ограниченном пространстве дать протяженный во времени сюжет. Сюжет-судьбу»¹¹¹.

С точки зрения теории нарративных жанров, «житийный» рассказ представляет собой заключенный в малую форму биографический, жизнеописательный дискурс, который, обычно, характерен для классического реалистического романа со свойственным ему образом становящегося человека, выведенного в «просторную сферу исторического бытия» (М. М. Бахтин). В таком «житийном» рассказе, как и в романе, только в уменьшенном масштабе, демонстрируется «историческое становление

¹¹⁰ Несмотря на то, что исследователями делался акцент на литературной эпохе 50-70-х годов, можно с уверенностью сказать, что эта тенденция наблюдалась на протяжении всего XX столетия, последующий историко-литературный обзор – доказательство этому.

¹¹¹ Рекемчук А. Да не оскудеет... // Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 93.

мира в герое и через героя»¹¹². Жизнеописанием биографической личности творится вероятностная картина мира как сосредоточенная вокруг «я» героя система обстоятельств личностного присутствия в процессе бытия. Высказанное М. М. Бахтиным положение о том, что принципиальным условием коммуникативной стратегии жизнеописания является «возможность совершенно иной жизни и совершенно иной конкретной ценностно-смысловой картины мира <...> Эта возможность иного языка, и возможность иной интонации и оценки, и иных пространственно-временных масштабов и соотношений»¹¹³, справедлива и для «житийного рассказа». Такая возможность принципиально недопустима в сказании и притче, где иллюстрируется «общая идея».

Генетически «житийный» рассказ со своим жизнеописательным дискурсом восходит, как и роман (в одном из своих источников), к житию. Естественно, что содержание современного рассказа далеко отстоит от тематики средневековой агиографии и генетическая связь с прожанром по-разному и в разной степени проявляет себя в каждом конкретном случае. Она может обнаруживаться как в общих чертах повествовательной структуры, так и в общих принципах осмысления самого содержания, в угле зрения на мир и человека. В целом же «житийный» рассказ предполагает художественное постижение объективных законов движения времени и истории, увиденных через конкретную человеческую судьбу.

Исследователь этой жанровой разновидности рассказа Н. Ф. Локтев подчеркивает, что современный «житийный» рассказ «вовсе не следует рассматривать как непосредственное и прямое продолжение традиции агиогра-

¹¹² Тмарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. М., 1997. С. 37.

¹¹³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 203.

фического жанра. «Житийный» рассказ строится на протяженном во времени сюжете, его повествовательная структура подчинена хронологически последовательному изложению материала, главное место занимает сюжетный рассказ. Это те качества поэтики, которые наиболее характерно проявились именно в литературе житийно-описательных жанров. Но, как и в традиционной агиографии, в современном рассказе все это лишь следствие организации произведения вокруг единого смыслового центра – антиномии «человека» и «судьбы». Это исторически сложившаяся форма эпического житийного конфликта. Драматическая борьба человеческой воли с обстоятельствами судьбы получает в современном житийном рассказе характер конфликта человека и истории, человека и времени»¹¹⁴.

В творчестве Андрея Платонова мы сталкиваемся с рассказами, с разной мерой адаптации и рецепции древнего прожанра. Поэтому мы сочли возможным и даже необходимым выделить в платоновском творчестве «житийный» рассказ в широком смысле слова (в том, как трактуют его современные исследователи – рассказ-биография) и «житийный» рассказ – в узком смысле (в значении – рассказ, имеющий в основе адаптированный жанровый канон жития, как минимум – житийную норму личности и агиографический мотивный комплекс). Динамика взаимоотношений этих двух форм житийного рассказа представляет особый интерес в контексте исследования эволюции художественного мышления писателя, его жанрово-стилевой системы, что, собственно, и представляет собой главную научную коллизию этого раздела нашей работы.

Если посмотреть на проблему житийного рассказа в диахроническом разрезе, то обнаружится естественная

¹¹⁴ Локтев Н. Ф. «Житийный» рассказ в современной русской новеллистике: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1981. С. 9-10.

стадиальность развития этого жанра от житийного рассказа в узком смысле к житийному рассказу – в широком.

К моменту прихода А. Платонова в литературу в ней уже сложилась довольно устойчивая и богатая традиция обращения к каноническим жанрам древнерусской письменности, в том числе и к житию, и «житийный» рассказ уже существовал как жанровая модификация и в частном, и в целом.

На протяжении долгих веков существования Древней Руси жития святых были для многих поколений русских людей всех сословий тем же, чем для современного человека являются роман, повесть, рассказ, то есть они были самым распространенным, самым любимым чтением, а иногда и предметом устного исполнения. По мнению исследователей этого вопроса, многие из агиографов Киевской Руси тяготели к живому публицистическому изложению событий, а наряду с удалением специфических византийских аксессуаров они насыщали свои жития мотивами, широко бытовавшими в то время в народном поэтическом творчестве. Так, академик В. О. Ключевский делал вывод о том, что большинство житий, «прежде чем стать достоянием литературы, бытовало как местная народная легенда»¹¹⁵.

К концу XVII-началу XVIII веков житие как жанр большой литературы постепенно угасает, но не умирает, а возвращается в лоно народной массовой культуры и продолжает бытовать в духовных стихах, апокрифических сказаниях, исполняемых, как правило, бродячими певцами – каликами перехожими. Калики перехожие были не только исполнителями, хранителями духовной поэзии, но и в какой-то степени ее авторами, каждый раз пересказывавшими, дополнявшими духовную поэзию на свой лад. Свобода обращения авторов духовных стихов с церковными

¹¹⁵ Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1911. С. 52.

текстами и многочисленные искажения источников сделали духовную поэзию достижением массовой народной литературы.

Кстати сказать, скорее всего именно в таком виде – в виде духовных стихов – были восприняты юным Андреем Платоновым древнерусская агиография и иные апокрифические сказания. Известно, что отец писателя, Платон Фирсович Климентов, родом из Задонска – одного из самых почитаемых святых мест на Руси, был человеком верующим, обладал, по свидетельству внучки Марии Сергеевны Климентовой, прекрасным голосом, и нередко в его доме звучали духовные стихи, в основе которых всегда лежали повести из Священного Писания, жития святых. Духовные стихи исполнялись не только дома, но и могли быть услышаны Платоновым от калик переходящих, совершавших паломничество к Задонскому монастырю, путь которых неизменно пролегал через Ямскую слободу.

Новый всплеск интереса к агиографии большая литература пережила во второй половине XIX столетия¹¹⁶. Именно в это время начинается активная демократизация литературы, повлекшая усиление внимания к фольклору и древнерусской письменности. Житие, теперь уже в виде некоего *жанрового архетипа* (И. П. Смирнов)¹¹⁷, опреде-

¹¹⁶ См. работу: *Опупьский А.* Жития святых в творчестве русских писателей XIX века. Michigan, USA, 1986. Хотя А. Опупьский связывает начало освоения русской агиографии с именем А. С. Пушкина, имея в виду упоминание им юродивого в «Борисе Годунове», и ставит в этот ряд «Легенду» (1835) А. И. Герцена и стихотворную переработку А. К. Толстым «Жития святого Иоанна Дамаскина» (конец 1850-х), правда оговариваясь, что «творческое влечение к агиографии у этих писателей не было продолжительным, а произведения, возникшие в результате такого влечения, занимают в творчестве этих авторов обособленное место» (С. 51)

¹¹⁷ И. П. Смирнов предлагает использовать термин «жанровый архетип», подчеркивая, что это понятие лишь частично совпада-

ляющего иногда самостоятельно, иногда на равных правах с иными архетипами жанровую модель новых произведений, вновь становится частью большой литературы – начинается новый культурный цикл.

Мотивы, побуждавшие обращаться к творческому использованию житий, у каждого из писателей были различными, однако и здесь выделяются некоторые закономерности, обуславливающие форму рецепции жанрового канона.

В первую очередь, древняя житийная литература привлекла писателей высокой нравственностью, убедительной поучительностью и особенно своим безупречным героем, воплощавшим нравственный и эстетический идеал. В контексте поисков литературой нового положительного героя это было очень актуальным, так как в житии,

ет с юнговским представлением об архетипе как реликте архаического мышления, получающего вторичную актуализацию по ходу дальнейшего развития культуры. Под «жанровым архетипом» понимается «не психологическая, а логико-смысловая подпочва литературного творчества: это родовые по отношению к видовым способы концептуализации действительности; это сравнительно устойчивый “язык” словесного искусства, являющий собой сеть правил семантических ассоциаций, которые контролируют внутренний строй художественного текста» (*Смирнов И. П.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. *Wiener slawistischer almanach sondeerband* 1981, № 4. С. 61). Если жанровый канон строится на понятии строго иерархичной модели, то жанровый архетип не предполагает подобной структурированности, целостности и законченности, это, действительно, только «сеть семантических ассоциаций». Задача исследователя на этом пути видится в том, чтобы, реконструировав прообраз исследуемого художественного текста, вместе с тем раскрыть трансформации, которым этот прообраз подвергся в творчестве писателя, исследовать новые культурно-исторические и мировоззренческие пласты, нашедшие воплощение в старой форме и обновившие ее.

как в матрице, хранится «информация» о том, что принято называть национальным характером. Жанр жития можно считать своего рода топосом, в котором «нераздельно слиты аспект поэтический и аспект нравственный»¹¹⁸. В связи с этим А. М. Панченко справедливо полагает, что, возможно, «следует говорить не просто о топике искусства, а о национальной аксиоматике <...> В памяти нации есть люди-символы и есть события-символы <...> Россия, если можно реставрировать ее символическое мышление по литературе, ставит героизм выше одоления, и самопожертвование и самоотречение выше силы»¹¹⁹. Поэтому именно житие, объектом изображения в котором является подвиг самоотречения во имя веры, совершаемый историческим лицом или группой лиц, становится идеальным жанром для ответов на центральные вопросы бытия. По замечанию Ф. И. Буслаева, «именно житиям подвижников принадлежит собственное назначение изобразить высший идеальный мир»¹²⁰.

Первым из русских писателей, взглянувших на житие с этой точки зрения, был Лев Толстой. С агиографическими произведениями оказалась связанной значительная часть толстовского творчества позднего периода. Характер обращения к каноническому жанру и отношение к нему во многом отразили эволюцию нравственно-философских и эстетических взглядов писателя. Известно, что Толстой начал с буквальных переводов житий, с их адаптированных переложений для «народного чтения», видя в них источник великой нравственной силы, способствующей самоусовершенствованию человека. Закончил

¹¹⁸ Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения: Сб. ст. / АН СССР, Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. М., 1986. С. 246.

¹¹⁹ Там же. С. 246.

¹²⁰ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. II. СПб., 1861. С. 239.

же – основательной творческой переработкой житий, допускающей весьма решительные и разнообразные изменения, и созданием собственной литературной агиографии в «Народных рассказах» и «Отце Сергии», в которых, используя древнюю форму, создал свою идеальную модель мира и человека в нем.

Толстой первый в русской литературе так серьезно и глубоко обратился к древнерусскому литературному наследию, осознал житие именно как канонический жанр со свойственным ему единством идеологии и стиля. Придав творческому освоению древнерусской агиографии направление секуляризации и адаптации к новым социально-нравственным запросам русского общества, по сути дела заложил основы новой жанровой модификации – «житийного» рассказа.

В заданном Толстым направлении популяризации духовной литературы и создания собственной литературной агиографии двигался и Н. Лесков. Он был большим знатоком русской духовной литературы, в частности, проложной и патериковой, и многие из его произведений, в основу которых легли агиографические сюжеты: «Повесть о богоугодном древоколе», «Сказание о Федоре-христианине и друге его Абраме-жидовине», «Скоморох Памфалон», «Легенда о совестном Даниле», «Лев старца Герасима», «Прекрасная Аза», «Гора», «Аскалонский злодей», «Невинный Пруденций», – по праву считаются лучшими произведениями писателя, а созданный им образ праведника получил статус почти самостоятельной литературоведческой дефиниции – «лесковского праведника». В процессе творческой переработки агиографической литературы Лесков пошел своим оригинальным путем – он писал «не древнее житие, а современную повесть. Современная же повесть не может обойтись без намеренного подогрева читательского интереса, без психологических

деталей и с одним единственным характером»¹²¹. С другой стороны, стилизация сюжетных и стилистических формул жития в какой-то мере стимулировала поиск новых изобразительных средств для создания современных эпических форм – повести и рассказа. И если у Лескова этот процесс происходил почти интуитивно, то в XX веке он становится осмысленным направлением поисков и на какое-то время – определяющим фактором в обращении к древнерусской письменности.

Особая роль в разработке установившейся традиции принадлежит Ф. Достоевскому. Писатель, активно используя реминисценции, агиографические мотивы, создал собственные образы подвижников, в основе которых лежит все тот же агиографический архетип. Как и его предшественников, Достоевского привлекало в жанрах христианской письменности воплощение народных идеалов и верований. У Достоевского нет произведений, которые полностью или хотя бы частично воссоздавали известные сюжеты жития, но его герои – Алеша и Митя Карамазовы, старец Зосима, Лев Мышкин, Родион Раскольников – в большей или меньшей степени явно соответствуют одному из двух агиографических архетипов: либо архетипу грешника, перерождающегося в праведника под влиянием Божественного указания, либо архетипу праведника, предназначенного святости с детства. А сюжеты его романов, не повторяя сюжеты житий, несут, тем не менее, ярко выраженный телеологический житийный характер: они построены на изображении пути «великого грешника» к покаянию и «воскресению».

Таким образом, можно сказать, что литература XIX столетия, осваивая агиографическую традицию, постепенно освобождалась от исторических одежд жанра, от при-

¹²¹ *Опунский А.* Указ. соч. С. 144.

вязанности к конкретным сюжетам, вычленив и актуализируя жанровый архетип жития.

На рубеже веков и в первые десятилетия века XX интерес к агиографии вспыхнул с новой силой. По мнению М. В. Мосиенко, занимающейся традициями древнерусской агиографии в прозе модернистов – Д. Мережковского, В. Брюсова, Л. Андреева, первый импульс для рецепции древних жанров в литературе XX века дал именно модернизм, а точнее, символизм, в эстетике которого ритуальные формы искусства, ориентированные на преодоление границ реальности и поиск новой религиозной модели человеческого существования, играли ведущую роль. На наш взгляд, рецепция жанровой архаики не ограничивалась рамками символизма и модернизма в целом. Древнейшие жанры словесного творчества, претерпев разного рода превращения, стали «подпочвой» новой и модернистской, и реалистической литературы (А. Чехов, М. Горький, А. Ремизов, Е. Замятин, Б. Зайцев, А. Серафимович, А. Платонов, М. Пришвин, И. Шмелев). Эта проблема уже стала предметом серьезных исследований¹²².

¹²² См. работы: *Панченко А. М., Смирнов И. П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // *Древнерусская литература и русская культура XVIII –XX вв.* Л., 1971. С. 33-50; *Мосиенко М. В.* Традиции древнерусской агиографии в прозе русского литературного модерна начала XX века (Л. Андреев, В. Брюсов, Д. Мережковский): Автореф. дис. канд. филол. наук. Киев, 1991; *Баран Х.* Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 284-329; *Кунарев А. А.* Апокрифические истоки прозы М. Горького 1890-1900-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М., 1996; *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000; *Давыдова Т. Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. М., 2000.

В поисках путей духовного обновления русская интеллигенция все чаще обращалась к христианским источникам. Обращение к житию было также продиктовано и особой значимостью, которую приобрел в начале века вопрос о нравственном идеале: в агиографии содержался такой идеал – идеал христианского святого. Были еще и сугубо «литературные» мотивы обращения к жанровой архаике.

В первые десятилетия XX века в русском эпосе возникли жанровые перемещения – от романа к рассказу и повести. Ведущее место среди эпических жанров заняли рассказ и повесть. Однако не прекращались поиски и эксперименты в области романа. Проблема поиска новых изобразительных средств, новых возможностей для создания большой эпической формы была одной из самых актуальных. Прививка к молодому древу новой литературы архаических жанровых структур могла дать потрясающий результат.

Еще М. М. Бахтин обратил внимание на то, что «в некоторых разновидностях раннехристианской житийной литературы (греховная жизнь, наполненная соблазнами, затем – кризис и перерождение человека)»¹²³ представлены элементы хронотопа «авантюрно-бытового романа». Форма времени здесь определяется метаморфозой, в которой содержится идея развития, но не прямолинейного, а скачкообразного: «Время распадается на изолированные самодовлеющие временные отрезки, которые механически складываются в один ряд»¹²⁴. Метаморфоза становится формой осмысления и изображения целого человеческой жизни в ее основных переломных, кризисных моментах: даются «разные образы одного и того же человека, объе-

¹²³ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 262.

¹²⁴ Бахтин М. М. *Указ. изд.* С. 265.

диненные в нем как разные эпохи, разные этапы его жизненного пути. Здесь нет становления в точном смысле, но есть кризис и перерождение»¹²⁵. Жития, основанные на авантюрно-бытовом хронотопе, Бахтин называет «кризисными» и выделяет в них два образа человека – грешника (до перерождения) и праведника (после кризиса и перерождения). Дополнительно оговаривается им случай, когда особо выделен и разработан отрезок жизни, посвященный очистительному страданию и, соответственно, существует третий образ. К этому остается добавить лишь то, что в зависимости от количества образов человека композиция жития будет двух- или трехчастной, причем последняя более характерна для древнерусского жития. Кроме того, следует вспомнить, что житие впитало в себя и традицию авантюрного хронотопа греческого романа. Это проявилось прежде всего в композиционно-организующей функции мотива испытания героя. Претерпевая злые превратности судьбы, герой сохраняет себя, остается тождественным самому себе. «Это своеобразное тождество с самим собой – организационный центр образа человека в греческом романе», – утверждает М. Бахтин¹²⁶.

Связь определенной группы житий с греческим романом была отмечена исследователями давно. Так, еще А. Веселовский назвал «христианским романом» некоторые типы житий и апокрифов¹²⁷. П. Безобразов развил идею А. Веселовского на материале мартириев-«мучений», назвав их «житиями-романами»¹²⁸. На эту концепцию опира-

¹²⁵ Там же. С. 266.

¹²⁶ *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 256.

¹²⁷ *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. Вып. 1. СПб., 1886. С. 29-31.

¹²⁸ *Безобразов П.* Византийские сказания. Ч. 1. Рассказы о мучениках. Юрьев, 1917.

ется и В. Адрианова-Перетц, исследуя «Житие Алексея Человека Божия» и особенности сюжетного повествования в житийных памятниках XI-XIII вв. в целом¹²⁹. Некоторые исследователи (В. Е. Гусев) склонны видеть ранний образец русского романа в «Житии» Аввакума. Существует, однако, и другая точка зрения, принадлежащая Д. Лихачеву, утверждавшему, что древняя русская литература «не знает ничего, что хотя бы отдаленно напоминало собой роман». Правда, ученый видел в ней целый ряд предпосылок для возникновения этого жанра и считал «Повесть о Савве Грудцыне» «первым русским романом», содержащим «в зародыше многие элементы будущего романа»¹³⁰. Но, так или иначе, можно с уверенностью сказать, что в житии русские писатели XIX-XX веков обрели не только высший идеальный образ мира, высокий религиозно-нравственный и эстетический идеал, но и универсальную жанровую модель, способную воплотить полную драматизма историю жизни частного человека.

Как и в традиционной агиографии, в новых произведениях, созданных на основе жанровой модели жития, повествование строится вокруг единого смыслового центра – антиномии «человека» и «судьбы». Это исторически сложившаяся форма эпического житийного конфликта. Драматическая борьба человеческой воли с обстоятельствами судьбы получила в новой «житийной» литературе характер конфликта человека и истории, человека и вре-

¹²⁹ *Адрианова-Перетц В. П.* Житие Алексея Человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Петроград, 1917; Она же. Сюжетное повествование в житийных памятниках XI-XIII вв. // Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970.

¹³⁰ *Лихачев Д. С.* Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе // История русского романа. Т. 1. М.-Л., 1962. С. 27, 39.

мени. Осмысливая принципы жанрового мышления в жизни, сопрягая его с философским и нравственным опытом человека нового времени, литература приобрела дополнительно обобщенно-эпический, философский характер.

Как видим, обращение Андрея Платонова к «житийному» рассказу было далеко не случайно и имело большую литературную «предысторию». К тому же художественное мышление писателя, в значительной степени ориентированное на национальное мировоззрение, вообравшее в себя христианские идеи и ценности, зависимость его духовного сознания от народных мифологизированных представлений о мире¹³¹, располагали к сближению со сложившейся литературной традицией.

Не задаваясь целью периодизации платоновского творчества, тем не менее можно выделить три десятилетия, на протяжении которых Платонов творил: 1920-е, 1930-е и 1940-е годы. В каждом из них обнаруживаются рассказы, в жанровой модели которых отчетливо просматриваются контуры «житийного» жанра. В 20-е годы – это «Бучило» (1924), «Песчаная учительница» (1927); в 30-е – «Такыр» (1934), «Глиняный дом в уездном саду» (1936), «На заре туманной юности» (1938), «Юшка» (?); в 40-е – «Седьмой человек» (1942), «Девушка Роза» (1945), «Афродита» (1945) и др. Несмотря на различия в художественном материале, все они объединены тенденцией к эпическому обобщению и философскому осмыслению человеческой судьбы на фоне Истории.

Тенденция к эпизации художественного мышления проявилась у Платонова довольно рано. Важной вехой на этом пути стал рассказ «Бучило». Исключительная роль этого произведения заставляет нас остановиться на нем более подробно.

¹³¹ Дырдин А. Потаенный мыслитель. Творческое сознание Андрея Платонова в свете русской духовности и культуры. Ульяновск. 2000.

Он был опубликован в журнале «Красная нива» в № 43 за 1924 год и получил премию журнала, как лучшее произведение повествовательного жанра. Рассказ этот имеет не совсем обычную историю создания, отражающую «ломку» художественного мышления его автора.

Как свидетельствуют текстологи, произведение было написано специально для литературного конкурса журнала «Красная нива». Создавая его, Платонов переработал и объединил рассказы 1922 г., главным героем которых являлся Елпидифор Баклажанов. Основой 1-й и 2-й глав послужили, соответственно, первая глава рассказа «Приключения Баклажанова» и рассказ «Данилок». Помимо «Приключений Баклажанова» и «Данилка» при написании 2-й главы «Бучила» Платонов использовал газетную редакцию «Истории иерея Прокопия Жабрина»¹³². По поводу 3-й главы текстологи предполагают, что за ее основу также мог быть взят ранний, пока неизвестный рассказ А. Платонова.

В связи с этим невольно возникает ряд вопросов: одинаковы ли по жанру вошедшие в «Бучило» рассказы – «Приключения Баклажанова» (1-я глава) и «Данилок»? По какой модели выстраиваются отношения между ними? Черты какого жанра в конечном итоге приобретает рассказ «Бучило»?

Рассказ «Приключения Баклажанова» в своей заглавии имеет намек на авантюрный жанр, а его подзаголовок «Бесконечная повесть» в совокупности с эпиграфом («Тянется день, как дратва, скука бычачья. Рассказать тебе про дни?»), имитирующим «зачин так называемой докуч-

¹³² См. об этом комментарии: *Платонов А. Сочинения*. Том первый. Книга первая: Рассказы. Стихотворения / Подготовка текста и комментарии О. Ю. Алейникова, Е. В. Антоновой, М. В. Гах, Н. В. Корниенко, Н. М. Малыгиной, Д. С. Москвовой, М. А. Платоновой, Е. А. Роженцевой, Л. В. Суматохиной, Е. Д. Шубиной, Е. А. Яблокова. М., 2004. С. 510.

ной (бесконечной) сказки»¹³³, содержит намек на анекдотизм, характерный для анекдотической сказки.

Зачин первой главы рассказа¹³⁴, в котором происходит немотивированный ввод персонажа в повествование, характерен именно для этого жанра: «Жил неким образом человек – Епишка, Елпидифор». Сюжет рассказа – неразвитой формы – строится на комических диалогах и описании нескольких курьезных случаев из жизни героя.

Вот Епишка на уроке Закона Божьего (с этого эпизода и начинается рассказ). Ситуация взаимоотношений «учитель-ученик» снижается за счет комической перефразировки, анекдотической курьезности и беспрецедентности:

«– Как называется Пресвятая Дева Мария?

– Огородница.

– Богородица, чучел»¹³⁵.

Речевой анекдотизм – каламбур – становится организатором эпизода, его эпицентром, в анекдотическую ситуацию оказывается вовлеченным не только бестолковый ученик, но и учитель – поп. Эпизод в целом прочитывается как анекдот.

Далее читатель посвящается в «интимное» и странное, связанное с телесным низом, дело, случившееся с героем во время пребывания его «в солдатах»: «семь дней на двор не ходил. Ляжет спать: в животе вода без толку переливается», к доктору обращался тоже «странному, но сурьезному человеку», а потом «Дня через два у Епишки рассосались кишки, и он оправился» (206). Эпизод этот

¹³³ См. комментарии к указ. соч. С. 510.

¹³⁴ Здесь анализируется только первая глава рассказа, так как именно она перешла в «Бучило».

¹³⁵ *Платонов А.* Сочинения. Том первый. Книга первая: Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 205. Далее текст рассказов (за исключением специально оговоренных случаев) цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

еще менее мотивирован, чем первый (диалог с попом на уроке). Он самодостаточен как анекдот-небылица (скоморшина), как рассказ для рассказа, призванный рассмешить, создать оптимистическое настроение.

Парадоксален и нелеп финал главы, содержащий откровенно скоморошеский жест – кувырок: «Так шла и шла жизнь Епишки, без меры и без смерти, в океане одинаковых дней, пока он не перекувырнулся и не изобрел настоящего бессмертного человека...» (206).

Комментарий, данный этому произведению в пятитомном собрании сочинений Платонова, симптоматичен. Его авторы – В. А. Чалмаев и Ю. В. Тихонов – с некоторым недоумением отмечают несоответствие произведения жанру, обозначенному в подзаголовке. Позволим себе обширную цитату: «Рассказ имеет подзаголовок “Бесконечная повесть” – подзаголовок, настраивающий читателя на повествование эпического плана, где судьба героя обыкновенно прослеживается во всех ее перипетиях, обстоятельно и развернуто. <...> Но автор внезапно переносит нас в отроческие годы героя, причем не только не рисует его характера, но не дает ему и мало-мальски внятной характеристики <...> Следующий эпизод “бесконечной” повести застает героя уже в солдатской шинели. Снова без каких-либо привязок к реальному историческому времени, а лишь вкраплениями мелких бытовых казусов, намеренно неряшливых и анекдотических. Читатель, ожидавший сюжетной интриги, обескуражен (по-видимому, здесь критики говорят и о своих впечатлениях. – С. К.): действие рассказа по-прежнему аморфно, – ни пространственных, ни временных координат в нем нет <...>»¹³⁶. Недоумение критиков порой переходит в упрек автору. Но недоумения и упреков можно избежать, если интерпретировать произведение в рамках жанра, конкретнее – анекдотической сказ-

¹³⁶ Чалмаев В. А., Тихонов Ю. В. Комментарии к собранию сочинений А. Платонова в 5 т. Т. 1. М., 1998. С. 573.

ки, главный принцип художественной структуры которой – комическая заданность и установка на рассказывание. Жанровая модель здесь выступает как код, как ключ к интерпретации.

По сходной жанровой модели создан и «Данилок». Характерно, что эпиграфом к нему взята нелепица, задающая настроение всему повествованию:

Поросенок-годовик
Себе туда норовит,
Поганая курица
Себе туда суется...
Ливенка делает на басах

Повествование начинается абсолютно внезапно: «Вошли в хату – тишина, темнота и жуть. Где тут портной живет, сделать из штанов галифе?» (209). Портным оказывается Данилок – «сатана мужик», разбойник и певец. Мотивация его поступков остается за пределами текста, что делает его поведение нелепым, почти абсурдным. Решения героя вызваны случаем, сиюминутны и авантюرنы: Данилок обманывает друга – Елпидифора, отдавшего ему свои штаны для переделки: забирает штаны и плату за дополнительный материал и уходит в деревню; затем продает хату, топит в Доне купленную на эти деньги лошадь, проедает харчи в деревне и, освобожденный от какой-либо собственности и душевной привязанности, отправляется побираться. Вся эта история представлена автором как забавный анекдот.

Однако жанровая модель анекдота не исчерпывает всего содержания этого небольшого, на две страницы рассказа. Складывающаяся из курьезных частных окказиональная картина мира к концу рассказа перерастает во внутренне единую и вневременную, универсальную, характерную для притчи модель мира, в которой действует

закон не случая, но судьбы. Рассказ, начинающийся в духе фольклорного анекдота, неожиданно завершается притчеобразным микроэпизодом: «Ничего не кончилось – все начинается».

И Данилок пошел и пошел, как будто сама грустная радость взяла его за руку и повела» (211).

Итак, Платонов взял для рассказа «Бучило» в качестве первой главы анекдотическую сказку с элементами небылицы и в качестве второй – анекдот с элементами притчи, предваренный нелепицей.

Вторая глава «Приключений Баклажанова» – «Изобретатель света – разрушитель общества, сокрушитель адава дна» – в новый рассказ не вошла. Вместо нее появляются две – «Странствие» (бывший «Данилок») и «Смертоубийство». Меняется заглавие и исчезает подзаголовок. Новая трехчастная композиция полностью подчиняется описанию жизни главного и единственного героя в духе *жития* – от «ранней поры и возмужалости» (так называется первая глава нового рассказа) до самой смерти. В новом контексте все, начиная с эпитафия, приобретает иное значение.

Эпитафия «Тянется день, как дратва, скука бычачья. Рассказать тебе про дни?», изначально воспринимавшийся в «Приключениях Баклажанова» как имитация зачина докучной (бесконечной) сказки и содержащий намек на анекдотизм (впечатление усиливалось подписью «Апалитыч»¹³⁷), теперь, лишенный аллюзивной подписи, воспринимается вполне серьезно, а предложение рассказать про

¹³⁷ Апалитыч – герой одноименного рассказа Платонова, написанного в 1920 году, и второстепенный персонаж – друг Баклажанова из «Приключений Баклажанова», с которым он «ездил на Луну выпивать». Апалитыч – древний старик-сапожник – любимый ребятишками рассказчик небылиц на ветхозаветную и новозаветную темы, выдающий себя за «деда Христа».

«дни» прочитывается как желание рассказать про «жизнь».

Символическим становится и заглавие – «Бучило». Любопытно толкование этого слова – оно непростое. Словарь В. И. Даля дает несколько значений: *буча* или *быча* – 1. Коренная вода в яроводье, быстрина и глубь от вскрытия до межени; бучило, бучало – пучина, водоворот, омут; пад на болоте, куда стекает вода; глубокая ямина, заливаемая половодьем; жильё водяного; 2. Шум, возня, крик многих голосов; ссора, драка; 3. Бучило – бухало (от слова «бухтина» – ложь, враки, нелепые слухи, шутка, прибаутка, красное словцо, побывальщина)¹³⁸.

Все три значения слова актуализированы в большей или меньшей степени явно. В первом значении актуализируются смысловые оттенки «водоворота», «омута», «глубокой ямины», может быть, ада, куда герой проваливается, вместо того, чтобы, как задумывал Платонов в 1922 году, когда писал «Приключения Баклажанова», одержать победу над «адовым дном».

Можно предположить, что писатель рассчитывает на актуализацию в памяти потенциального читателя целого цикла древних легендарных сказаний о провалившихся под землю городах, селах, монастырях и образовавшихся на их месте озерах и болотах. Легендарный характер этих сказаний состоит в основной морали – о Божьем правосудии и неизбежности наказания за грехи. Только сказание о сокрытии от Батыя города Китежа выделяется из сказаний с мотивом «провалища». Скрываясь в водах озера Светлояр, град Китеж спасается. Но что примечательно: исследователь китежской легенды, автор капитального труда «Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд» В. Л. Комарович, заметил, что реальное озеро Светлояр окружено вполне реальными деревнями, в названиях

¹³⁸ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1956. С. 147.

которых содержится корень «содом»: «Кольцом из таких “Содомовых” и окружен Светлояр. И сопоставления с Содомом Китежа среди хранителей светлоярской традиции даже сейчас весьма там обычны, – правда, всегда только по контрасту: “Вот ведь в древние времена покарал Господь Содом и Гоморру. Так ведь на том месте море-то Мертвое, – так и прозывается, – а не экая светлость” (1925)»¹³⁹. Таким образом, сказанию о проваливающихся городах в принципе свойственна характерная для мифа амбивалентность, обратимость главного мотива. Подобное явление наблюдается и в платоновском рассказе. Заглавие в этом контексте содержит амбивалентную оценку изображенных в рассказе событий и характера.

Второе значение слова *бучило* отчасти прочитывается как метафора революции и гражданской войны, отчасти как «имя» героя – комиссара, хулигана и оратора. Не случайно в первой главе *бучило* возникает в животе героя, а во второй мотив бучила связывает воедино героя и революцию: «Прогредело имя Абабуренко в кулацких степях – и стихло. Все прошло, как потопло в бучиле татарской осохшей реки» (20). В этом значении слово *бучило*, вынесенное в заглавие, указывает на предмет изображения в рассказе – жизнь героя и революцию.

А третье значение относится к плану повествователя-рассказчика. Учитывая то, что рассказ написан с установкой на устную речь, можно предположить, что, называя таким образом рассказ, сам автор со свойственной ему ироничностью отстраняется от него, характеризуя его жанр как побывальщину, граничащую с нелепым слухом и анекдотом.

Наблюдение за текстами составляющих «Бучило» произведений и сопоставление их с соответствующими главами рассказа показывает, что мотив бучила как тако-

¹³⁹ Комарович В. Л. Китежская легенда: Опыт изучения местных легенд. М.-Л., 1936. С.13.

вой возник на самом позднем этапе работы и что именно он стал сюжетно-композиционным стержнем нового рассказа, обусловил редактуру «Приключений Баклажанова» и «Данилка».

Первый раз мы встречаемся с этим образом в конце первой части рассказа, где автор на языке физиологии человеческого тела говорит об окончании детства и юности героя:

«Ляжет спать: бурчит в животе, и вода без толку переливается. Кругом нары, храп, пот, вонь, а внутри Евдокима прохладные вечерние деревенские дороги и ждущая ужинать мать. <...> Дня через два у Евдока рассосались кишки, и он оправился» (18).

Таким образом, разрешился он и от грусти, тоски по прошлому. Духовное разрешение здесь профанируется, заменяясь своим телесным двойником – опорожнением. Возникает карнавальная пара – верх-низ, а вся ситуация при внутренней сакральности приобретает анекдотическую окраску. Примечательно, что одним из немногих изменений, внесенных в первую главу «Приключений...» во время переработки, была замена «океана» «рекой» в последнем абзаце: «Так шла и шла жизнь Епишки, без меры и без смерти, в океане одинаковых дней...» («Приключения...») (206); «Так шла и шла жизнь Евдокима, рекой одинаковых дней...» («Бучило») (18). «Река» – образ, архетипически более непосредственно связанный с путем, человеческой жизнью, да и водоворот – бучило легче – обнаружить в реке, нежели в океане.

Второй раз образ бучила возникает в части «Странствие» как некий символический итог комиссарского, революционного прошлого: «Все прошло, как потопло в бучиле татарской осохшей реки» (20). Революция, как и детство и юность героя, стала прошлым.

В третий раз образ бучила возникает в финале рассказа:

«Вскочил Евдоким, хотел заплакать и что-нибудь сказать, но, – не чуя грунта, – ударился оземь так, что в животе ни к чему забурчало.

Месяц потух, на его удивление, на его глазах. Звезды пронеслись шумной рекой, и земля продавилась под ним вниз, как дно в бучиле татарской, засохшей реки» (25) – как символ окончания жизни героя, перехода его в смерть. Но и тут автор остается верен себе: как и все сакральное в рассказе, смерть героя тоже профанируется – последнее, что чувствует герой, – это бурчание в животе. Круг замыкается: человек равен миру, мир равен человеку.

Как видим, образ бучила является сквозным, присутствуя как важный структурный элемент в каждой из трех частей рассказа и являясь знаком перехода из одного состояния в другое, метафорой преобразования. Как известно, жизнь человека и ее чудесное преобразование составляют жанровое содержание *жития*.

Платонов начал осваивать формы воплощения идеи развития общей жизни и отдельной человеческой судьбы, важным моментом которого было *преображение*, через житие. Это то, что занимало мысль молодого инженера и писателя, – возможность быстрого, чудесного, преобразования социальной, экономической жизни и нравственного облика человека. И хотя это преобразование мыслилось Платоновым как «обыкновенное» «рациональное», тем не менее по своей сути оно оставалось чудом, иррациональность которого до некоторых пор не осознавалась автором.

Поэтому именно житие с авантюрно-бытовым хронотопом, с временем, определяемым метаморфозой, в которой содержится идея развития, но не прямолинейного, а скачкообразного, стало жанровой канвой, в которую вписались анекдотическая сказка и анекдот первоначальных платоновских рассказов.

В этом контексте по-другому прочитываются подмеченные исследователями формально-структурные признаки рассказа: избирательность в изображении жизни героя (не вся жизнь, а лишь определенные ее вехи, этапы), отсутствие привязок к реальному историческому времени, схематизм образа (отсутствие психологизма), иными словами, последовательное абстрагирование, аморфность повествования, «кувырок» героя, за которым последовало его чудесное преображение. Все они формально оказались общими для жития и анекдотической сказки и в рамках нового рассказа прочитываются как признаки житийного канона. Главная причина – изменение авторской интенции. Если в сказке главная установка говорящего – на сам процесс рассказывания, на развлечение и бытовую дидактику, то в житии важно совсем иное – рассказать о жизни праведника, мученика, ставшего святым, или о грешнике, ставшем праведником, и тем самым проиллюстрировать религиозную идею, укрепить веру в нее. Дидактика жития совсем иного уровня, нежели дидактика бытовой сказки. Поэтому по-другому воспринимаются герой и связанные с ним, проанализированные выше эпизоды.

Итак, герой. Именно в нем воплощена идея чудесной метаморфозы, которая в свернутом, зашифрованном виде содержится в самом имени героя, точнее, в фамилии – Абабуренко. Имя это новое, придуманное Платоновым специально для «Бучила», – писателя не устроило бывшее имя героя – Баклажанов (в рассказе оно сохранилось только в форме уличного прозвища; возможно, автор хотел развести героев двух своих произведений, при этом сохранив их родственность).

Необычность имени главного героя заставляет задуматься об его особой эстетической значимости. Ответ на этот вопрос находим у В. Даля: *бабуркой* в старые времена в южнорусских краях, откуда родом Платонов, называли бабочку, мотылька, стрекозу, пестрокрылое (чешуе-

крылое) насекомое¹⁴⁰. Бабочка, рождающаяся из «кукол-ки»-червя, по сути, символ метаморфозы, ее квинтэссенция. Абабуренко – это еще одна, ранее не замеченная исследователями, вариация образа червя, встречаемая во многих платоновских текстах. В «Ответе редакции “Трудовой армии” по поводу моего рассказа “Чульдик и Епишка”» писатель сам расшифровывает излюбленную метафору: «Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка. Все было грязно и темно – и становится ясным»¹⁴¹. Платоновский герой, подобно прекрасной бабочке, рождающейся из червя, вырастает из «дурачка» Евдока в комиссара, оратора, гармониста, мудреца Евдокима Соломоновича (внезапно появившееся отчество тоже глубоко символично), «измышляющего благо роду человеческому». Вот этому чудесному превращению, в сущности, и посвящен рассказ. Оно составляет сюжетно-композиционный стержень произведения.

Разные образы, взятые из «Приключений Баклажана» и «Данилка», теперь представлены как образы одного и того же человека, объединенные в нем как разные эпохи, разные этапы его жизненного пути. Три жизненные эпохи героя изображены писателем, и каждой из них соответствует свой образ Евдокима, возникающий «вдруг». Каждый раз его появление совершенно неожиданно и немотивировано предшествующим повествованием. В первой главе – это инфантильный глуповатый мальчик, потом юноша. Портрет героя здесь отсутствует, единственной характеристикой является речевое поведение, из которого вырастает комический образ чудаковатого простака.

Во второй – Евдоким «постарел, стал угрюм, покоен, похожий на деда, на сон и хлеб – коричневый, ласковый и тепловатый, как хлебное мякушко. Из сапожной

¹⁴⁰ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т. 1. М., 1956. С. 34.

¹⁴¹ *Платонов А.* Сочинения. Т. 1. Книга вторая. М., 2004. С. 68.

кожи был человек, если царапнуть щеку – рубец останется. Но в желтых глазах его было ехидство и суета – Евдоким был сатана-мужик, разбойник, певец и ходил жениш-ком» (20-21). Нетрудно заметить, что, не будучи наделен разработанным характером, герой здесь обладает немногочисленными, но акцентированными характерными чертами наружности и манерами поведения.

Мотив обращения завершает духовные поиски агиографического героя. Можно сказать, что наличие именно этого мотива является конституирующим для жития. Обращение героя – это то, ради чего житие создается, то, к чему устремляется все повествование. Завершающим он является и в платоновском рассказе. Без третьей главы не было бы «Бучила», думается, что она все же была специально написана Платоновым, когда выстроился общий замысел нового произведения. Здесь, в третьей главе, автор показывает читателю уже совсем другого Абабуренко:

«Теперь уж и Абабуренко старик. Но не только старик, а также оратор, гармонист, охотник до зверей, мудрец, измышляющий благо роду человеческому, и в общей суммарности <...> из него получался вроде как большевик, член Всесоюзной коммунистической партии, в скобках – большевиков <...> Внушительной личностью был Абабуренко, веский человек!» (23).

Однако сквозь него проглядывает прежний Евдок, который «посиживает на огороде караульщиком» «в скукоте душевной» (24). В наступившем покое герой проводит дни «в неугомонной еде и рассуждении», а ночи – в волчьем вое: «Уйдут волки – скука, и Евдоким Соломонович повоет опять. Так ночь, – и в страхе и вое, человечьем и волчьем, – проходила короче» (24). Так Евдоким приобретает некоторые черты волка. Чуть раньше в портрете Абабуренко мелькнет значимая деталь – волчьи «желтые глаза».

Человек-волк – фигура знаковая для раннего Платонова, имеющая фольклорное происхождение, в частности, от образа волка-оборотня. В этом образе писателя также интересует прежде всего семантика обращения. Поэтому в «Бучиле» то, что кажется противоречивым в прорисовке образа Евдокима Абабуренко, одновременно мудреца, благостного старца и сатаны-мужика, разбойника с желтыми глазами, огородного сторожа, воющего по-волчьи, на самом деле в создаваемом Платоновым контексте таковым не является.

Метафорой обращения у Платонова является кувырок, которому придается значение некоего сакрального действия. Его герой кувыркается и после этого преображается:

«...шла и шла жизнь Евдокима, рекой одинаковых дней, пока он не перекувырнулся и не изобрел настоящего бессмертного человека, который остался на земле навсегда и уже не расставался со своей матерью и породнил звезду с соломой, плетнем и ночной порожней дорогой меж тихих деревень» (18).

Кувырок платоновского героя зеркально симметричен повороту житийного грешника от преступности к святости и шире – от старого грешного мира к чистому и обновленному. На этот структурный признак средневековых произведений указывал Д. С. Лихачев: «Мир средневековых произведений знает абсолютное добро, но зло в нем относительно. Любой злодей может перемениться и стать святым. Отсюда своего рода асимметрия и однонаправленность нравственного мира художественных произведений средневековья. Этим определяется своеобразие действий, построение сюжетов (житий святых и прочих)»¹⁴². Новая литература, разумеется, лишена этой однонаправленности. Герой Платонова амбивалентен. Он не избавля-

¹⁴² Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 78.

ется от двойственности и к концу жизненного пути. Но житийная «мера личности» была притягательна для писателя тем, что допускала возможность резкого, сиюминутного нравственного переворота. Однако Платонов «не держивает» ее до конца.

Метаморфоза героя в житии всегда мотивированна – иногда извне, иногда изнутри. Причиной обращения героя является либо какое-нибудь душевное потрясение, катарсис – и тогда обращение будет неожиданным, мгновенным, но мотивированным, либо герой сознательно идет к своему преображению, внутренне подготавливает его. В платоновском рассказе отсутствует какая-либо мотивация чудесных превращений Евдокима Абабуренко – сказывается жанровая модель анекдота. Решения и поступки героя вызваны случаем, они сиюминутны и авантюرنы. Картина мира, в которой движущим началом является не Судьба, а Случай, неприемлема для жития, но очень характерна для анекдота, в котором читательский интерес поддерживается случайной, непредсказуемой последовательностью событий. Анекдот, в свою очередь, творя случайностную, казусную картину мира, своей «карнавальной» непредвиденностью отвергающую всякую ритуальность, заданность человеческих отношений, подготавливает для романного жизнеописания.

Возвращаясь к разговору о жанре платоновского рассказа «Бучило», следует сделать некоторые выводы.

Будучи продуктом синтеза, результатом интеграционного процесса, объединившего в рамках одного произведения, по меньшей мере, два более ранних рассказа, «Бучило» не является простой суммой своих составляющих. Родившись из соединения двух анекдотов, он не стал «анекдотом в квадрате», а приобрел, как это ни парадоксально, жанровые признаки жития, точнее, «житийного» рассказа, подчинившего себе все остальные, но и подвергнувшегося определенной мутации. Во взятых по отдель-

ности рассказах, составляющих «Бучило», совершенно отсутствовало то художественное содержание, которое стало основой созданной теперь повествовательной целостности, а именно: жизнеописание героя от юных лет до смерти, в котором становление заменено обращением. Смысл нового произведения родился только из творческого объединения рассказов.

История создания рассказа обнаруживает целенаправленную работу писателя над жанром, со всей очевидностью доказывает, что выбор определенной жанровой модели (в данном случае – житийной) не случаен, а вполне осознан. Житие в данном случае привлекло писателя как особый топос, в котором нашла выражение идея чудесного преображения, обращения человека из дурачка в гения, из червя – в прекрасную бабочку. Автору еще не до конца ясна диалектика развития человека, но процесс становления человека, перипетии человеческой Судьбы, данные в сложном хитросплетении с Историей, настойчиво требуют осмысления и подталкивают писателя к поиску новых жанровых форм. С одной стороны – анекдот, с другой – житие дали Платонову большие возможности для выстраивания жанровой структуры сначала повестей, а затем и романа. Сам же рассказ «Бучило» стал первым «житийным» рассказом в творчестве писателя и этим заметно выделился среди появлявшихся в эти годы, преимущественно, рассказов-анекдотов и научно-фантастических новелл.

Следующий раз Платонов обращается к жанру «житийного» рассказа в 1926 году, в результате чего в сборнике «Елифанские шлюзы» появляется «Песчаная учительница» – рассказ, благосклонно принятый критикой. Ее расположение вызвала прежде всего героиня рассказа – героическая учительница Мария Никифоровна Нарышкина, несущая культуру в «самые глухие селения на

границе среднеазиатской пустыни»¹⁴³, работающая «одновременно как учительница, агроном и агитатор», энергично борющаяся с пустыней, повышающая благосостояние крестьян. Импонировал критике и свойственный «житийному» жанру дидактизм, тем более, что направлен он был на формирование в читателе осмысленной потребности в нужной и полезной работе.

История создания рассказа, как и в предыдущем случае, показывает постепенный приход писателя к философскому осмыслению проблемы и эпическому обобщению. Первоначально, как утверждают текстологи, Платонов замыслил очерк: об этом свидетельствует помета «Очерком сократив. А.» на верхнем поле первого листа белого автографа. Это заставило исследователей предположить, что «целью рассказа во многом явилась пропаганда определенных практических сельскохозяйственных знаний, тем более что основная тема “Песчаной учительницы” напрямую связана с профессиональной деятельностью самого Платонова», а «3-я и 4-я главы рассказа по конкретности изложения способов борьбы с песками вполне соотносимы с текстами популярных брошюр издательства “Новая деревня”»¹⁴⁴. Возможно, изначально это и было так, но в процессе работы над текстом замысел явно претерпел серьезные изменения. Наибольшая доля правки пришлась на заключительную, 5-ю главу рассказа, в которой окончательно были прописаны диалоги Нарышкиной с вождем кочевников и завокроно. Последние играют особую важную роль: здесь героиня сталкивается лицом к лицу с неумолимым жестоким законом, жанрообразующий

¹⁴³ Рецензия «Вечерней красной газеты» на сборник «Епифанские шлозы» цитируется по: *Платонов А. Сочинения. Рассказы. Стихотворения. Т. I. Книга первая. М., 2004. С. 506.*

¹⁴⁴ *Платонов А. Сочинения. Рассказы. Стихотворения. Т. I. Книга первая. М., 2004. С. 522.*

конфликт человеческой воли и судьбы достигает наибольшей остроты.

На эту же художественную задачу работает и сознательно допущенное Платоновым нарушение достоверности изложения событий: не понятно, «как вообще оседлое поселение могло возникнуть и удерживаться на кочевом круге даже с интервалом появления кочевников в 15 лет (первоначально – 5 лет, исправлено уже в рукописи первой редакции) в столь неблагоприятных природных условиях; в действительности для той же Астраханской губернии известен не один случай переселения целых станц при наступлении песков <...>»¹⁴⁵.

Этот фрагмент творческой истории рассказа со всей очевидностью свидетельствует о трансформации замысла и об изменении конечной цели художественного высказывания. Интенция очерка сменилась интенцией иного жанра – «житийного» рассказа, философским контрапунктом которого стало столкновение человека с законом Природы, закрепленным Историей, в другой парадигме – противостоянии между культурным героем, несущим цивилизацию, начинающуюся с оседлости, и Природой, воплощенной в образе диких кочевников.

В конечном итоге, рассказ приобрел отчетливые контуры «житийного» рассказа со свойственными ему жанрообразующими параметрами: особенностью конфликта, своеобразием художественного времени и пространства, специфическим мотивным комплексом, этической нормой личности, особенностями повествования.

Сюжет рассказа развивается в рамках романного хронотопа дороги. Вторая глава открывается невеселым описанием дороги, по которой молодая учительница отправляется к месту своего служения: «Тоскливое, медленное чувство охватило путешественницу – Марию Ники-

¹⁴⁵ Платонов А. Сочинения. Рассказы. Стихотворения. Т. I. Книга первая. М., 2004. С. 522.

фировну, когда она очутилась среди безлюдных песков на пути в Хошутово» (44). Последняя, пятая глава рассказа завершается подготовкой героини к новому трудному путешествию и данным ею обещанием приехать «через пятьдесят лет старушкой...»: «Приеду не по песку, а по лесной дороге. Будьте здоровы – дожидайтесь!» (48). Мотив дороги обрамляет «житийную часть» рассказа и неотделим от мотивов испытания и судьбы.

Обстоятельства становятся серьезнейшим испытанием жизненной концепции героини, меры ее гражданской и нравственной зрелости. Выпавшие на долю молодой женщины трудности не сломили ее воли, веры и решимости. В ней, энергичной, деятельной, полной сил, персонифицируется романное мышление писателя.

Судьба платоновской героини – это не только испытание пустыней с ее засухой и нищетой, на самом деле, оно намного серьезнее. Справиться с пустыней оказалось гораздо проще, нежели переломить исторически сложившийся вековой уклад жизни ее обитателей. Если на оживление пустыни в Хошутово ушло пять лет, то на коренное ее «переоборудование» уйдет, по расчетам самой героини, не меньше пятидесяти. Таким образом, испытание «песчаной» учительницы – это испытание историей: социально-историческое и философское начала в конфликте рассказа неразделимы.

Художественное время рассказа включает в себя хоть и не всю жизнь героини, но, тем не менее, значительный ее отрезок. Читатель знакомится с Марией Нарышкиной после окончания героиней педагогических курсов, когда ей двадцать лет, но при этом автор дает возможность узнать и о предшествующих началу действия событиях жизни Марии – первая глава рассказа посвящена ее предыстории.

Сюжет начинает свой отсчет с переломного в судьбе героини события – с приезда ее к месту службы в пус-

тынное селение Хошутово. Здесь и вступают в противоборство ее мужественный характер (мужественность подчеркивается и в портрете героини: «Это был молодой здоровый человек, похожий на юношу, с сильными мускулами и твердыми ногами») (42) и жизненные обстоятельства в виде засухи, нищеты, детских смертей, людского равнодушия и, самое главное – неумолимого закона дикой пустыни и, шире – природы: «Травы мало, людей и скота много <...> 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» (47). Судьба, Природа, История – понятия, в определенной степени эквивалентные друг другу в платоновском творчестве 20-х годов. Конфликт между ними и человеком – стержневой для этого периода.

Эпически широкий диапазон времени, как известно, – прерогатива более крупных жанров прозы. Рассказ в наиболее частых и распространенных его дефинициях – это повествование об одном событии, случае из жизни, а потому и «спрессованное» в малом жанре “большое” время получает свои специфические формы выражения <...>: эпический рассказ сменяется диалогом, диалог – описанием и т. п., однако преобладающей формой повествования все-таки остается эпическое развитие сюжета, сама динамика изменяющихся обстоятельств, через которые автор проводит своего героя¹⁴⁶. Сохраняя общий неторопливый темп повествования, время платоновского рассказа избирательно по отношению к определенным событиям сюжета, то есть изменяет темп своего движения. «Длительность повествования о событии» становится, как замечал в отношении «Жития протопопа Аввакума»

¹⁴⁶ Локтев Н. Ф. Об эпической тенденции в современном русском рассказе // Жанрово-стилевые поиски советской литературы 80-х годов. Л., 1981. С. 91.

Д. С. Лихачев, до известной степени «знаком его значительности»¹⁴⁷.

Композиционно «житийный» рассказ Платонова состоит из пяти глав, из которых одна посвящена описанию жизни героини до двадцати лет, то есть до приезда в пустыню, а остальные четыре – пяти годам, проведенным в борьбе с ней. Естественно, что течение времени в последних частях становится замедленным, особенно в тех моментах, где присутствуют описание пустыни и жизни в ней и диалоги учительницы с вождем кочевников и завороно. Последние играют особо важную роль: повествование в них приостанавливается, конфликт человеческой воли и судьбы достигает наибольшей остроты.

Финал рассказа, несмотря на предшествующие ему драматические события – нашествие на Хошутово кочевников, оптимистичен и открыт в будущее: Мария, поняв «сложную и глубокую жизнь племен пустыни», «безысходную судьбу двух народов, зажатых в барханы песков», сознательно приносит себя в жертву делу «оживления» пустыни для того, чтобы в будущем произошло чудо и в пустыне выросли деревья. Агиографические мотивы жертвы и чуда продолжают «работать» и в платоновском «житийном» рассказе. Типологический житийный конфликт находит свое разрешение в последних строчках. Мария Никифировна с грустью задумывается о своей личной судьбе:

«Неужели молодость придется похоронить в песчаной пустыне среди диких кочевников и умереть в шелюговом кустарнике, считая это полумертвое деревцо в пустыне лучшим для себя памятником и высшей славой жизни?..»

«А где же ее муж и спутник?..» (48).

¹⁴⁷ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 304-305.

Но тут же вспоминает о «безысходной судьбе двух народов, зажатых в барханы песков», и быстро делает выбор, навсегда связывая свою судьбу с судьбой рода.

Завершается рассказ словами удивленного и потрясенного самоотверженностью девушки завокроно:

«– Вы, Мария Никифировна, могли бы заведовать целым народом, а не школой. Я очень рад, мне жалко как-то вас и почему-то стыдно...» (48).

В гамме чувств, переживаемых чиновником, отчетливо слышны ноты стыда и глубокого уважения, которые испытывает обыкновенный человек при встрече с подвижником.

«Песчаная учительница» – еще одно свидетельство того, что Платонов при всей видимой остроте социальности – писатель, прежде всего, онтологический, стремящийся воссоздать универсальную картину национального бытия. Обращаясь к житийному жанру, формируя на его основе собственную модель мира, писатель решает проблемы национального бытия. Именно житие, объектом изображения в котором является подвиг самоотречения, становится идеальным жанром для ответов на центральные вопросы бытия: что предопределяет судьбу человека? насколько он волен в своем выборе? в чем сокровенный смысл страдания? как должно относиться к страданию? как проявляется свобода и необходимость?

Особенную актуальность для писателя они приобретают во второй половине 1930-х годов, когда он напрямую и в открытую обращается к христианским ценностям: смиренномудрию, всепрощающей любви, подвигу самопожертвования, родству всех со всеми, вечной памяти. Эта мировоззренческая особенность была отмечена А. Гурвичем еще в 1937 году: «вопрос о возвышенных потребностях человеческой души у Платонова всегда сво-

дится к религии»¹⁴⁸. «Анархо-индивидуализм», «христианская юродивая скорбь», «великомученничество»¹⁴⁹ и вместо большевизма «какое-то больное, ущемленное правдоискательство»¹⁵⁰ – таковы, по мнению критика, основные черты изображаемого Платоновым человека.

Вопрос о религиозной парадигме художественных поисков писателя был одним из поднятых Гурвичем вопросов, но настоящее разрешение получил не так давно.

Н. В. Корниенко, размышляя над проблемой эволюции писателя и источников поворота 1936-1937 года, пришла к выводу о том, что произошедшие в творчестве Платонова перемены в основании своем имеют «поворот от эстетики к религии: возвращение от “пугающего отсутствия света” эстетики к духовному смыслу русской литературы»¹⁵¹. Прямое подтверждение справедливости своей мысли исследовательница находит в архивных записях писателя: «Атомный зной = искусство: оппозиция бога»¹⁵². Отсюда, прямо или косвенно, ею выводятся как многие положения платоновской «странной» концепции истории русской и мировой литературы, так и коренные особенности платоновской прозы этого периода, включая и изменившуюся модель диалога с читателем, поиск авторитетного, авторского слова, появление нового типа героя, обращение, преимущественно, к малой эпической форме – рассказу, принципиальная незавершенность и незавершенность его романов.

¹⁴⁸ Гурвич А. Андрей Платонов // Красная новь. 1937. № 10. С. 218.

¹⁴⁹ Там же. С. 215.

¹⁵⁰ Там же. С. 195.

¹⁵¹ Корниенко Н. В. «Добрые люди» в рассказах А. Платонова 30-х-40-х годов. Предварительные текстологические заметки // Вестник ТГУ. Сер: Гуманитарные науки. Вып. 3. 1999. С. 27.

¹⁵² Цит. по указ. соч. Н. В. Корниенко. С. 27.

Фактически, об этом же говорит и Л. П. Фоменко, задаваясь вопросом о смысле и сущности новизны платоновской поэтики второй половины 1930-х годов, о художественных формах, в которых она проявляется, о ее причинах, будь то внутренний творческий поиск, конъюнктурные соображения или трагическое давление тоталитарного режима, не прощавшего свободы художника. Притом, что новые рассказы обнаруживают связь с прежними произведениями писателя (в них отчетливо просматриваются мотивы, детали, подробности, приобретающие функцию символа, сюжетные положения, типы героев), в них «осуществлены сдвиги, обновления, обнаруживаются новые качества и решения»¹⁵³.

К этому справедливо будет добавить, что определенные сдвиги произошли и в жанровой системе писателя в целом, и в «работе» отдельных жанровых модификаций, в том числе «житийного» рассказа.

Изменение в «работе» жанра «житийного» рассказа прежде всего проявилось в степени интенсивности его использования. Теперь Платонов обращается к нему гораздо чаще и на самом разном материале, начиная от привязанного к определенному топосу и историческому времени «Такыра» и, заканчивая «Юшкой» – рассказом без особых пространственно-временных примет.

Заметно изменилось и «качество» «житийного» рассказа. Теперь писателя привлекает не столько метаморфоза, происходящая с человеком под давлением внешних и внутренних факторов, сколько способность человека остаться таковым, сохранить «душу живую» в век тотального опустошения душ. Мотив испытания преданности, верности и любви, наряду с мотивом становления,

¹⁵³ *Фоменко Л.* Художественный мир рассказов А. Платонова второй половины 1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. М., 2000. С. 320.

становится главным сюжетобразующим звеном «житийных» рассказов. Вместе с ним актуализируется и с новой силой звучит тема самопожертвования.

В отличие от рассказов 20-х годов, в произведениях 30-40-х гг. жизнеописательный дискурс уже достаточно хорошо развит, рассказы приобретают объем, достаточный для того, чтобы вместить в себя, пусть в сжатом виде, жизнь героя. По такой схеме написаны порой многочастные «житийные» рассказы, которые можно назвать маленькими повестями: «Такыр», «Глиняный дом в уездном саду», «На заре туманной юности», «Афродита». Но при этом жизнеописание не является единственной целью – повествование устремляется, как этому и полагается быть в рассказе, к главному эпизоду, чаще всего к конечному, в котором концентрируется «житийный» конфликт.

Примером может послужить финал рассказа «Такыр», в котором сошлись в одной точке судьбы трех героев: рабыни-персиянки Заррин-Тадж, ее дочери Джумаль и австрийского военнопленного Катигроба. Выросшая и выучившаяся Джумаль приезжает на свою родину детства – в пустыню к такыру и находит там могилы двух дорогих ее сердцу людей, которые отдали свои жизни в надежде на свое продолжение в Джумали. Судьба исполняется с непреложностью и неотвратимостью закона. Войдя в старую башню, где лежали останки Катигроба, девушка прочла его последнее послание, обращенное к ней: «Ты придешь ко мне, Джумаль, и мы увидимся», и ответила любимому, как живому: «– Я пришла к тебе, и мы встретились!»¹⁵⁴. Приведя героиню на могилу матери, когда-то заботливо отмеченную Катигробом, Платонов заставляет ее вспомнить слова покойной, которые, к счастью, не сбылись: «И что это за плохое горе мое! Тот, кто ушел, назад никогда

¹⁵⁴ Платонов А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 26. Далее текст рассказа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

не вернется» (27). Возвращение Джумаль на родной такыр – к источнику жизни и памяти (эти понятия становятся синонимами в платоновском контексте), в какой-то степени примиряет читателя с трагедией жизни и смерти Заррин-Гадж и Катигроба и вселяют веру в бесконечность жизни, в вечное возвращение.

Тенденция к актуализации архетипа прожанра – жития усиливается в рассказах второй половины 1930-х-1940-х годов. Она обнаруживается в характере героя, который все чаще приобретает черты праведника («Юшка»), мученика («Девушка Роза»); в агиографическом мотивном комплексе, включающем мотивы смирения, испытания, самопожертвования; в монологическом авторском повествовании; в коммуникативной установке на назидание.

Нельзя оставить без внимания и тот факт, что «житийный» жанр активизировался не только в платоновском творчестве, но и во всей русской литературе, как советской, так и зарубежной – эмигрантской. Жанр литературной и житийной биографии стал необычайно популярен в 1930-е годы как в СССР, так и в русском зарубежье.

У этого явления была своя идеологическая подоплека. М. О. Чудакова замечала по этому поводу: «<...> многие процессы социальной жизни советского времени <...> имели моделью церковную жизнь, поскольку и само насаждаемое новое мировоззрение было, конечно, весьма близко вере. Это прямо сказывалось на литературе, на требованиях власти к ней и персонально к писателям. Это сказывалось и на социальном поведении писателей»¹⁵⁵.

У русского зарубежья тоже были свои мотивы обращения к житийному жанру.

В эмигрантском сознании на первый план вышли идеи гибели русской культуры и ее спасения. Отсюда ос-

¹⁵⁵ Чудакова М. О. Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920 - конец 1930-х годов) // Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. М., 2001. С. 340.

мысление эмигрантами своего предназначения как сохранения памяти об ушедшей России, «уяснения России как своеобразного духовного мира»¹⁵⁶. В этом контексте интерес к древней литературе приобретает принципиальное значение: в ней видятся корни русского самосознания, национального характера.

Так, еще с середины 1920-х годов начинают появляться «литературные жития» Б. Зайцева: «Преподобный Сергей Радонежский» (1925), «Алексей Божий человек» (1925), «Сердце Авраамия» (1927). Автор как бы переписывает канонические житийные тексты, претворяя их в доступную биографию. Исследователь этого вопроса Е. Пономарев отмечает, что «осовременивание религиозной проблематики, связанное с прагматической направленностью теософских поисков эмиграции», становится общей тенденцией второй половины 1920-х - первой половины 30-х годов¹⁵⁷. «Новое житие» становится популярным и приобретает беллетристические черты. «Житийное» и «литературное» смешиваются. В силу этого, когда начинается волна биографий русских деятелей искусства, религиозная энергия, по слову Н. Бердяева, «переключается» и на них. По мнению Е. Пономарева, это переключение «поддержано, во-первых, традиционной российской мифологемой, представляющей писателя пророком – учителем жизни; во-вторых, мифологемой “последние из могикан”. <...> В-третьих, как умершие персонажи И. Шмелева превращаются в праведников и занимают место рядом с Богом, так и погибшая Россия приобретает черты небесного воинства. Выдающиеся деятели культуры принимают на себя ряд черт российских “заступни-

¹⁵⁶ Зайцев К. И. Киевская Русь. Исторический обзор. Шанхай, 1949. С. 4.

¹⁵⁷ Пономарев Е. Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. Январь-февраль. С. 95.

ков». Биографии русских писателей получают яркую житейную окраску»¹⁵⁸.

В это же время в СССР происходят аналогичные идеологические процессы имперского осовременивания истории. Разница лишь в том, что эмиграции величие России виделось в высокой духовности, единстве веры, а советской стороне – в экономической и военной мощи. Отсюда и разница в выборе героев для возведения в ранг праведников. Но в целом «иконостас русской эмиграции типологически родственен пантеону вождей и героев, активно возводимому в СССР»¹⁵⁹ в специально открытой для этого серии ЖЗЛ. Советские святые очень похожи друг на друга – все они – подвижники уже воплощенной коммунистической идеи. Основное отличие советского пантеона от зарубежного в том, что в первом пантеоне значительно меньше людей искусства, его главные герои – вожди и военные. Все они выходят из истории и становятся персонажами нового – советского мифа.

Исследователи, писавшие о творчестве Платонова 1930-х годов, неоднократно высказывали мысль о том, что писатель пошел на компромисс и изменил своим прежним идеалам и языку. Но это не так. «Житийный» рассказ Платонова – тому свидетельство. Его религиозность в корне отлична от новой советской религиозности, нашедшей выход в новом литературном герое. Не случайно, что в центре литературных дискуссий того времени была проблема положительного героя, так как герой – естественный субъект всякого мировоззрения и, следовательно, одна из главных составляющих художественного метода. «Житийный» рассказ был своеобразным ответом писателя на вопрос о характере нового героя советской литературы, широко дискутировавшийся в критике.

¹⁵⁸ Там же. С. 95-96.

¹⁵⁹ Пономарев Е. Указ. соч. С. 111.

В конце десятилетия Платонов пишет рассказ с героем, необычным для советской литературы того времени. Это рассказ «Юшка». Писатель неоднократно пытался опубликовать его, включая в предлагаемые в самые разные издательства сборники, но тщетно. Не мудрено, что судьба его в советские годы сложилась именно так. Он отличается от всех предыдущих и последующих житийных рассказов писателя тем, что основывается не просто на особом жизнеописательном дискурсе, а на адаптированном жанровом каноне жития. В рассказе житийный архетип не только явлен с наибольшей полнотой и отчетливостью на формальном уровне, но и жанровая религиозная идеология жития, пожалуй, впервые звучит открыто.

В заглавие рассказа вынесено имя главного героя и таким образом обозначена сконцентрированность повествования вокруг него. Здесь, как и везде у Платонова, мы сталкиваемся с явлением знаковости имени, этимологической мотивацией выбора, с оформлением авторского замысла через персонификацию.

Юшкой зовут кроткого, смиренного, больного, рано состарившегося человека, безропотно принимающего от окружающих брань, оскорбления и побои, в конце концов, погибающего от слепой людской злобы. Юшка – его прозвище. Настоящее имя – Ефим Дмитриевич. Имя Ефим актуализирует свое этимологическое значение и функционирует именно в своей древнегреческой семантике: Евфимий – добродушный. В прозвище обновляется реальная этимология и осуществляется поэтическая. В. Даль предлагает следующие толкования слова: «*Юша, об., ниж, тмб, мск.* зюзя, насквозь мокрый от дождя; *юшка, см. юха ж. црк.* всякий навар, особенно рыбий»¹⁶⁰. Первое, конечно, ближе к образу всегда раздетого, необутого, продуваемого ветрами и омываемого дождями Юшки. Важно

¹⁶⁰ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. IV. М., 1956. С. 670.

еще и то, что слово – диалектное, распространенное в Тамбовской и Московской областях. Говоры этих краев были хорошо знакомы Платонову. Но и второе толкование не стоит игнорировать, помня о метонимической связи между образами рыбы и Христа. В плане поэтической этимологии имя главного героя созвучно слову *юродивый*, и, очевидно, это тоже не случайно. Юшка по модели своего поведения таковым и является.

Сконцентрированность повествования вокруг главного героя обуславливает и способ введения в произведение. Портрет его экспозиционен и эмблематичен, является своеобразным кодом не только к характеру героя, но и к судьбе в целом. Герой подчеркнуто некрасив, физически неполноценен – болен туберкулезом. Автор особое внимание уделяет его одежде, замечая ее недостаточность: «<...> летом он ходил в штанах и блузе, черных и закопченных от работы, прожженных искрами насквозь, так что в нескольких местах видно было его белое тело, и босой...»¹⁶¹. Нагота – символ души. Так ее понимали древнерусские агиографы, считавшие, что юродивый ангельски бесплотен. Так ее понимал и Платонов, создавая свой образ «обнаженного сердца».

В житейском представлении юродство непременно связано с душевным или телесным убожеством. В образе Юшки автор акцентирует внимание на его внешней и социальной неполноценности. Особенно значимы мотивы слепоты и физической немощи:

«Он был мал ростом и худ; на сморщенном лице его, вместо усов и бороды, росли по отдельности редкие седые волосы; глаза же у него были белые, как у слепца, и в них всегда стояла влага, как неостывающие слезы» (100).

¹⁶¹ Платонов А. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 1. М., 1978. С. 100. Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Юшка почти лишен физического зрения, но наделен зрением духовным, он слаб руками, но силен своим любящим сердцем. Этим он отличается от всех, в ком «сердце слепое», «да глаза зрячие». Противопоставление зрения физического и зрения духовного, силы внутренней и внешней находит формальное выражение в языке: «он плохо видел *глазами* и *в руках* у него мало было силы» (100). Дополнения *глазами* и *в руках* кажутся здесь неоправданно избыточными, особенно *глазами* – так вообще не принято говорить. Но в платоновском контексте эта неправомерность наполняется глубоким смыслом: за внешней избыточностью кроется умолчание о самом главном. Уточнение «видел глазами» предполагает возможность иного видения, как и другая конкретизация «в руках у него мало было силы» с ритмико-интонационным акцентом на первом слове подразумевает наличие иной силы, компенсирующей физическую слабость. Автором подчеркивается несравненное превосходство духовного зрения, духовного видения мира, открывающегося «по благодати», над внешней мудростью.

Юшка представляет собой частное воплощение излюбленного Платоновым типа «дурака» – секуляризованного отражения фигуры юродивого, фольклорной метафоры русского характера. «Юродивый» и «дурак» – это, в сущности, синонимы¹⁶², а в контексте платоновского творчества – две ипостаси одного и того же героя. Юшка – это некий собирательный образ проживших жизнь Баклажанова, Абабуренко, Ивана Митрича, Чульдика – героев ранних рассказов автора.

«Лица не общее выражение» сделало Юшку изгоем общества. Его дразнили мальчишки, били взрослые, а родители пугали своих детей, когда те не слушались: «Вот

¹⁶² В словарях XVI-XVII вв. слова *юродство* и *глупость* стоят в одном синонимическом ряду.

ты будешь такой же, как Юшка! Вырастешь и будешь ходить летом босой, а зимой в худых валенках, и все тебя будут мучить, и чаю с сахаром не будешь пить, а одну воду!» (102). Ко всем несчастьям у него нет даже своего дома – «шатание меж двор» – классический жест юродства. Герой находит прибежище в мире природы, только общение с ней дарит ему настоящую радость и отдых:

«В пути он дышал благоуханием трав и лесов, смотрел на белые облака, рождающиеся в небе, плывущие и умирающие в светлой воздушной теплоте, слушал голос рек, бормочущих на перекатах, и большая грудь Юшки отдыхала, он более не чувствовал своего недуга – чахотки. Уйдя далеко, где было вовсе безлюдно, Юшка не скрывал более своей любви к живым существам» (103).

Еще одно характерологическое качество отличает героя – кротость. Этим знаком вводится в повествование мотив «обреченности» и «жертвенности». Вместе с тем кротость персонажа – это символ любви к жизни, устремленности к ней, приятия ее во всей сложности и драматичности.

Терпение и смирение Юшки, его кротость раздражали гонителей, еще больше раззадоривали их: даже дети «начинали сердчать на Юшку. Им было скучно и нехорошо играть, если Юшка всегда молчит, не пугает их и не гонится за ними. И они еще сильнее толкали старика и кричали вокруг него, чтоб он отозвался им злом и развеселил их» (101). Но Юшка не только прощает их, но и находит оправдание их жестокости. Такое прописывание характера героя, модели его поведения полностью повторяет образный рисунок древнерусских житий, в которых указывается, что юродивый молится за тех, кто подвергал его «укорению, и биению, и пханию»: «Блаженный же яко в чюждем телеси все с благодарением тръпяше... и никакo же зла досаждающим ему въздавааше, но токмо во уме своем глаголаше к богу: «Господи. Не постави им греха сего»...

И никто же ведеше добродетельнаго его житиа»¹⁶³. Платонов, как и авторы древнерусских житий, придает мотиву «биения и пхания» трагическую окраску и в этом трагизме идет дальше своих далеких предшественников. По свидетельству древних источников, в средневековой Руси «ни один юродивый не был убит или искалечен зрителями. Давая волю рукам, публика обращается с ним как с «рыжим». В побоях нет злобы, это чистая игра»¹⁶⁴. У Платонова же Юшка становится жертвой человеческой злобы, погибая от руки ожесточившегося прохожего.

Не только герой платоновского рассказа максимально приближен к норме личности персонажа, диктуемой древним канонам, но и сюжет рассказа в целом строится по схеме жития, в нем соблюдается свойственная этому средневековому жанру этикетность. Изучавший это явление в древнерусской литературе Д. С. Лихачев неоднократно подчеркивал, что этикетность включает в себя не только этикет выражений, но и этикет ситуации, этикет композиции, этикет языка. Причем этикет ситуации и композиции более консервативен и устойчив, нежели этикет языка. Многовековая история жанра подтверждает это: пройдя через многочисленные жанровые трансформации, житие сохранило основные принципы отбора биографических черт мученика, святого, юродивого для их воспроизведения, ключевые ситуации для их описания и изображения, так как именно в них, в основном, и воплощается жанровое содержание. Подобные устойчивые ситуации определяются в медиевистике как ситуативные или устойчивые литературные формулы.

Сюжет платоновского рассказа основывается на формулах-мотивах мученичества/смирненного терпения,

¹⁶³ Цит. по: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1979. С. 91.

¹⁶⁴ *Лихачев Д. С., Панченко А. М. Понырко Н. В.* Указ. соч. С. 92.

потери/смерти, воспоминания/воскрешения, соединения, возвращения. Соответственно и в композиции выделяется трехчастная структура, свойственная житийному жанру: 1. Зачин, в котором задана ситуация прошедшего времени события относительно настоящего времени рассказывания о нем; 2. Основное повествование о жизни – мучении; 3. Концовка, содержащая рассказ о смерти и о посмертных «чудесах». Разложение событийной последовательности по типу трехступенчатого ряда, в котором конечный этап в трансформированном виде повторяет начальный, воплощает в себе идею вечного обновления жизни. Смерть Юшки воспринимается не как трагическое, непоправимое событие, а как переход в иное состояние: он продолжает жить в сердце своей названной дочери, в ее добрых делах. Она – не конец, а начало новой жизни, начало осмысления его жизненного пути как подвига самоотречения и самопожертвования. Один из постулатов церкви гласит, что святость может быть установлена лишь по смерти, если Бог почитит подвижника посмертными чудесами и исцелениями. После смерти Юшки действительно происходит чудо – приезжает его названная дочь, которую когда-то давно он подобрал сиротой, отдал в пансион и долгие годы, экономя на себе, делал все, чтобы она могла жить и учиться. И вот теперь добро, когда-то щедро отданное Юшкой, возвращается: дочь его бескорыстно исцеляет страждущих, в каждом из них видя своего отца.

В таком видении время-событийной действительности заложен призыв Платонова к родовому единению поколений отцов и детей. Не случайно последний монолог Юшки, обращенный к прохожему, ставшему его убийцей, именно об этом: «Я жить родителями поставлен, я по закону родился, я тоже всему свету нужен, как и ты, без меня тоже, значит нельзя!..» (104) (один из вариантов знаменитой платоновской формулы «без меня народ не полный»). Родовой принцип покровительства, таким образом,

соединен с дохристианской темой судьбы. Юшка потому со спокойствием и достоинством относится к себе и своей жизни, что уверен в своей причастности к роду.

Насильственная смерть Юшки разрушает установленный миропорядок. Без Юшки жить людям стало хуже: «Теперь вся злоба и глумление оставались среди людей и тратились меж ними, потому что не было Юшки, безответно терпевшего всякое чужое зло, ожесточение, насмешку и недоброжелательство» (105). Утраченная гармония восстановится лишь после «воскресения» Юшки в его названной дочери, пришедшей в город, оставшейся там навсегда и долгие годы не утомляющейся «утолять страдание и отдалять смерть от ослабевших» (106).

Очевидно, что жизнь и смерть платоновского героя изображается и воспринимается писателем в рамках циклического времени. Платонов считал, что и в человеческой жизни происходят перемены, подобные природной цикличности. По извечному закону природы жизнь приходит на смену смерти. Смерть трактуется не только как поглощающая жизнь, но и как рождающая ее, подобно тому, как это происходит в мифе: «<...> смерти как чего-то безвозвратного нет; все умирающее возрождается в новом побеге, в приплоде, в детях... Три наших понятия – “смерть”, “жизнь”, “снова смерть” – для первобытного сознания являются единым взаимнопронизанным образом. Поэтому “умереть” значит на языке архаических метафор “родить” и “ожить”, а “ожить” – “умереть” (умертвить) и “родить” (родиться)»¹⁶⁵. Юшка умирает, но в город приходит его названная дочь, и «все ее знают в городе, называя дочерью доброго Юшки, позабыв самого Юшку и то, что она не приходилась ему дочерью» (106). Жизнь и человеческая доброта воспринимаются автором как устойчивые формы существования, определенные постоянством

¹⁶⁵ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 63.

цикличности, а индивидуальная человеческая судьба – как проявление общей для всех поколений родовой судьбы.

Современная Платонову критика не смогла дать его произведению адекватную оценку. Христианское «смиреномудрие» его героя было прочитано как социальное и политическое непротивленчество. К примеру, именно так воспринял героя и произведение Ю. Либединский, писавший, что «...выводимый положительный идеал смиреномудрый Юшка, воплощение христианской морали, подставляющий правую щеку, когда его бьют в левую, и лечачий зло мира гомеопатическими порциями малых дел, – в такой же степени достоин осмеяния...»¹⁶⁶.

Но подобный вывод по отношению к Платонову был неверен и несправедлив. Возвращаясь к тексту, следует заметить, что кротость героя есть проявление высшего непокорства, сильнейшего духовного сопротивления ожесточающим человеческую душу обстоятельствам. Юшка фактически сам напарывается на жало человеческой злобы. В этом проявляются специфические черты оригинального, глубоко национального по своему характеру направления мыслительной деятельности писателя, сочетавшего христианскую религиозную ориентацию с уходящими корнями в родоплеменную эпоху воззрениями. Причастностью к национальному духовному наследию во многом объясняется и то обстоятельство, что, несмотря на трагичность описываемых событий, произведение Платонова написано с позиций жизнеутверждающего оптимистического мировосприятия, правда, глубоко отличного от «воинствующего оптимизма» официальной советской литературы.

¹⁶⁶ Цит. по: *Корниенко Н. В.* «Добрые люди» в рассказах А. Платонова конца 30-40-х годов. Предварительные текстологические заметки // Вестник ТГУ. Сер.: Гуманитарные науки. 1999. Вып. 3. С. 36.

Не случайна и коммуникативная модель, избранная Платоновым для общения с читателем. Как известно, главное назначение жития – назидательное, дидактическое: жизнь и подвиги святого рассматривались в древности как пример для подражания. Жития, таким образом, всегда содержали в себе скрытый призыв к нему. В той или иной степени древний автор всегда был проповедником.

Платоновское произведение так же назидательно. Финал рассказа содержит моральный императив, однако отличающийся от классического житийного назидания. Средневековый жанр предполагает изображение личного подвига во имя веры и личного спасения: «В аскетическом поприятии тщеславия, в оскорблении своей плоти юродивый глубоко индивидуален, он порывает с людьми, “яко в пустыни в народе пребывая”. Если это не индивидуализм, то во всяком случае своего рода персонализм»¹⁶⁷.

Платонов тоже проповедует спасение, но не личное, а общее, родовое. Его герой добр и терпелив ко всем людям. В этом проявляется его вера в Божественное мироустройство, основанное на родстве всех со всеми. Назидательная проповедь писателя обращена к каждому и ко всем вместе, но не столько с призывом к подражанию идеальному герою в его терпении и кротости, сколько с призывом к терпимости друг к другу, к взаимопониманию, к сосуществованию по-разному мыслящих и живущих людей. Последние страницы «Юшки» содержат не только признание почти христианской святости главного героя, но и упрек всем людям, знавшим его, потешавшимся над ним, мучившим его при жизни и забывшим его после смерти.

Таким образом, в рассказе со всей очевидностью обнаруживается отмеченная Н. В. Корниенко смена ком-

¹⁶⁷ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Указ. соч. С. 86.

муникативной модели, до середины 1930-х годов ориентированной на «искушенного читателя», на коммуникативную модель, предполагающую «неискушенного» читателя, наделенного если не *репродуктивной компетентностью* (В. И. Тюпа) – стремлением к подражательному приобщению, то *проективной компетентностью* (В. И. Тюпа) острого узнавания себя в другом и другого – в себе. «Осью трансформации» писателя называет рассказ «Юшка» зарубежный исследователь М. Любушкина. Трансформации стилевой, но не мировоззренческой – видение мира Платонова «остается столь же своеобразным и, к сожалению для него, не более дозволяемым в эпоху соцреализма...»¹⁶⁸.

В целом же, «житийный» рассказ оказался для Платонова идеальной жанровой моделью для воплощения темы родства всех со всеми, мотивов любви, семьи, возвращения домой, где Дом – не просто место земной жизни, но сакральное небесное пространство Веры.

В связи с этим уместно упомянуть еще об одном житийном рассказе Платонова, написанном в конце 1930-х годов, – рассказе «На заре туманной юности» (1938), который имеет прямые переклички с «Юшкой» (датировка его по-прежнему неизвестна, но предполагается, что написан он в конце 30-х годов).

Пространственный рассказ из шести глав, построенный на жизнеописательном дискурсе, в основе своей содержит романский хронотоп дороги – метафору жизненного пути-биографии героини. Ольга – сирота, оставшаяся «одна, в бедной юбочке, босая...». Автор неоднократно подчеркивает бедность ее одежды, которая из реалистической подробности превращается в символ трагической неустроенности юного существа: «... изношенное серое платье

¹⁶⁸ Любушкина М. «Тайную думу не скроешь...» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. М., 2000. С. 734-735.

покрывало ее, но это платье уже было не по ней – она из него выросла, и его хватало лишь потому, что Ольга лежала тесно сжавшись; днем же почти до колен были обнажены худые ноги подростка, и руки покрывались обшлагами рукавов только до локтей»¹⁶⁹.

Сюжет рассказа движется от состояния вынужденной трагической разобщенности героини с людьми, формулируемой ею самой с афористичной точностью и лаконизмом: «Я ничья, я сама себе своя»; «Меня в люди не принимают!» (117-118), через обретение большой семьи – университета и общежития к главному – материнской любви и привязанности к маленькому мальчику-сироте, имя которого – Юшка.

Появление этого имени, да еще в таком контексте не может быть случайным. Ситуация обретения Ольгой Юшки, которому она заменяет родную мать, является зеркальным отражением сюжетной ситуации предыдущего платоновского рассказа, где старый Юшка заменяет девочке-сироте родного отца. И в том, и другом случае осознание ответственности за жизнь дорогого человека и собственной необходимости для него дают героям силы для сопротивления «яростному» миру и самой смерти.

В финале рассказа, когда Ольга, узнав, что у воинского состава оборвалось 20-30 вагонов и находящиеся там красноармейцы неизбежно погибнут, в одиночку останавливает состав и получает смертельные ушибы, единственный, кого она хочет увидеть, – Юшка, ставший ей родным ребенок. Именно ее любовь к нему и его – к ней заставляет Ольгу выжить. Происходит чудо воскресения. Данный фрагмент уже комментировался платоноведами подобным образом. А. Киселев писал: «Конец рассказа

¹⁶⁹ Платонов А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 116. Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

необычен, но если его прочтет верующий, он подумает, что она (Ольга. – С. К.) будет жить вовеки»¹⁷⁰. И действительно, отдавшая свою душу во имя спасения других, до конца исполнившая заповедь любви, Ольга, как по Евангелию, переходит от смерти в жизнь (Ин. 5, 24).

Художественное исследование сложных в своей неоднозначности отношений между жизнью и смертью всегда было главным делом писателя. Когда же началась Великая Отечественная война, эта тема зазвучала в творчестве Платонова во весь голос. Писатель создает целый корпус художественных текстов – рассказов, в обиходе именуемых *военной прозой*.

Так как рассказы, созданные в военные годы, большая их часть, были опубликованы (пусть и с купюрами, редакторской и вынужденной авторской правкой¹⁷¹) и прочитаны при жизни писателя, они одними из первых попали в поле зрения исследователей, которыми написано много интересных работ. В них просматривается ряд закономерностей, отражающих, в свою очередь, закономерности платоновского текста.

Все, кто хоть как-то касался военной прозы писателя, рассматривал ее как единый метатекст (порой даже не произнося этого слова, но подразумевая то, что им обозначается). Метатекстовая структура обусловила и направление исследований – поиск «носителей» особой целостности межтекстового единства. В этом качестве последовательно выступали: единый «мифологический зна-

¹⁷⁰ Киселев А. Одухотворение мира: Н. Федоров и А. Платонов // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1994. С. 246.

¹⁷¹ Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 280-296.

ковый комплекс» (А. Кретинин)¹⁷², образная система в отношении с фольклорной (А. Кулагина, С. Пономарева, В. Верстаков)¹⁷³, агиографические мотивы (О. Алейников, Н. Бочарова)¹⁷⁴, разные аспекты художественных особенностей в целом (В. Васильев, В. Акимов, Т. Никонова, И. Спиридонова и др.)¹⁷⁵.

Само метатекстовое единство *военной прозы* писателя, принципы его организации и формы могут стать предметом самостоятельного исследования. Сейчас же остановимся на рассказе, имеющем свойства житийного.

Сразу надо оговорить, что в военной прозе писателя воспроизводится жанровая модель житийного рассказа в узком смысле, то есть непосредственно модель канониче-

¹⁷² Кретинин А. А. Мифологический знаковый комплекс в военных рассказах Андрея Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Книга 2. СПб., 2000. С. 41-57.

¹⁷³ Кулагина А. Образ русского ратника в фольклоре и военной прозе А. Платонова // «Страна философов» А. Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 101-107; Пономарева С. Образ русской земли в военных рассказах Платонова // Там же. С. 395-404; Верстаков В. «Русский солдат для меня святыня» // Там же. С. 411-420.

¹⁷⁴ Алейников О. Агиографические мотивы в прозе Платонова о Великой Отечественной войне // «Страна философов» А. Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 142-147; Бочарова Н. Поэтика чудесного в военных рассказах Платонова // Там же. С. 236-241.

¹⁷⁵ Васильев В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1990; Акимов В. «Солдат начинается с думы об Отечестве...»: («Военная» проза Андрея Платонова.) // Платонов А. Одухотворенные люди: Рассказы о войне. М., 1986. С. 3-14; Никонова Т. Человек как проблема в военных рассказах Платонова // «Страна философов» А. Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. М., 2003. С.371-375; Спиридонова И. О некоторых художественных особенностях военных рассказов А. Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Книга 2. СПб., 2000. С. 89-105.

ского жития. Это связано с теми конкретными художественными задачами, которые поставил перед собой автор: изобразить не жизненный путь героя – путь становления, борьбы, подвигов веры, но показать, как правило, конечный ее этап – встречу со смертью и ее преодоление через подвиг любви, самоотречения и самопожертвования. Война, как и смерть, не может составить всей жизни – она ее часть. Отсюда фрагментарность повествования, опора на изображение случая, отдельного сражения, эпизода сопротивления силам энтропии. Исключение, пожалуй, составляет рассказ «Афродита», датируемый 1944-1945 годами, в котором военная тема служит обрамлением для данного в ретроспективе повествования о жизни и судьбе главного героя – Назара Фомина и его жены Афродиты. В большинстве других военных рассказов актуализируется, как уже было замечено, именно средневековая житийная традиция.

Исследовавший агиографические мотивы в прозе Платонова о Великой Отечественной войне О. Алейников справедливо отмечал, что имеет смысл «говорить о некоторых общих тенденциях, о закономерностях организации мотивной структуры платоновских текстов, тяготеющих к агиографической традиции»¹⁷⁶. Вместе с тем нельзя полностью согласиться с ученым в том, что у «Платонова нет ни одного произведения о Великой Отечественной войне, построенного в строгом соответствии с традиционной схемой жития»¹⁷⁷.

На наш взгляд, таким произведением можно считать хорошо известный рассказ «Девушка Роза», о котором довольно много писали, и не случайно.

В связи с этим особенно хочется отметить работу А. А. Кретикина. Рассматривая военные рассказы Платонова как «некую формально-смысловую общность», как

¹⁷⁶ Алейников О. Указ. соч. С. 142.

¹⁷⁷ Там же. С. 142.

«единое целое», ученый отмечал, что «составляющие этого единства не равны как в плане оформления авторского смысла, так и соответственно содержательно. Выделяются рассказы с наиболее сложной структурой текста – естественно предположить именно в них самую высокую концентрацию авторского смысла, видеть в них своего рода “семантический центр” всей военной прозы»¹⁷⁸.

Идя вслед за польским лингвистом Е. Фарыно, русский ученый предлагал выделить даже не несколько рассказов, а один, в котором художественные особенности всего метатекстового единства были бы представлены наиболее широко и полно. В качестве такого «единичного текста», несущего в себе знаковый мифологический комплекс всего корпуса военной прозы Платонова, он и рассматривал «Девушку Розу».

Теперь, если это соотносить с совершенно справедливой мыслью О. Алейникова о тяготении платоновских текстов о войне к агиографической традиции, то и получится, что «Девушка Роза» и есть тот рассказ, в котором наиболее полно воплощена жанровая модель жития.

Однако все эти рассуждения могут показаться словесной эквилибристикой, если за ними не будет стоять глубокий жанровый анализ. Если быть точным, то анализ предшествовал обнаружению всех этих неслучайных сходжений.

Рассказ был написан Платоновым в год окончания войны и в лице главной героини Розы посвящен всем мученикам жестокого времени. В жанровой модели рассказа с точностью воспроизведена модель жития-мartyрия. Этот жанровый подвид отличается тем, что предметом изображения в нем становится не вся жизнь святого, а лишь та ее часть, которая и составляет подвиг веры, как правило, мученичество и смерть героя.

¹⁷⁸ Кретинин А. А. Указ. соч. С. 45.

Жанровые форма и содержание лежат на поверхности – Платонов и не думает их скрывать. На первой же странице он представляет свою героиню: «Роза и среди мучеников оказалась мученицей, поэтому судьба ее осталась в памяти у немногих спасшихся от гибели людей»¹⁷⁹. Читатель ничего не ведаёт о ее прошлом. На его глазах она превращается из удивительно красивой девушки с большими, младенчески серыми глазами, с нежным и чистым лицом в блаженную «полудурку».

Основу сюжета составляет повествование о подвиге мученичества Розы, которое ведется автором-рассказчиком на языке житийного этикета, предполагающем обязательный набор сюжетных формул: мучение, смерть, чудо воскрешения. Последнее в платоновском рассказе происходит дважды: в начале и конце повествования, закольцовывая общую композицию. Так, сначала Розу расстреливают вместе с другими узниками фашистской тюрьмы. Но тут происходит первое чудо – после расстрела она осталась живой: «... две пули лишь неопасно повредили кожу на ее теле, и она, укрытая сверху мертвыми, не сотлела¹⁸⁰ в огне, она убереглась и опамятовалась, а в сумрачное время ночи выбралась из-под мертвых и ушла на волю...» (332). Однако фашисты находят ее, и начинается подвиг мученичества Розы: враги подвергают

¹⁷⁹ Платонов А. Одухотворенные люди: Рассказы о войне. М., 1986. С. 332. Далее текст этого и других «военных» рассказов цитируется по указанному изданию с указанием страниц в скобках.

¹⁸⁰ Нельзя удержаться, чтобы не остановиться на как всегда точном и единственно верном платоновском слове. В данном случае – *не сотлела*. Семантический и грамматический корень слова неминуемо вызывает у читателя ассоциацию с другим знакомым для жития словом-символом – *нетленный* и тем самым предвосхищает дальнейшее развитие сюжета – к воскресению и вознесению героини.

ее жестоким пыткам (бьют наполненной песком бутылкой по груди и животу, «чтобы в ней замерло навсегда ее будущее материнство» (333); стегают «гибкими железными прутьями, обжигаящими тело до костей», туго «пеленают» «жестким черным электрическим проводом, утопив его в мышцы и меж ребер» (333), но тщетно – «Роза всего не знала, а что знала, про то сказать не могла» (332). Она не перешла в чужую веру, не изменила Родине, выполнив долг, завещанный ей предками. В самом описании истязаний Розы, ее стоицизма отчетливо проступает зафиксированная в русских духовных стихах сюжетная формула¹⁸¹.

После жестоких истязаний Роза превращается в «полудурку», которая, по замыслу палачей, должна стать живым устрашением народа. В описании ее нового состояния вновь срабатывает житийный этикет: «Наутро Розу выпустили из тюрьмы. Она вышла оттуда в нищем платье, обветшалом еще от первых давних побоев, и босая, потому что башмаки ее пропали в тюремной кладовой. Была уже осень, но Роза не чувствовала осенней прохладной поры; она шла по Рославлю с блаженной робкой улыбкой на прекрасном открытом лице, но взор ее был смутный и равнодушный, и глаза ее сонно смотрели на свет» (334). Платоновская героиня приобретает явственные черты юродивой, которые уже отмечались нами в рассказе «Юшка».

¹⁸¹ На это обратила внимание А. Кулагина в упомянутой нами статье «Образ русского ратника в фольклоре и военной прозе А. Платонова». Ссылаясь на духовные стихи, исследовательница сравнивает платоновскую героиню с великомученицей Варварой, Егорием, младенцем Кириком, которых также подвергали жестоким пыткам (накладывали на голову раскаленные железные обручи, приковывали к дереву раскаленными железными гвоздями, варили в котле с кипящими свинцом, смолой, оловом).

Но фашисты просчитались в своих дьявольских планах – на Руси юродивых, блаженных не боялись, а почитали. Люди отмывают девушку, кормят и одевают ее, любят «как героическую истину, привлекающую к себе все обездоленные, павшие надеждой сердца» (336). Каждый предлагает ей свой кров, но она нигде не задерживается – Роза «шатается меж двор», от одних добрых людей к другим, желая только одного: «уйти из города в даль, в голубое небо <...>» (336), где она надеялась вновь обрести себя, то есть воскреснуть.

Помогает Розе осуществить свою надежду ребенок – маленький мальчик, который выполнил ее просьбу – «вывел в поле, на шоссеиную дорогу». Смена хронотопа – выход из замкнутой тесноты города-тюрьмы на дорогу в широкое поле, символ Родины, – предвещает скорое истинное освобождение героини. Заканчивается рассказ гибелью-преображением Розы: «Удивлялись немцы, что так далеко ушла от них и все еще жива была полудурка – там был заминированный плацдарм. Потом они увидели мгновенное сияние, свет гибели полудурки Розы» (337). И. А. Спиридонова подчеркивает особенную важность финальной фразы «погибла “полудурка”, истинная Роза воссияла»¹⁸² и правоту В. Акимова, писавшего, что «излучение света, вспышка сияния, окружающие людей у Платонова, – признак не только вещественный, сколько своего рода метафора, обозначающая “эманацию” духовного начала»¹⁸³.

Добавим к этому, что смерть Розы изображена согласно житийному канону, как вознесение в духе евангельского «смертию смерть поправ». Только при таком прочтении становится понятным и обретает художествен-

¹⁸² Спиридонова И. О некоторых художественных особенностях военных рассказов А. Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Книга 2. СПб., 2000. С. 100.

¹⁸³ Акимов В. Солдат начинается с думы об Отечестве... С. 7.

ную логику вопрос, заданный рассказчиком в начале – в экспозиции рассказа: «Кто же была эта узница Роза и где она теперь – здесь ли, на хозяйственном дворе тюрьмы, упала она без дыхания, или судьба вновь ее благословила жить на свободе русской земли и опять она с нами – в раю жизни, как говорила о жизни сама Роза?» (331-332). Смерть Розы воспринимается как воплощение ее победы над вражеской злой волей и возвращение в «рай жизни». Именно такой ответ на заданный вопрос звучит в конце рассказа. Прямое подтверждение этому читатель неожиданно находит уже за его пределами, в произведении иного жанра и даже рода – в написанной в соавторстве с Р. Фраерманом «военной» пьесе «Волшебное существо». Роза буквально воскресает в образе Наташи – героини пьесы, которая рассказывает историю Розы как свою собственную историю жизни. Наташа – это выжившая девушка Роза, продолжающая служить Любви, Вере, Родине.

Та особая роль, которая отведена нами (вслед за А. А. Кретиным) небольшому платоновскому рассказу в корпусе его военной прозы, обусловлена наивысшей степенью обобщенности и метафоричности, возводящих и сам образ Розы, и сюжетные формулы, детали в ранг символов и, как уже было замечено, наиболее полным воспроизведением жанрового канона жития-мортирия, признаки которого рассеяны по всем «военным» рассказам Платонова.

Итак, подводя предварительный итог разговору о «житийном» рассказе А. Платонова, можно сказать, что его отличительной особенностью является тяготение к большой эпической форме – повести и роману, – проявляющееся в мотивном комплексе, основу которого составляют мотивы становления, испытания, преображения; в характере становящегося героя; в метафорической трансформации хронотопа пути – герой передвигается теперь

не в географическом пространстве, подобно героям «Сокровенного человека», «Чевенгура», повести «Впрок», а во времени, в пространстве памяти, дорога становится метафорой его жизненного пути; в сложной нравственно-философской проблематике, направленной на осмысление «вечных тайн» бытия, смысла человеческого существования; в типе конфликта («человек» и «судьба»).

Отмеченное нами явление представляет, с одной стороны, тенденцию к *эпизации* художественного мышления Платонова, а с другой – тенденцию к дальнейшей *романизации* жанра, раскрытию в рассказе «таящейся в “свернутом виде” эпичности»¹⁸⁴. Этот вектор развития жанра в дальнейшем приведет к подъему жанровой модификации «житийного» рассказа в отечественной новеллистике 1960-1970-х годов¹⁸⁵.

Впервые появившись в жанровом репертуаре писателя в начале его творческого пути – в 1924 году («Бучило»), неся при этом «родимые» пятна анекдота, сказки, притчи, «житийный» рассказ трансформировался, эволюционируя вместе с Платоновым, находившим в нем новые ресурсы для решения все более усложнявшихся художественных задач.

Так, изначально «житийный» рассказ возник из стремления писателя воплотить идею развития общей жизни и отдельной человеческой судьбы, важным моментом которой было преображение, показать человеческий путь от рождения до самой смерти. Платонов, пробуя себя в жизнеописательном дискурсе, как будто «репетирует»

¹⁸⁴ Гринберг И. Энергия рассказа // Нева. 1978. № 1. С. 181.

¹⁸⁵ См. об этом: Рекемчук А. Да не оскудеет... // Вопросы литературы. 1969. № 7; Огнев А. В. Русский советский рассказ 50-70-х годов. М., 1978; Локтев Н. Ф. Об эпической тенденции в современном русском рассказе // Жанрово-стилевые поиски советской литературы 80-х годов. Л., 1981. С. 81-95; Гринберг И. Энергия рассказа // Нева. 1978. № 1. С. 181-192.

перед написанием своих повестей и романа рубежа десятилетий. Не случайно, что в 1920-х годах писатель еще только один раз обращается к найденной жанровой модификации (в «Песчаной учительнице») – вторая половина 20-х годов отмечена «эпическим взрывом» – из-под пера художника появляются большие эпические произведения.

Другое дело – в 1930-х годах, ближе к их середине – «житийный» рассказ вновь активизируется, совершенствуясь и приобретая новые черты. Он, фактически, превращается в маленькую повесть или роман. Это хорошо видно на примере рассказов «Такыр», «Глиняный дом в уездном саду», «На заре туманной юности», в которых жизнеописательный дискурс становится жанрообразующим фактором, а конфликт и нравственно-философская проблематика близки к романным.

Однако, в связи с поворотом «от эстетики к религии», постепенно в «житийном» рассказе все больше и больше «проступают» черты архаичного прожанра – жития. Рассказ уменьшается в объеме, активизируется новеллистическое начало, жизнеописание перестает быть первоочередной художественной задачей и подчиняется иным целям. На первый план выдвигаются мотивы испытания, самопожертвования, христианского смирения. Однако трактовать платоновские жития как апологию покорности обстоятельствам было бы неверным. Кротость его героев есть проявление высшего непокорства, сильнейшего духовного сопротивления энтропии.

С изменением художественной задачи меняется и коммуникативная направленность рассказов – она приобретает назидательность, свойственную притче. В результате происходит жанровая контаминация «житийного» рассказа и притчи. Фактически, многие «военные» рассказы Платонова несут в себе признаки обеих жанровых модификаций. Рассмотренный нами рассказ «Девушка Роза» – тому доказательство. Таким образом, жанровые модели

жития и притчи оказались очень продуктивными для писателя, сумевшего наполнить их современным историко-культурным содержанием.

История возникновения и развития «житийного» рассказа в творчестве А. Платонова делает явными, выводит на поверхность тектонические процессы, управляющие жанровой системой писателя. В пространстве жанра «житийного» рассказа пересекаются магистральные повествовательные стратегии художника – романизация и новеллизация, формируется эпический образ мира.

Макрообраз космического порядка, гармонии, лада как высшей эстетической ценностной меры¹⁸⁶, независимо от формы выражения (эксплицитной или имплицитной), является конструктивной парадигмой «житийных» и притчевых рассказов писателя этого периода. В основе его – так называемый классический тип мировидения, стержнем которого является «идея свободной и ответственной личности, которая причастна к мировому целому», к онтологическим универсалиям; «доступность бытия рациональному познанию»; «полнота, прочность, неисчерпаемость жизни, признание порядка, меры, гармонии в качестве высочайших ценностей»¹⁸⁷. Все это очевидно и не вызывает разногласий. Споры в платоноведении идут не об этом.

Как правило, мнения исследователей расходятся при определении художественного метода писателя, которым он пользовался, создавая свои шедевры второй половины 1920-х-первой половины 1930-х годов. Нерешенным остается и вопрос о так называемом переломе, произо-

¹⁸⁶ См. об этом: *Лейдерман Н. Л.* Космос и Хаос как метамодели мира: (К отношению классического и модернистического типов культуры) // *Русская литература XX века: направления и течения.* Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 4-12.

¹⁸⁷ *Хализев В. Е.* М. М. Бахтин и классическое видение мира // *Филологические науки.* М., 1991. № 5. С. 3-4.

шедшем после 1934 года. Консенсус в нем пока не достигнут.

Ряд ученых: В. В. Васильев, Э. Найман, М. Геллер, Н. В. Корниенко, В. В. Свительский, В. Ю. Вьюгин, по-разному мысля и трактуя этот перелом, все же сходятся в едином мнении о том, что он был, что эстетика писателя последнего пятнадцатилетия его жизни резко отличается от эстетики его предшествующих произведений, от которых он публично отрекся в начале 1930-х годов. Несколько иную позицию занимает Н. М. Малыгина, считающая идею поворота Платонова к соцреализму «легендой», так как «Платонов оставался творцом собственной оригинальной эстетической системы, которая не вписывалась в официально принятую концепцию социалистического реализма»¹⁸⁸.

Нам же близка позиция Л. П. Фоменко, склонной прочитывать весь комплекс «малой» прозы писателя как единый текст, в котором новые «рассказы обнаруживают связь с прежними произведениями, в них прочитываются мотивы, детали, подробности, сюжетные положения, уже встречающиеся» в ранних произведениях, учитывая при этом «сложности, вызванные качеством переходности этих рассказов»¹⁸⁹.

Действительно, жанровый анализ «малой» прозы писателя, созданной им на протяжении трех десятилетий, показал, что она представляет собой целостное единство не только на микроуровне образов, деталей, мотивов, но и на макроуровне жанра. Платонов, эволюционируя, вместе

¹⁸⁸ *Малыгина Н. М.* Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920-1930-х годов: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 1992. С. 18.

¹⁸⁹ *Фоменко Л. П.* Художественный мир рассказов А. Платонова второй половины 1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. М., 2000. С. 319.

с тем остается неизменно верен самому себе. Убедительное доказательство тому – «житийный» рассказ.

Но и притча, о которой принято говорить, как правило, в связи с прозой второй половины 1930-х-1940-х годов, оказывается, проявила себя как жанр гораздо раньше, в, казалось бы, самом не подходящем для себя месте – в новеллах-анекдотах, точнее, в «слезном» анекдоте начала 1920-х годов. Запечатленная в них дисгармоничность мира, абсурдность бытия имеет в представлении писателя не извечный характер, а является следствием обезбоженности, трагического одиночества человека в мире. Поэтому даже в самых «абсурдных» произведениях усматривается стремление автора и его героев найти следы, приметы утраченной гармонии и тем самым удостовериться в реальности ее существования и в возможности ее восстановления.

В связи с этим, возможно, стоит еще раз задуматься о том, был ли на самом деле перелом в мировоззрении и эстетике писателя в середине 1930-х годов. Думается, он был верен своим идеалам. Что касается изменчивости поэтических средств, отдельных принципов отражения действительности, то это в корне не меняет сути дела, так как все они в своей подвижности и изменчивости опираются на эстетико-мировоззренческую концепцию бытия. Принципы и приемы отражения мира не остаются неизменными, со временем они видоизменяются, обновляются, приобретают новые свойства, но идеалы писателя остаются «однообразны и постоянны». В этом залог вечного существования в вечном обновлении вселенной прозы писателя.

ГЛАВА 2. ЦИКЛИЗАЦИЯ – ЦИКЛ – МЕТАЖАНРОВОЕ ЕДИНСТВО

2.1. Несколько слов о прозаическом цикле и циклизации

Являясь одной из древнейших образно-поэтических форм общественного сознания, цикл был создан, по мнению А. Н. Веселовского, для изображения широкой эпической картины мира и ее осмысления в той степени, какая была бы невозможной при условии отдельного, изолированного друг от друга существования составляющих древний цикл лиро-эпических песен¹⁹⁰.

Древние циклические образования строились по принципу кумулятивной схемы, предполагавшей несколько основных моментов. Все они, как и сама схема, давно и тщательно изучены¹⁹¹ в рамках исторической поэтики сюжета и жанра, остается лишь напомнить основные положения.

Первые циклы песен, сказок «нанизывались» посредством пространственного сближения-присоединения структурно самостоятельных единиц. Их «повествовательное дыхание» было чрезвычайно коротко – о каком-то

¹⁹⁰ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 209.

¹⁹¹ См. работы: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989; *Пропт В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928; *Фрейдентберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; *Лотман Ю. М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры: В 2 т. Т. 2. Тарту, 1973; *Путилов Б. Н.* Песни южных морей. М., 1978; *Тамарченко Н. Д.* Принцип кумуляции в истории сюжета // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986; *Тамарченко Н. Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988; *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // Теория литературы / Под ред. Н. Д. Тамарченко: В 2 т. Том 2. М., 2004.

сюжете цикла не могло быть и речи. Однако это не означало отсутствия смысла. Рядоположенные и соприкасающиеся в пространстве явления воспринимались архаическим сознанием как сопричастные (термин Л. Леви-Брюля). Пространственная близость была первичной формой выражения смысловой связи. Кумулятивная схема стала одним из первых способов организации единства самостоятельных фрагментов и впоследствии в процессе исторического развития взяла на себя функцию «художественного освоения эмпирического многообразия мира под знаком утверждения его жизненной ценности и отрицания готовых «упорядочивающих» начал как мнимых, умертвляющих неуправляемое богатство жизни»¹⁹².

На ранних стадиях развития искусства разнообразные явления художественной циклизации были связаны с особым мифологическим ощущением времени. Мифологическое сознание подчинялось пониманию бытия как смены природных циклов, поэтому представление о циклизации как норме жизни переносилось на создание обрядов, ритуалов в циклических формах.

Всевозможные мифологические модели цикличности влияли на литературу античности, средневековья и эпохи Возрождения. Но подлинный бум циклообразования выпадает на литературу и, шире, искусство Нового времени, и с конца XVIII века циклизация как процесс создания циклов и специфическое свойство художественного мышления становится особой приметой художественного творчества.

Объяснение распространению циклизации в XX веке ученые находят в актуализации особых функций цикла, среди которых исследователь этого явления Л. Яницкий выделяет архетипическую, компенсаторную и коммуникативную. В периоды кризисов, когда ставятся под сомне-

¹⁹² Тмарченко Н. Д. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С. 43.

ние устоявшиеся представления о произведении искусства, наблюдается возвращение к первоосновам – мифам и архетипам. Цикл в силу своей глубокой архаичности связан с важнейшими человеческими архетипами колеса, яйца, шара, кусающей свой хвост змеи, общее значение которых сводится к нескольким смысловым пластам: «1) единство, нераздельность, целостность; 2) вечная повторяемость и круговой повтор всего сущего; 3) происхождение всего сущего от первоосновы и возможное возвращение его к той же первооснове в конечном итоге»¹⁹³. Этим объясняется необыкновенная устойчивость цикла как композиционной формы. Продолжая эту мысль, историк литературы А. А. Воронцова-Маралина называет циклизацию архетипом художественного сознания – сознательно или бессознательно трансформируемой формой художественного осмысления действительности, восходящей к мифу¹⁹⁴.

Компенсаторная функция цикла заключается в том, что во время кризиса традиционного романа эта особая художественная форма становится достойной ему альтернативой.

Третья, коммуникативная функция цикла связана с осмыслением интерсубъектного аспекта художественной целостности, предполагающего объединение в каждом акте воссоздания произведения творческих усилий автора и читателя: «Художественный мир, чтобы “ожить”, требует взгляда на себя и зависит от этого взгляда и восприятия <...> Необходимо взаимодействие “объекта” (текста про-

¹⁹³ Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре // Кемеровский государственный университет. Критика и семиотика. Вып. 1-2, Кемерово, 2000. С. 172.

¹⁹⁴ Воронцова-Маралина А. А. Проза Сергея Довлатова: Поэтика цикла: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 11.

изведения) и “субъекта” (читателя)»¹⁹⁵. В этом аспекте коммуникативная функция цикла определена, с одной стороны, особенностями его структуры: все элементы цикла сообщаются в полилоге, а с другой – особенностями читательского восприятия: «восприятие цикла как художественной суперструктуры происходит в читательском сознании только при наличии читательской воспринимающей готовности, а такая готовность активизируется в современную эпоху, когда цикл становится доминирующей формой художественного выражения»¹⁹⁶.

На современном этапе литературоведения цикл определяется с учетом конститутивных для искусства аспектов: 1) коммуникативного, 2) знакового, 3) моделирующего, 4) гносеологического, 5) аксиологического. Соответственно, под циклизацией принято понимать продуктивную тенденцию, направленную на создание особых целостных единств – циклов.

Наиболее полное их определение, на наш взгляд, дает Л. Е. Ляпина: «Цикл – тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений, принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность. Обладая всеми свойствами художественного произведения, цикл обнаруживает свою специфику как герменевтическая структура текстово-контекстной природы, включающая систему связей и отношений между составляющими его произведениями. Специфичность цикла определяется степенью участия этой системы в организации циклового единства, а эстетическая содержа-

¹⁹⁵ *Есаулов И. А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). М., 1997. С. 7.

¹⁹⁶ *Яницкий Л.* Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре... С. 173.

тельность его структуры создается диалектическим совмещением двух планов целостности в ее пределах»¹⁹⁷.

Здесь же исследователь вводит существенное ограничение предмета изучения, оговаривая **авторскую заданность** цикловой композиции. При этом она отграничивается от так называемых «несобранных» (рецептивных) циклов, основанных на улавливаемой воспринимающим сознанием фактически существующей, но не утвержденной автором структурной соотнесенности ряда произведений между собой. «Композиция рецептивных циклов носит внетекстовый характер и требует совершенно иных подходов в изучении», – считает Л. Е. Ляпина¹⁹⁸. Однако заметим, что она и «рецептивное» единство называет циклом, делая в дальнейшем оговорку о так называемом «двойном авторстве». К типовым примерам таких циклов исследователь относит редакторские, издательские циклы и некоторые другие формы: «Близки к такого рода циклам альманахи, хрестоматии, антологии. Здесь есть, понятно, собственная специфика: их объединяющей основой чаще выступает не столько индивидуальная художественная идея, сколько рациональная программа. И все же о цикловой организации говорить в этих случаях можно и нужно, по крайней мере в отношении специфики читательского восприятия»¹⁹⁹.

Этой же точки зрения придерживается и Е. С. Хаев. Он говорит о двух разновидностях циклов: «Цикл, не выстроенный автором, а сложившийся в силу взаимопритяжения внутренне близких произведений, на многих уровнях пронизанных лейтмотивными элементами, назовем свободным. Цикл, имеющий авторское заглавие, иногда

¹⁹⁷ Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX в. СПб., 1999. С. 27.

¹⁹⁸ Там же. С. 27.

¹⁹⁹ Там же. С. 11.

эпиграф и обладающий заданной последовательностью компонентов, назовем связанным»²⁰⁰.

О правомерности вычленения неавторских, или, по-другому в его терминологии, несобранных, циклов, говорит и М. Н. Дарвин: «Это такие группы произведений, которые читатель выделяет в творчестве того или иного поэта на основании некоего объединяющего принципа. Чаще всего циклы имеют *биографический подтекст* и получают “именные” названия <...>»²⁰¹.

В отечественном историко-литературном дискурсе принято еще одно определение несобранного цикла – как *литературного ансамбля*. Так, например, М. Н. Дарвин пишет, что «возникавшие в русской лирике первой половины XIX века собственно циклические образования <...> предпочитали именовать чем-то вроде особых поэм, а чаще, ансамблей стихотворений»²⁰². Упоминание «ансамбля» вносит еще большую путаницу в и без того не очень ясную картину.

Примером тому служит употребление этого термина разными учеными. В. Г. Одинокоев использовал его для определения общности ранних рассказов Л. Н. Толстого, так и не объединенных автором в цикл²⁰³. А Л. Е. Ляпина видит разницу между циклом и ансамблем в принципе оформления. Она рассматривает цикл и ансамбль как два

²⁰⁰ Хаев Е. С. Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак. «Тема с вариациями») // Природа художественного целого и литературный процесс: Межвуз. сб. науч. трудов. Кемерово, 1980. С. 57.

²⁰¹ Дарвин М. Н. Цикл // Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004. С. 128.

²⁰² Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 468.

²⁰³ Одинокоев В. Г. Поэтика романов Л. Н. Толстого. Новосибирск, 1978. 160 с.

вида одного многокомпонентного единства. Исследователь считает, что «в понятиях ансамбля и цикла нашли отображение две ипостаси, два взаимодополняющих способа композиционного оформления целого. Цикл – носитель процессуально-временного начала, а ансамбль – архитектурного, пространственного»²⁰⁴. Однако, несмотря на то что Ляпина делает попытку развести эти два понятия, тем не менее она не выносит ансамбль в самостоятельную категорию. В данной работе термины «цикл» и «ансамбль» также используются как синонимы.

Серьезным препятствием в осмыслении этого феномена является путаница в терминах, вызванная их множественностью («неавторский», «несоборанный», «свободный», с «двойным авторством»), и неопределенность в плане вычленения в таком цикле, помимо рецептивных, еще и структурных признаков. И хотя М. Н. Дарвин пытается убедить коллег не бороться «с различными “вольными” употреблениями <...> понятия цикла» и не «требовать какого-то одного годного на все случаи универсального определения», поскольку «разногласия были, есть и будут»²⁰⁵, усилия литературоведов, тем не менее, направляются на дифференциацию понятий.

Так, например, Е. С. Хаев предлагает свое решение композиционного оформления «свободных» циклов. Для него эта проблема сводится к определению ключевых текстов, образующих семантический центр структуры, и их соотношения с текстами периферийными. Такую композицию он называет концентрической²⁰⁶. Устанавливая сис-

²⁰⁴ Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX в. СПб., 1999. С. 14.

²⁰⁵ Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 477.

²⁰⁶ Хаев Е. С. Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак. «Тема с вариациями») // Природа художествен-

тему соотношений «свободного» цикла со «связанным», Хаев отмечает, что композиция связанного цикла «возникает на основе концентрической. Здесь тоже есть тексты ключевые и периферийные <...> Но на первый план композиции выдвинуты не радиальные связи, а линейные, обусловленные заданной последовательностью текстов. Композиционная значимость компонента определяется не только его внутренней структурой, но и местом в ряду других (например, начальным или конечным)»²⁰⁷.

В целом же разработка этих направлений еще впереди.

Столкнувшись в процессе анализа платоновских циклов с различными проявлениями циклизации, мы были вынуждены четко разграничить все понятия и выбрать систему терминов, которая с предельной ясностью и точностью могла бы отразить суть художественных феноменов Платонова.

Итак, беря за основу сводную классификацию Л. Е. Ляпиной, мы выделяем циклы: 1) по степени авторского участия (авторские, неавторские, как синоним допускаются термины: «собранный» и «несобранный»); 2) по истории создания (первичные – априорно задуманные как циклы, и вторичные – сложившиеся после создания составляющих цикл произведений); 3) по особенностям речевой структуры (стихотворные, прозаические); 4) по текстовой специфике (цикл, раздел, книга); 5) по жанру (новеллистические, очерковые, смешанные); 6) по родовой принадлежности (лирические, эпические, драматические).

Говоря о циклах, необходимо сказать еще об одном явлении, в чем-то родственном циклу, но таковым не являющимся, явлении, в изучении которого в литературове-

ного целого и литературный процесс: Межвуз. сб. науч. трудов. Кемерово, 1980. С. 57.

²⁰⁷ Хаев Е. С. Указ. соч. С. 67.

дении делаются лишь первые шаги. Речь идет о многокомпонентных единствах, основывающихся на нескольких иных, нежели цикл, принципах. Изучение их только начинается и является одним из перспективных направлений в литературоведении. Литература XX века дает множество к тому оснований. Творчество Андрея Платонова – одно из них.

В истории и теории литературы о цикле в прозе сложились две полярные точки зрения. Приверженцы одной (Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский) считают цикл переходной к роману жанровой формой, не имеющей большого самостоятельного значения. Сторонники другой, напротив, определяют цикл как вполне самостоятельное жанровое образование, имеющее свои собственные художественные возможности и в определенные периоды литературного развития даже соперничающие с романом (С. Е. Шаталов, Ю. В. Лебедев). Этой же точки зрения придерживался и В. В. Кожин, утверждавший, что цикл – это «особая линия эпического творчества, которая может быть определена как “новеллистический эпос”»; произведение предстает здесь «как многоцветная, но цельная ткань, как органическое единство многообразного материала»²⁰⁸.

Мы склонны причислять себя к приверженцам последней точки зрения, принимая во внимание замечание и уточнение М. Н. Дарвина: «Трудность в определении жанровой природы циклической формы заключается в том, что она не имеет постоянных, устойчивых, по крайней мере, с точки зрения известных нам “готовых” жанров, признаков. <...> жанрообразующие факторы цикла всегда “крупнее” жанрообразующих факторов отдельных произведений. Очевидно, циклическая форма, являясь по существу объединением художественных произведений,

²⁰⁸ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 101, 102.

тяготее к большим жанровым формам и в принципе допускает возникновение различных жанровых начал, скажем, “поэзного” или “романного”, не достигая в конечном счете, “чистоты” какого-то одного из этих жанров»²⁰⁹.

2.2. В «промежутке» между «малой прозой» и романом

Определяя «литературное сегодня» 1924 года, Ю. Тынянов писал: «Факт остается фактом: проза победила <...> у нас “расцвет прозы”»²¹⁰. Но в то же время «в стане победителей» не было единодушного согласия – проза переживала жанровый кризис, выразившийся в противостоянии между малыми и большими эпическими формами – романом и рассказом, очерком, новеллой. Никогда еще противоречие между этими жанрами не ощущалось так остро: «Логическое расстояние здесь уже настолько велико, что оно дает нам основание говорить как бы о двух пределах художественной прозы, о двух предельных жанрах»²¹¹.

Смена жанровой парадигмы, означенная изменением традиционных отношений между малым и большим жанром, произошла на рубеже XIX-XX веков. Конец девятнадцатого столетия связывается исследователями «с предельным развитием потенций монологического романа и одновременно его кризисом как жанра. Монологический роман в этот период осознавался литературой как одна из вершин развития, поскольку он позволял истолковать коренные проблемы человеческого бытия в их полноте и

²⁰⁹ Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 481-482.

²¹⁰ Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 168.

²¹¹ Петровский М. А. Морфология новеллы // Ars Poetica: Сборник статей. Вып. 1. М., 1927. С. 69.

завершенности. В то же время явственно обозначился его кризис, обусловленный тем, что монологическое сознание взяло на себя непосильную задачу дать единственно возможное непротиворечивое и конечное толкование действительности, которая по существу своему была плюралистичной, противоречивой и незавершенной»²¹².

Одним из первых это почувствовал великий романист – Л. Н. Толстой, к концу творческого пути, в последнее десятилетие своей жизни, вернувшийся к своим истокам – литературному ансамблю²¹³. Неудивительно, что среди записей писателя этого времени можно обнаружить и такую: «Форма романа прошла»²¹⁴. Очень убедительными представляются наблюдения исследователя по этому поводу: «Автор “Войны и мира” отталкивался от современных романов. И он чутко улавливал, что малая форма в конце XIX века на подъеме – и нередко выходит вперед. “Мелкие рассказы” Мопассана – самое замечательное для него в текущей французской прозе, а о Чехове он позднее скажет, что тот создал совершенно новые для всего мира формы писания»²¹⁵.

Роман был вынужден принять во внимание новую художественную норму и пойти на компромисс. Результатом его стала активизация процессов циклизации и появ-

²¹² Шатин Ю. В. Жанрообразовательные процессы и художественная целостность текста в русской литературе XIX века (Эпос. Лирика): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1992. С. 26.

²¹³ О принципах художественного ансамбля как межтекстового единства, тяготеющего к циклу, в раннем творчестве Л. Н. Толстого писал В. Г. Одинокоев. См.: *Одинокоев В. Г.* Поэтика романов Л. Н. Толстого. Новосибирск, 1978.

²¹⁴ Цитируется по: *Ландор М.* Большая проза – из малой (Об одном становящемся жанре в XX веке) // Вопросы литературы. 1982. № 8. С. 98.

²¹⁵ *Ландор М.* Большая проза – из малой (Об одном становящемся жанре в XX веке) // Вопросы литературы. 1982. № 8. С. 98.

ление множества разнообразных циклов и вышедших из них жанровых модификаций – сборников, книг.

Исследователь проблемы циклизации в русской прозе первой половины XX века О. Г. Егорова выявила три направления, по которым шел процесс циклизации в русской литературе того времени: «1) формирование “большой” формы из “малых”, то есть создание романа, повести путем циклизации малых форм, фрагментов, заметок, писем, набросков, анекдотов и т. д.; 2) появление новой жанровой модификации – книги, явления, вступающего в силу в момент, когда авторам было необходимо осуществить более тесную связь между читателями текста, чем та, что соединяет рассказы цикла, но без эпической монументальности, характерной для романа; 3) сохранение привычного, внешне традиционного цикла рассказов или очерков, но построенного на иных принципах, нежели в XIX веке»²¹⁶.

Тенденция к циклизации была определяющей для развития всех литературных направлений: как для различных ответвлений модернизма, так и для реалистической литературы. К циклу обращаются писатели с очень разными эстетическими, мировоззренческими установками, с разными стилевыми манерами – такие как А. Аверченко, И. Бунин, В. Вересаев, В. Гиляровский, З. Гиппиус, М. Горький, Б. Зайцев, Е. Замятин, М. Зощенко, Вс. Иванов, В. Короленко, Б. Пильняк, В. Розанов, А. Ремизов, А. Серафимович, Ф. Сологуб, Н. Тэффи, И. Шмелев и др. Цикл приобретает черты некоей универсальной художественной модели, некоего художественного языка, понятного и необходимого представителям всех направлений и течений.

²¹⁶ Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Волгоград, 2004. С. 10.

Фактически наступил момент, когда цикл стал соз-
наваться как полноценная альтернатива роману, как
«высший» вид, «старший» жанр прозы. По тыняновской
теории литературной эволюции, «сознание ценности жан-
ра является решающим в литературе. <...> Старший жанр
<...> существовал не в виде законченного, замкнутого в
себе жанра, а как известное конструктивное направление
<...> Поэтому высокий жанр мог привлекать и всасывать
в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за
счет других жанров <...>»²¹⁷. Иными словами, цикл ста-
новится «жанровой доминантой», а циклизация – конст-
руктивным принципом прежде всего для больших форм –
романа и повести.

В понятие конструктивного принципа входит, в
первую очередь, тип связи, определяющий композицию
произведения. Для цикла это бесфабульный тип связи,
проявляющий себя в так называемой обзорной компози-
ции, в которой «организующим центром является не еди-
ный фабульный стержень, а единство идейно-
тематического задания, проблематики, угол зрения, под
которым и в соответствии с которым отбирается и груп-
пируется материал»²¹⁸. При бесфабульном типе связи ма-
териала возрастает композиционная роль образа автора.
Развитие авторской мысли составляет внутренний сюжет
произведения, связывающий все его компоненты в ассо-
циативной последовательности.

Перенесение данного конструктивного принципа в
роман и повесть означало распространение бесфабульного
романа, эклектичных произведений с «рыхлой» фабулой.
Художественной сверхзадачей таких произведений было
наблюдение и собрание. «Нынешних прозаиков, – писал

²¹⁷ Тынянов Ю. В. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 245.

²¹⁸ Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Петрозаводск, 1966. С. 77.

в 1922 году О. Мандельштам, имея в виду прежде всего «серапионов», – часто называют эклектиками, то есть собирателями. Я думаю, это – не в обиду, это – хорошо. Всякий настоящий прозаик – именно эклектик, собиратель. <...> Жажда безымянной “эклектической” прозы совпала у нас с революцией. <...> она выдвинула тип безымянного прозаика, эклектика, собирателя, не создающего словесных пирамид из глубины собственного духа, а скромного фараонова надсмотрщика над медленной, но верной постройкой настоящих пирамид»²¹⁹.

Притом что литература продолжала развиваться в русле тех тенденций, которые обозначились на рубеже веков, двадцатые годы наметили новую ступень в развитии межжанровых отношений. Они уже не подчинялись только логике имманентного развития литературы – появился серьезнейший внешний фактор – социальный заказ, не считаться с которым литература не могла. В данном случае уместно вспомнить принципиальную позицию ученых, рассматривающих литературный процесс советского времени «как такой, движение которого в каждый отдельный момент определялось вектором литературной эволюции (в смысле Тынянова) и пересекавшегося с ним социального вектора, передающего направление исторически беспрецедентного, специально направлявшегося государством давления на литературу; в отдельных случаях и на короткие моменты направление этих, как правило, разнонаправленных векторов могло совпадать»²²⁰. Судьбы

²¹⁹ Мандельштам О. Э. Литературная Москва. Рождение фавулы // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 279-280.

²²⁰ Чудакова М. О. Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е – конец 1930-х годов) // Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. М., 2001. С. 370. Такой же подход к литературе советского периода обнаруживается и в работах М. Голубкова: «...наступление советской эпохи не могло отменить универсальных литературных закономерностей. Но

малых и больших эпических жанров, судьбы цикла и романа оказались в эпицентре не только литературной, но и идеологической борьбы.

В жанровом отношении вектор литературной эволюции указывал на дальнейший отход от классического романа к циклу и его модификациям, в том числе и к новому роману, созданному на основе циклизации. Этому в большой степени способствовал, как ни парадоксально, именно социальный материал. В 1922 году О. Мандельштам отмечал, что могучие социальные потрясения 1917-1922 годов на какое-то время стали единственным настоящим и общепризнанным событием, достойным литературного осмысления. Следствием этого поэт считал кризис романа – жанра, управляемого биографической связью, измеряемого биографической мерой. Судьба отдельной личности перестала быть центром притяжения авторского внимания, и вместе с этим упали «влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории является как бы манометром, – показывающим давление социальной атмосферы»²²¹.

Была и другая причина затянувшегося кризиса классического романа – невыработанность новой концепции жизни. Старая была разрушена, а новая только должна была родиться в череде будничных дней, пришедших на смену революционному «празднику». Вот почему прозаики, погружившись в наблюдение за частностями бытия, не доходили до романа с его диалектикой анализа и синтеза: «Жизнь большая. Надо только писать о ней. А кругом

особенный, принципиально новый тип отношений между литературой и государством не мог не отразиться на этих закономерностях» (*Голубков М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы. М., 1992. С. 77*).

²²¹ *Мандельштам О. Э. Конец романа // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 201-205.*

бурлит. Некогда долго читать и рассказывать. Лучше отрывки», – замечала в те годы Л. Сейфуллина²²².

Современный исследователь отмечает ту же закономерность: «В начале 20-х годов давление материала (только что завершившейся революции и гражданской войны) было столь сильным, что он стал организующим, формирующим литературным фактором: стали писать о только что происшедшем, очевидцами и участниками которого являлись сами пишущие. <...> Позиция очевидца и участника толкала к форме записок (с полемичностью – или без нее – по отношению к жанру романа) с прозрачным автобиографизмом повествования в первом лице»²²³. Здесь необходимо лишь одно уточнение: речь идет о циклах записок.

Явлениями подобного рода насыщен литературный процесс 20-х годов: «Записки на манжетах» (1922-1925), «Записки юного врача» (1925-1926) М. Булгакова; «Рассказы 1922-1924 гг.», «Заметки из дневника. Воспоминания» (1924) М. Горького; «Записи потомка» (1926) А. Платонова; «Египетская марка» (1925), «Шум времени» (1928) О. Мандельштама; «Сентиментальное путешествие» В. Шкловского, его же скомпонованное из писем «Zoo» и др.

Помимо циклов автобиографической, мемуарной прозы, широкое распространение получили циклы-хроники, такие как «Фронт» (1924) Л. Рейснер, «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Четыре главы» Л. Сейфуллиной, циклы и сборники рассказов: «Былье» (1920) Б. Пильняка, «По Руси» (1923), «Рассказы 1922-1924 гг.» М. Горького, «Пустырь» (1923) К. Федина,

²²² Сейфуллина Л. Четыре главы // Сибирские огни. 1922. № 1. С. 2.

²²³ Чудакова М. О. Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е – конец 1930-х годов) // Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. М., 2001. С. 346.

«Донские рассказы» (1926), «Лазоревая степь» (1926), «О Колчаке, крапиве и прочем» (1927) М. Шолохова, «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» (1922) М. Зощенко, «Из “Генерального сочинения”» (1926) А. Платонова, «Необыкновенные рассказы о мужиках» (1927-1928) Л. Леонова и др.

В той же статье 1922 года о «конце романа» О. Мандельштам отмечал характерную, по его мнению, литературную примету времени: «<...> большинство прозаиков уже совершенно отказались от романа и, не боясь упреков в газетности и злободневности, бессознательно пишут хронику (Пильняк, серапионовцы и др.). Очевидно, силою вещей современный прозаик становится летописцем, и роман возвращается к своим истокам – к “Слову о полку Игореве”, к летописи, к агиографии, к Четьи-Минеи»²²⁴.

Все эти метаморфозы немедленно стали предметом активного обсуждения в критике.

За два года до статьи О. Мандельштама в «Литературном особняке» состоялся доклад Ф. Жица на тему «Блокнотное творчество». Докладчик отстаивал ненужность современных литературных форм – романа, повести, рассказа. Вместо них он предлагал «книги мыслей, афоризмов, блокноты, записные книжки... Жизнь идет слишком быстро, больших произведений читать и писать некогда: ценны в них лишь мирозерцание автора, а оно яснее всего выявляется в блокноте»²²⁵. Еще более категоричны в этом вопросе О. Брик и В. Шкловский: «Жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей,

²²⁴ Мандельштам О. Э. Конец романа // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 201-205.

²²⁵ Жич Ф. Блокнотное творчество // Жизнь искусства. 1920. № 422-423. С. 2.

доминировавших до сих пор»²²⁶; «Когда мы говорим, что роман будет вытеснен газетой, то мы не думаем, что роман будет вытеснен отдельными статьями газеты. Нет, сам журнал представляет собой определенную литературную форму»²²⁷.

Цикл обнаруживал многоликость мира в жанровой пестроте, втягивая в себя все новые и новые жанры, трансформируясь в новые жанровые модификации. Ярким проявлением такой структуры явилась, к примеру, книга И. Бабеля «Конармия», создававшаяся автором в основном с 1922 по 1926 год (год издания первого свода новелл – 1926) и пополнявшаяся в последующие годы.

Критика 20-х годов рассматривала «Конармию» то как ряд романтических миниатюр и рассказов, собранных под общим заглавием (И. Смирин, Н. Степанов и др.), то как документальную книгу о Первой Конной армии (С. Буденный, А. Макаров и пр.), книгу, состоящую из 34 глав (В. Полонский, Я. Бенни, А. Лежнев), то как лирическую поэму о гражданской войне (П. Новицкий, Р. Розенталь, А. Воронский), цикл новелл о Лютове – еврейском интеллигенте, принявшем участие в революции (А. Вацлавик, Я. Салайчик и т. д.), то просто как мемуары автора за 1920 год. При всей видимой пестроте оценок все они, кроме одной («Конармия» – лирическая поэма), совпадают в том, что «Конармия» – книга, сборник, цикл.

Книга в целом воплощала неизречимое отдельным произведением соединении картин мира и авторских впечатлений от него: удивление, сродни потрясению, восхищение, ужас, страдание, испуг, радость, сомнение. В

²²⁶ Брик О. Разложение сюжета // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. М., 2000. С. 226.

²²⁷ Шкловский В. К технике внесюжетной прозы // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. М., 2000. С. 233.

«Конармии» запечатлен распад эпической ситуации. У героя-рассказчика, несмотря на искреннее стремление, нет внутреннего родства с главными событиями национальной жизни, как, впрочем, нет и самой единой национальной жизни – ее разрушила братоубийственная война.

Будучи циклически организованным художественным целым с выполняющим цементирующую функцию героем-рассказчиком, последовательной системой смысловых повторов и соответствий, «Конармия» является ярким образцом того, «что происходит с эпическим циклом в первой половине XX века: цикл модифицируется, становясь конкурентом и аналогом романа на основе мозаичной, монтажной композиции»²²⁸.

Формально в один ряд с «Конармией» И. Бабеля можно поставить новый эпос другого, не менее колоритного прозаика 20-30-х годов – «Россию, кровью умытую» А. Веселого. Хотя первая публикация этого произведения была осуществлена в 1932 году, но замысел появился еще в начале 20-х и воплощался постепенно, обретая плоть в больших и малых фрагментах, каждый из которых был самостоятельным произведением. Фрагментарность повествования и монтажность композиции стали главными структурообразующими принципами «романа», так и не обретшего, несмотря на все старания автора, законченной композиции и художественного завершения.

В первое издание (1932) вошли главы-новеллы «Слово рядовому солдату Максиму Кужелю», «Пожар горит-разгорается», «Пирующие победители», «Черный погон», «Над Кубанью-рекой» и «Горькое похмелье». Они составили первую часть романа. Вторую часть составили главы «Клюквин-городок», «Хомутово село», «Сила солону ломит», являющиеся доработанным текстом романа

²²⁸ *Егорова О. Г.* Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Волгоград, 2004. С. 30.

«Страна родная» (1924-1925). В 1934 году была написана глава «Смертию смерть поправ», которая, начиная с третьего издания (1935), открывает весь роман. «Составленность» «романа» из отдельных новелл и повестей очевидна, а сам «компилятивный» «роман» по своей структуре более напоминает цикл, нежели роман в собственном смысле слова. Монтажность «России, кровью умытой» как конструктивный прием обнажается в так называемых «Этюдах к роману». Этюды представляли собой очень короткие, совершенно самостоятельные и законченные рассказы, не соответствующие сюжету, связанные с основным текстом лишь местом действия, временем, темой и пафосом. Они впервые публиковались как самостоятельные произведения в периодической печати разных лет: «Гордость», «Суд скорый», «Отваги зарево», «В степи» – в 1928 году, «Взятие Армавира» – в 1929-м, «Письмо», «О чем говорили пушки», «Сад блаженства» – в 1931 году. В издание 1936 года в состав «этюдов» были введены «Дикое сердце» (1924), «Филькина карьера» (1925), «Из Туретчины» (1931), «Побратимы» (1935). Все этюды виделись автору как материал, подлежащий доработке в соответствии с сюжетным действием всего произведения. Наконец, то, что сейчас принято считать романом «Россия, кровью умытая», первоначально мыслилось автором тоже как фрагмент еще более широкого эпического полотна. Об этом красноречиво свидетельствуют подзаголовки, которыми А. Веселый сопровождал издания своей «вещи». «Роман» вышел в свет как начальная часть масштабного повествования и назывался следующим образом: «Россия, кровью умытая. Роман. Фрагмент» (1932). Еще более красноречивым был заголовок при первой публикации: «Россия, кровью умытая. Роман на два крыла. Крыло первое» (Недра: Лит.-худож. сб. Кн. 10. М., 1927).

Однако, возвращаясь к началу разговора об А. Веселом и его произведении, стоит отметить, что в от-

личие от «Конармии» И. Бабеля, явившейся во многом следствием распада эпической ситуации, распада мону-ментальной формы, «Россия, кровью умытая» с ее фраг-ментарным видением все же – результат предчувствия эпической ситуации. Эта книга свидетельствует о потреб-ности создания новой эпической формы, которая может вернуть эпосу полноту и многогранность на иной истори-ческой и литературной почве.

Но, так или иначе, история создания главных про-изведений Бабеля и Веселого обнажает сходство творче-ских лабораторий писателей: им обоим было свойственно постоянно возвращаться к прежним работам, переписы-вать и дописывать их. Творческая манера художников, предполагающая принципиальную открытость, незакон-ченность произведения, очень напоминает способ модели-рования художественного текста, характерный для древ-нерусских книжников. Говоря об особенностях жанрооб-разования в средневековой литературе, Д. С. Лихачев от-мечал распространенность в ней «компиляций, сводов, соединения и нанизывания сюжетов – иногда чисто меха-нического. Произведения часто механически соединялись друг с другом, как соединялись в одну анфиладу отдель-ные помещения»²²⁹. Такой принцип построения ученый назвал «анфиладным». Соответственно, в таком произве-дении можно наблюдать не один сюжет, а несколько сю-жетов, составляющих систему в их фабульных, тематиче-ских и других содержательных отношениях, то есть сюже-тику.

Прав был Мандельштам, писавший о поэзии в со-временную ему эпоху: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказы-ваются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя как пахарь,

²²⁹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 253.

жаждет целины времени»²³⁰. Такое случается в эпохи очевидной для всех смены культурно-социального статуса, к которым, без сомнения, относится эпоха 20-х гг. В такие времена, – писал Мандельштам, – «легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний исторический день», – «в жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской»²³¹. Ближе всех оказались фольклор с его устным словом, анекдотом, сказкой, апокрифом и древнерусская литература с летописью и житием. В первые десятилетия XX столетия древнерусская культура пережила свое третье «открытие», вместе с фольклором дав мощнейший импульс развитию новой отечественной литературы²³².

Все это – выдвижение на первый план периферийных, считавшихся ранее маргинальными жанров заметок, дневников, мемуаров, хроник и очерков, рассказов-анекдотов, укрепление цикла как жанровой доминанты – единого конструктивного принципа – «происходило в по-

²³⁰ Мандельштам О. Э. Слово и культура // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 169.

²³¹ Мандельштам О. Э. Девятнадцатый век // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 200-201.

²³² Д. С. Лихачев, проводя параллель с культурой античности, которая пережила пять «открытий» в европейской культуре Нового времени, говорил и об «открытиях» древнерусской культуры в новой России: «Это отношение новой России к древней также прошло несколько этапов, каждый из которых оставил свой след в развитии поэзии, литературы, живописи, архитектуры и философии, а также в общественной мысли нового времени». Д. С. Лихачев выделил тогда (это было в начале 70-х гг. – С. К.) два этапа: Летровскую эпоху и начало XIX века (культурный спор западников и славянофилов). См.: Лихачев Д. С. Русская культура Нового времени и Древняя Русь // Древнерусская литература и русская культура XVIII-XX веков. ТОДРЛ. Т. 27. Л., 1971. С. 3.

ле литературной эволюции», но при этом не было единственным ее «узлом». Только лефовская критика, считавшая роман «угасшей звездой» (В. Шкловский), выделяла в качестве знаковых явлений художественной практики лишь мемуарную литературу, дневниковые записи, хроники. На самом же деле, параллельно с развитием бесфабульных форм шел напряженный поиск новой фабулы нового романа. Возрождал авантюрный роман на русской почве И. Эренбург («Необычайные похождения Хулио Хуренито» /1921/, «Жизнь и гибель Николая Курбова» /1923/), экспериментировал в жанре романа М. Булгаков («Белая гвардия» /частично опубликован в 1925 году/), осваивал жанр «производственного» романа Ф. Гладков («Цемент» /1923-1924/), продолжал традиции «семейной» и «исторической» хроники М. Горький («Дело Артамоновых» /1925/, в 1925 году началась работа над «Жизнью Клима Самгина»), возрождал традиции классического романа Л. Леонов («Барсуки» /1924/, «Вор» /1927/), первую и вторую книги «Тихого Дона» написал М. Шолохов (1927, 1928). Все эти опыты, безусловно, не были равнозначны, однако они определяли собою тенденцию, направление литературных поисков, должженствующих неминуемо привести к обновленному роману.

Неизбежность его появления осознавалась большинством писателей и критиков. В докладе «Поэзия и проза» Б. Эйхенбаум отмечал: «Идет культура крупных форм. Рождается новая фаза романа – с богатой фактурой, с разработкой сложных сюжетов, с новым бытовым и душевным материалом...»²³³. Уверенность в необходимости и неизбежности современного романа ощущалась большей частью тогдашней критики: «...из тучного чернозема, сквозь бурьян модничающего формализма, уже пробива-

²³³ Эйхенбаум Б. Поэзия и проза // Труды по знаковым системам. Выпуск V. Тарту, 1971. С. 479.

ется к свету роман... Мы на всех парах идем к роману...»²³⁴.

Но лучше всего об этом сказал поэт: «Если прислушаться к прозе в эпоху процветания фольклора, то услышишь как бы густой звон сцепившихся в воздухе кузнечиков, – таков общий звук современной русской прозы, и не хочется разнимать этого звона, не выдуманного чашовщиком, слагающегося из несметной тьмы крылышкующих трав и вер. В эпоху, неизбежно затем наступающую, в эпоху процветания фабулы, кроющиеся друг друга тьмы, голоса кузнечиков сменяются звонким пением жаворонка – фабулы, и тогда высоко звенит жаворонок, о котором сказал поэт:

Гибкий, резвый, звучный, ясный –
Он всю душу мне потряс»²³⁵.

А что же происходило в это время «в поле» социального заказа? «Социальный вектор» жанрового развития указывал в сторону традиционного романа с его монументальностью, «но с постепенным редуцированием психологического и автобиографического материала»²³⁶. Революция требовала широких обобщений, развернутых картин действительности, осмысления настоящего в категориях героического (эпического) прошлого. Предельно четко социальный заказ для писателей был сформулирован в 1934 году А. Фадеевым: «<...> по силе нашей эпохи нуж-

²³⁴ Лежнев А. Россия. 1923. № 7. С. 10. (Цит. по: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 465).

²³⁵ Мандельштам О. Литературная Москва. Рождение фабулы // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 282.

²³⁶ Чудакова М. О. Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е – конец 1930-х годов) // Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. М.: Языки русской культуры (Studia philologica), 2001. С. 349.

но было бы такое литературное произведение, в котором, <...>, как в мощной симфонии содержание революции дано было бы целостно, монументально: без излишней детализации, синтетично, с большим темпераментом, напряжением чувства. <...> прообразом такого искусства является искусство эпохи Возрождения – особенно скульптура, живопись, где большое содержание дано монументально, целостно»²³⁷.

В 20-е годы, когда еще не было единого Союза писателей, когда процесс унификации еще не захлестнул литературную жизнь, главным проводником «социального заказа» была, разумеется, критика. Этот факт позволил современному американскому слависту в достаточно спорном исследовании сделать, тем не менее, точное наблюдение: «<...> критики двигались одним путем, а лучшие писатели – другим. В большой степени история русской советской литературы 20-х годов отражает соперничество критиков и писателей <...>»²³⁸.

Хроника критических выступлений того времени как нельзя лучше отражает эту тенденцию. Идеологическая полемика пока еще протекала в рамках литературной. Понятно, что требование целостности и монументальности подразумевало под собой прежде всего прочную фабулу. Таким образом, фабула стала тем литературно-идеологическим перекрестком, на котором встретились оба вектора развития литературы. Именно вопрос о новом материале и новой фабуле романа был самым непроясненным и вызывал самую ожесточенную полемику.

²³⁷ *Фадеев А.* За хорошее качество, за мастерство // Литературный критик. 1934. № 4. С. 45.

²³⁸ *Магвайр Р. А.* Конфликт общего и частного в советской литературе 1920-х годов // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб.: Петро-Риф; Ун-т Джеймса Медисона (Вирджиния США); СПб.:СПбГУ, 1993. С. 179.

Главная задача, стоящая перед русской прозой, определялась как соединение принципа фабульного романа с русским материалом.

Уже в 1922 году в статье с симптоматичным заглавием «Конец беллетристики» Н. Асеев отмечает как характерную черту и в поэзии, и в прозе «развороченное поле языка, стиля, идеологических симпатий», отсутствие «укрепившихся ростков цельного растущего и убедительного в своем росте мирозерцания <...>»²³⁹. Критик сетует на то, что в литературе не ощущается подлинного обновления, которое, по его мнению, должно было прийти вместе с революцией: «И вкрапленные в эту бесконечную вереницу описания “космоса” бытовые анекдоты вовсе не являют собой обновленного стиля. Это – тот же распавшийся, без силы внутреннего идеологического сцепления, стиль модернистской прозы, загнивший до “снежных пелен” и “бешеных” (обязательно!), бешеных судорог импрессионистского штампа»²⁴⁰.

И далее: «<...> наши писатели дают факты – без выводов, группируя эти факты пассивно, без всякой внутренней зависимости <...> какие выводы должен сделать читатель <...> после чтения “Серрапионовцев”. Что наша жизнь анекдотична и распылена? Что наше будущее обречено на этот анекдотический быт на бесконечные времена?»

Правда, есть у нас группа писателей с коммунистическим мировоззрением. Но и они также предпочитают описывать происходящее вокруг без синтетического про света читателю. <...> все пишут добросовестную (или не) хронику событий без всякой художественной связи ее с историческим, а следовательно, закономерным ходом действия. Вместо истории получаются отрывочные записки,

²³⁹ Асеев Н. Конец беллетристики // Печать и революция. 1922. № 7. С. 75.

²⁴⁰ Там же. С. 77.

вместо художественной литературы – исторически разрозненный материал»²⁴¹.

Другой критик – К. Локс, включаясь в рассуждения о сюжете, вольно или невольно столкнул два жанра – цикл и роман: «Если из книги рассказов можно сделать роман или наоборот, то это означает, что писатель или не имеет понятия о сюжете, или не нуждается в нем»²⁴².

И, наконец, самым убедительным был А. Воронский, безапелляционно вынесший приговор современной ему прозе: «Художественная проза последних лет занималась главным образом именно собиранием и фиксацией материала, преподнося его в довольно сыром и малообработанном виде. Было великое множество тем – и не было *тем*. Было очень много героев – и не было *героя*. Было рассказано о многих очень удивительных, смешных и печальных событиях – и не было о событии; как в кинематографе, перед нами мелькали тысячи типов, человеческих лиц – и не было типа»²⁴³.

Единственный путь, видевшийся критику верным, был путь «вперед к классикам, к Гоголю, к Толстому, к Щедрину»²⁴⁴. Но, кстати сказать, названные им классики в своем творчестве обращались не только к классическому роману («Мертвые души» Гоголя нельзя аттестовать таким образом), но и к литературному циклу, сборнику, ансамблю. Именно эта ветвь традиции русской литературы была активно воспринята и с успехом продолжена в первом десятилетии XX века.

Наиболее точно, на наш взгляд, сформулировал проблему Б. Эйхенбаум, поставивший под сомнение не

²⁴¹ Асеев Н. Конец беллетристики... С. 79.

²⁴² Локс К. Современная проза // Печать и революция. 1923. № 5. С. 84.

²⁴³ Воронский А. На перевале (Дела литературные) // Красная новь. 1923. № 6. С. 315.

²⁴⁴ Там же. С. 316.

сам жанр романа как таковой, а «жанр романа в его традиционном виде»²⁴⁵. Будущее отечественной прозы, прораставшее на глазах современников, справедливо связывалось критиком и ученым с романом, но каким?

И вот здесь, видимо, начинается расхождение двух векторов литературной эволюции: собственно литературного и социального.

Новые романы не отвечали главному требованию социального заказа – они не были монументальными и были отмечены родимыми пятнами цикла, из которого вышли. Особенно репрезентативна в этом смысле судьба романа «Голый год» (1921) Б. Пильняка.

История его создания весьма примечательна. Появлению романа предшествовали сборник рассказов «С последним пароходом» (1918), в котором в стиле импрессионистических зарисовок были представлены фрагменты уездной жизни, и книга «Былье» (1920) – одна из первых попыток запечатлеть быт революционной эпохи, смятение, разброд и одновременно – надежды пореволюционных лет. Принцип «раскадровки» художественного материала на «фрагменты» перешел из сборников и в роман «Голый год». Как известно, роман состоит из вступления, семи глав и заключения, при этом каждая из выделенных глав еще раз дробится на отдельные новеллы, между которыми не всегда есть переходы. Фабула здесь едва обозначена. В целом сохраняется тот же, что и в цикле, бесфабульный принцип связи.

На роман очень быстро и чутко откликнулась критика. Неоднозначность оценок, нечеткость определений еще раз доказывает пограничный характер этого художественного явления. Так, Тынянов увидел в Пильняке только разрушенное и разрушающее: «Пильняк – оползень; только на основе полного жанрового распада, полной

²⁴⁵ Эйхенбаум Б. В поисках жанра // Русский современник. 1924. № 3. С. 229.

жанровой неощутимости мог возникнуть этот рассыпанный на глыбы прозаик, каждая глыба которого стремится к автономии. Выход для оползня – оползть все больше – в документе, в истории, в олитературенной газете, может быть, намечается выход для этой литературы, которая уже почти не “литература”»²⁴⁶.

Позднее, в 30-х годах, вновь вернувшись к роману Пильняка, критика еще раз отметит его искусственность: «Возьмем Пильняка. Он написал “Былье”. Хороший для начала сборник рассказов. Но он механически перестроил “Былье” в роман. “Голый год” – это не настоящий, это недоношенный роман»²⁴⁷.

Современный исследователь видит в «Голом годе» «своего рода воплощение эпического цикла, претерпевшего изменения в русле общих жанровых трансформаций в литературе первой половины XX века, романизованного изнутри и способного заменить форму романа»²⁴⁸. Определенно можно сказать, что произведение Б. Пильняка находится на границе между циклом и романом.

Позволим себе предположить, что в романе Пильняка жанровая структура романа была подвергнута своеобразной профанации, механизм которой генетически близок механизму пародии, в том смысле, в каком понимал его М. М. Бахтин, определивший пародию как «намеренный диалогизированный гибрид». Ученый видел в этом феномене прежде всего расщепленное тождество: «Всякий намеренный стилистический гибрид в известном смысле диалогизирован. Это значит, что скрестившиеся в

²⁴⁶ Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 163.

²⁴⁷ Разговор о новелле. Обработанная стенограмма совещания, организованного редакцией ж. «Знамя» 28 ноября 1934 года // Знамя. 1935. № 1. С. 211.

²⁴⁸ Егорова О. Цикл как жанровое явление в прозе орнаменталистов // Вопросы литературы. 2004. Май-июнь. С. 121.

нем языки относятся друг к другу как реплики диалога; это – спор языков, спор языковых стилей. Но это не сюжетный и не отвлеченно-смысловый диалог, – это – диалог не переводимых друг на друга конкретно-языковых точек зрения»²⁴⁹.

Об этом же писала и О. М. Фрейденберг, посвятившая пародии специальное исследование. Настаивая на общем происхождении и общей природе комедии и трагедии, анализируя архаическую связь пародии с самым священным, она утверждала, что пародия «была заложена не на шутке или подражании, а на смежности с возвышенным»²⁵⁰, что идея удвоения, введение второго аспекта, «внутренняя тождественность – вот природа пародии в чистом ее виде»²⁵¹.

И, наконец, Ю. Н. Тынянов закрепил за пародией статус своеобразного катализатора эволюции литературных форм: «Существует перевод слова “пародия” – перепеснь <...> оно <...> содержит сближение понятий пародии и подражания, вариации (перепеснь – перепев). Это варьирование своих и чужих стихов, происходящее при пародии, – огромной важности эволюционное явление <...> Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции»²⁵².

²⁴⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 439.

²⁵⁰ Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. VI. Сборник научных статей в честь М. М. Бахтина (к 75-летию со дня рождения). Ученые записки Тартуского университета. Вып. 308. Тарту, 1973. С. 493.

²⁵¹ Там же. С. 496.

²⁵² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 292-293.

Возвращаясь к «Голому году», надо отметить, что жанровая структура этого произведения действительно представляет собой жанровый гибрид цикла и романа, это намеренно утрированный «перепев» романа на новый лад. Отсюда известная реакция современников, которые не могли до конца оценить произошедшее, как им казалось, унижение и разрушение романа. На самом деле, это был шаг к обновлению романа, его возрождению, но в уже ином качестве. Одним из немногих, провидевших это, был А. Воронский.

Критик, в принципе не отрицая отсутствия романной целостности, все же называет «Голый год» лучшим и «несомненно пока самым значительным произведением Б. Пильняка», хотя признает, что, в сущности, «это не роман»²⁵³. Действительно, в нем не наблюдается единства построения, отсутствует единая точка зрения, субъект повествования меняется от главы к главе, каждая из которых может быть принята за самостоятельное произведение. «И, может быть, так и нужно, – размышляет Воронский. – Революция перевернула весь уклад целиком, все поставила вверх ногами, и художник прав, когда он стремится захватить как можно шире, дать цельную, полную картину сдвига и катастрофы»²⁵⁴. Примечательно, что, не считая «Голый год» настоящим романом, Воронский, анализируя его, все-таки пользуется именно этим термином, не находя иного, более точного.

К явлениям подобного рода относится и роман А. Серафимовича «Железный поток» (1925). История его создания также обнажает его генетическую связь с циклом, пограничный характер его жанровой природы. Вспоминая о времени создания романа, автор признавался, что писал его кусками: «Не так, чтоб с начала, с первой главы

²⁵³ Воронский А. Борис Пильняк // Статьи. First Ardis publication, 1980. С. 141.

²⁵⁴ Там же. С. 141.

начал – и до конца по порядку. Нет. Помню, прежде всего написал хвост, последнюю сцену митинга <...> Середину я писал кусками: то одну сцену напишу, то другую, по мере того, как они складывались в сознании <...> почему-то не все сцены вставали с одинаковой яркостью, они не шли гуськом, вслед, в порядке друг за дружкой. Куски я потом склеивал и переклеивал, а когда склеил окончательно, то заново переписал весь роман сплошь»²⁵⁵.

Хоть впоследствии Серафимович и определял свое произведение как эпопею, тем не менее настоящего эпического масштаба и всеохватности ему достичь не удалось. Взгляд на революцию из ее глубины – это установка фрагментарного видения, настраивающего не на эпическую протяженность, а на дискретность повествования.

Широкий литературный резонанс получил и другой роман, созданный на ином материале, нежели произведения Пильняка и Серафимовича, но в чем-то родственный им, – «Мы» (1921?) Замятина.

Вопрос о жанре романа до сих пор является одним из контрапунктов в изучении его проблематики и поэтики. Его антиутопический пафос и содержание были настолько ошеломляюще дерзкими и смелыми, стиль – новым, что надолго заслонили другие аспекты поэтики, в том числе и жанровой. Традиционно, говоря о жанре «Мы», принято связывать его с антиутопией. Мало кто обращает внимание на конструктивные принципы романа. Наиболее полно жанровые горизонты этого произведения очерчены Л. В. Поляковой. Перечисляя различные варианты жанровых определений: «не то действительно “роман” с его тягой к изображению объемности и многомерности событий в центре с любовной интригой, не то повесть как повествование, даже летопись отдаленной от нас эпохи, не то “записи” <...>», ссылаясь на определения автора: «Сам автор чаще всего называл произведение романом, <...>

²⁵⁵ Серафимович А. Собр. соч.: В 11 т. Т. 9. М., 1947. С. 172, 173.

“романом фантастическим”, “сатирическим романом”, “сатирой”, “утопией”»²⁵⁶, исследователь вписывает «Мы» в парадигму жанровых поисков и экспериментов эпохи 20-х годов: «роман», «летопись», «записи»... Особенно подчеркивает Л. В. Полякова формальную новизну романа, которую видит в том, что роман «именно **строился**. Создавался литературно-футурологический “конспект” <...>»²⁵⁷. Последнее замечание симптоматично – в его подтексте прочитывается суждение о новом конструктивном принципе создания большой эпической формы.

Перечень «больших» произведений, созданных в 20-е годы в русле жанровых экспериментов, можно продолжить: «Голубые пески» (1923) Вс. В. Иванова, «Города и годы» (1924) К. А. Федина, «Лето Господне» (1927-1931, 1934-1944) И. С. Шмелева и др.

Подводя итог предпринятому нами небольшому историко-литературному обзору, можно сказать, что в 20-х годах, в новой культурной и исторической ситуации главными «литературными узлами», определяющими дальнейшее развитие литературы, были цикл и роман, вышедший из цикла.

Мир по-прежнему смотрелся в разбитое на тысячи осколков зеркало человеческого сознания и стремился к обретению новой целостности своего отражения. Литература по-своему «откликнулась» на это «требование» – созданием множества сборников и циклов, стремящихся стать эпосом и романом, и романов, балансирующих на грани цикла и романа. Цикл укоренился на переплетении эпических тенденций литературного процесса с практической невозможностью полного их осуществления.

²⁵⁶ Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Курс лекций. Тамбов, 2000. С. 135-136.

²⁵⁷ Там же. С. 136.

Путь от малой эпической формы, будь то очерк, новелла, анекдот, притча, через цикл – к большой эпической форме – эпопее и роману, довольно типичен для истории мировой литературы²⁵⁸. Русская литература в этом плане не составляет исключения, однако имеет свои особенности.

В частности, имеет свою специфику в отечественной литературе бытование циклов и характер их взаимоотношений с романом. На нее обратил внимание Ю. Лебедев, изучавший особенности эпической циклизации в середине XIX века: «<...> в литературах Запада цикл ассимилировался романом и не стал полнокровным жанровым образованием. В русской же литературе, в силу присущих ей эпических устремлений, он <...> выдерживал соперничество с романом. Недаром у нас стали классиками писатели, творчество которых не выходило за рамки очерковых циклов <...> очерковая литература о народе существует у нас одновременно с развитием романа, отчасти готовя его появление, но в чем-то постоянно конкурируя с ним»²⁵⁹.

Литературный процесс 20-х годов XX столетия дает новую возможность убедиться в справедливости этих выводов. Говоря о генетическом развитии романа в эту эпоху, нельзя не заметить, что роман формировался в обход привычных жанровых форм, шел как прямыми, так и окольными путями, проходящими порой по самой границе

²⁵⁸ В. Кожин говорит о цикле как об особой линии «эпического творчества, которая может быть определена как “новеллистический эпос”». Произведение предстает здесь «как многоцветная, но цельная ткань, как органическое единство многообразного материала». См.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 101, 102.

²⁵⁹ Лебедев Ю. П. В середине века: Историко-литературные очерки. М.: Современник, 1988. С. 30-31, 32.

жанра (цикл), а иногда и художественной литературы (документальная хроника, мемуары, дневники). Одним из этих путей была эпическая циклизация.

Создавались циклы, в которых, с одной стороны, зарождался, а затем прорастал в романах образ единого «народного мира», а с другой – в них же воплощалось шумное и пестрое многоголосие, разнообразие характеров и идеалов. Устойчивость циклических форм на «литературной арене» укоренялась в характере самой эпохи – эпохи драматического перепутья русской истории и русской литературы. В 20-х годах сохранялась инерция распада национального единства, а значит, и «эпического состояния мира». Одно из главных условий возникновения эпоса – ощущение длительности и непрерывности времени, кровной связи между поколениями предков и потомков, наследующих опыт предшественников, – было разрушено. Революционный взрыв 1917 года не только не изменил ситуацию, а усугубил ее, окончательно разорвав эпическую связь – «распалась связь времен», были подорваны сами основания эпического состояния мира. С другой стороны, на обломках разрушенной «до основания» национальной жизни зарождались новые формы ее существования, в послегрозном воздухе эпохи возникло ощущение новой эпической ситуации. Но суждено ли было ей до конца сформироваться и воплотиться в слове? Трудно сказать. На переплетении эпических тенденций с практической невозможностью полного их осуществления вновь торжествовал цикл, отразивший одновременно распад и становление эпической ситуации.

Непрерывная сменяемость, вариативность художественных миров в пределах художественного мира цикла демонстрировала «пестроту», неограниченность, текучесть, невоплотимость универсума и в то же время настойчивое стремление к его воплощению. Каждый рассказ, новелла цикла или сборника – это только одна из ва-

риаций мира, не окончательный образ мира, а корректируемый другими рассказами (новеллами).

Таким образом, эпические циклы были не только строительным материалом для нового романа, они обладали собственными формальными и содержательными возможностями, обеспечивавшими им независимое и равноправное существование в литературе. Мало того, первые десятилетия XX века, вплоть до 30-х годов, можно с уверенностью назвать эпохой цикла как такового и его жанровых модификаций: книги, сборника. Роман на время уступает пальму первенства циклу и испытывает на себе его мощное давление, чтобы после, выйдя обновленным и обогащенным иными жанровыми стратегиями, вновь занять первые позиции в литературном процессе.

2.3. О значительности «незначительного»: циклы рассказов А. Платонова 1920-х годов: «баклажановский цикл», «Записи потомка», «Из Генерального сочинения», были о Макаре Прохорове

Творчество Андрея Платонова с самого своего начала органично и целиком вплетается в сложный узор литературного процесса 20-х годов. Художественная лаборатория писателя этих лет – яркое тому свидетельство.

«На всем написанном в эти годы лежит печать фрагментарности и одновременно синкретизма», – констатируют текстологи, редакторы первого научного издания собрания сочинений А. Платонова²⁶⁰. Синкретизм на жанровом уровне проявляется прежде всего в поступательных интеграционных процессах. Проникая в глубь отдельного произведения, интеграционный процесс видоизменяет его жанровую структуру по законам конвергенции и контаминации жанровых архетипов. Он же приво-

²⁶⁰ Платонов Андрей. Сочинения. Т. I. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 448.

дит к циклизации малых эпических форм, к образованию циклов.

1920-е годы – во многом уникальная и неповторимая эпоха в литературной судьбе мастера. В частности, позже Платонов не станет специально организовывать свои произведения в жесткие циклы, но освоенные в это время приемы циклизации, сформировавшаяся уникальная поэтика текстуально-контекстных отношений навсегда останутся определяющими конструктивными принципами в его творчестве, станут базой для последующих поэтических экспериментов, тем фундаментом, на котором вырастет причудливое растение платоновской поэтики.

В творчество писателя 1930-1940-х годов цикл прорастет и даст плоды в виде сборников малой прозы и метажанровых единств, группирующихся вокруг центральных произведений – «Котлована» (1930), «Счастливой Москвы» (1934) и вовлекающих в свою орбиту драматургию, очерки, киносценарии, малую прозу. На рубеже 20-30-х появятся рассказ («Усомнившийся Макар»), роман («Чевенгур»), хроника («Впрок»), несущие в своем основании цикл.

Помимо этого, внутри незначительных, на первый взгляд, циклов Платонова 1920-х годов будут сформированы основные формы малой прозы мастера: рассказ-анекдот, рассказ-фрагмент, «житийный» рассказ, новелла-притча, быль. У каждого из этих жанров в платоновском творчестве сложится своя судьба: рассказ-анекдот навсегда останется в 20-х, но «коммуникативная стратегия» (В. Тюпа) анекдота и дальше будет одной из определяющих художественный дискурс тенденций; «житийный» рассказ и новелла-притча (равно как и коммуникативные стратегии жизнеописания и притчи) получают дальнейшее развитие и станут одними из ведущих жанров в прозе второй половины 1930-х – 1940-х годов.

Особое место в платоновском творчестве займет жанр фрагмента. Наверное, не будет преувеличением сказать, что фрагментов у Платонова, причем во всех трех общепринятых значениях этого термина: как частично сохранившихся произведений, как не завершенных автором, как задуманных в качестве фрагмента? – гораздо больше, чем законченных, полных произведений. Эта тема еще ждет своего исследования.

Мы же теперь обратимся к художественным единствам, образующимся в платоновских циклах, попутно коснемся особенностей малой прозы, их составляющей, чтобы в следующей главе подойти к логическому итогу насыщенного разного рода экспериментами, означенного надеждами и разочарованиями, полного интенсивной внутренней работой десятилетия – роману «Чевенгур».

1.

В самом начале 1920-х годов в платоновском творчестве из опубликованных в различных периодических изданиях произведений стихийно возникает цикл, обозначенный платоноведами как «баклажановский».

«Баклажановский цикл» – это межтекстовое единство, которое так и не стало авторским связанным циклом. Его причисление к этой литературной форме условно и осуществлено на основе читательской, а затем научной рецепции.

Составители научного собрания сочинений Платонова говорят о «баклажановском цикле» как о некоем единстве, однако подчеркивают условность этого обозначения, мотивируя свой подход волей автора, который не собрал цикл, и тем, что «реальное количество текстов,

связанных в творчестве Платонова с именем Елпидифора Баклажанова, неизвестно»²⁶¹.

В научном издании «баклажановский цикл» не выделен, рассказы, его составляющие, напечатаны подряд в хронологической последовательности за исключением последнего – «Рассказа не состоящего больше во жлобах», написанного в 1923 году и отделенного в издании от других рассказов цикла, написанных в 1922 году, другим произведением – «Немые тайны морских глубин». Таким образом, редакторы и издатели научного собрания сочинений выполнили главное «текстологическое» правило, сформулированное еще в 1927 году Г. О. Винокуром: «Все, что автором не дано как член <...> художественного целого, – не находит себе места в собрании сочинений, так как в противном случае это собрание будет лишено его художественной подлинности»²⁶². Но тот же Г. О. Винокур сформулировал и связанную с этой проблемой задачу науки, которая «заключается в том, чтобы выяснить, действительно ли художественные основания, а не какие-либо иные, для поэзии посторонние, определяют собою тот состав собрания сочинений, который дан самим автором»²⁶³. Другими словами, наша задача теперь сводится к тому, чтобы выяснить, есть ли художественные основания для объединения указанных произведений в цикл, и если есть, то почему Платонов не воспользовался ими.

На наш взгляд, тексто-контекстная «спаянность» составляющих цикл произведений объективно существует. В семантическом отношении их тексты являются самодостаточными в разной степени, и далеко не всегда субъективно имманентный подход к ним позволяет выдвинуть

²⁶¹ Платонов Андрей. Сочинения. Т. I. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 585.

²⁶² Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 136-137.

²⁶³ Там же.

более или менее адекватную интерпретацию. Так, В. Ю. Вьюгин, подробно анализируя один из рассказов цикла – «Тютень, Витютень и Протегален», вынужден констатировать: «Читателю постоянно приходится отыскивать мотивы, не связанные между собой фабульными, то есть причинно-следственными в пределах тематической организации отношениями, и, привлекая различного рода контексты, устанавливать между ними логические мосты. В другом случае понимание текста и его целесообразности невозможно»²⁶⁴.

«Баклажановский цикл» отличается не только своей несобранностью, но и особым жанровым составом, особой субъектной организацией, предполагающей двух авторов – подлинного и мнимого; разработкой «формулы» героя, которая впоследствии будет широко «применяться» автором в повестях и романах; смелым стиливым экспериментом. Все это делает «баклажановский цикл» чрезвычайно интересным для исследователя жанрово-стилевой лаборатории писателя.

Основанием для восприятия совокупности рассказов как цикла служит прежде всего персонаж – Елпидифор Баклажанов, герой нескольких рассказов, опубликованных Платоновым в 1922 году: «Приключения Баклажанова (Бесконечная повесть)», «Данилок», «Потомки Солнца». Везде в них он фигурирует как реально существующее лицо, инженер-изобретатель, «дорогой друг» и «единородный брат» автора повествования. Помимо этого, Баклажанову отдано авторство стихотворения «Мы на канабах прем локомобиль...» (1922), рассказа «Тютень, Витютень и Протегален» (1922) и «Рассказа не состоящего больше во жлобах» (1923). От лица Баклажанова состав-

²⁶⁴ Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: Поэтика загадки (Очерк становления и эволюция стиля). СПб., 2004. С. 74.

лен «Доклад Управления работ по гидрофикации Центральной Азии» (1922)²⁶⁵.

«Авторство» Баклажанова дает возможность рассматривать перечисленные произведения в рамках общего цикла. В этом случае вырисовывается следующая картина: жизнеописанию героя – близкого друга автора посвящены рассказы Платонова «Приключения Баклажанова» и «Данилок». К ним примыкает «автобиографическое» стихотворение Баклажанова «Мы на канатах прем локомотив...» и «Рассказ не состоящего больше во жлобах», «написанный» Баклажановым от первого лица и повествующий о времени его пребывания в армии и, таким образом, сюжетно тесно связанный с «Приключениями...». Помимо этих вещей, Баклажанову «принадлежат» еще два произведения – соответственно, «Тютень, Витютень и Протегален» и «Доклад Управления работ по гидрофикации Центральной Азии».

Налицо факт литературной мистификации. Надо сказать, что литературные мистификации Андрея Платонова, несмотря на то, что являются важной составляющей его литературного поведения, формой существования в литературе, часто определяют его стилевую манеру, тем не менее еще не стали, за редким исключением, предметом пристального внимания. В настоящий момент мы лишь коснемся этой темы постольку, поскольку она важна для анализа процессов циклообразования.

Баклажанов – не единственный близкий автору герой, чьим именем Платонов подписывал свои произведения. В 1922 году в рассказе «Сатана мысли» впервые появляется герой с фамилией Вогулов, которая в 1926 году становится новым псевдонимом Платонова. Подпись «Андрей Вогулов» проставлена в машинописи поэмы «Иван да Марья»,

²⁶⁵ См. об этом в комментариях к научному изданию: *Платонов Андрей. Сочинения. Т. I. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 584.*

в автографах стихотворений «Без сна и забвенья шуршат в тесноте...», «Счастливое время», «Вождю оппозиции», в автографе и машинописи рассказа «Начало пугачевского восстания». Под псевдонимом «Иван Вогулов» Платоновым была опубликована статья «О борьбе с оползнями в Крыму и в прочих местах». В это же время персонаж с фамилией Вогулов эпизодически появляется в художественных произведениях Платонова: в рассказе «Лунные изыскания» Вогулову приписывается авторство книги «Голубые дороги», в повести «Эфирный тракт» упоминается инженер Андрей Вогулов, погибший в экспедиции по исследованию Атлантиды²⁶⁶.

Тем не менее «вогуловского цикла», даже рецептивного, не получилось, так как произведения, «написанные» Вогуловым, частично – не были завершены («Счастливое время», «Вождю оппозиции»), не обладали ни сюжетным единством, ни иными элементами, между которыми могли бы образоваться прочные парадигматические отношения, в большинстве своем они не были опубликованы и не были восприняты читателем, да и сам образ этого мнимого автора не был столь полнокровным, живым и привлекательным, как Баклажанов.

Сохранившиеся свидетельства современников, близких Платонову, говорят о том, что «баклажановские» произведения, «его» и о нем, прочно вошли в читательский обиход и многим полюбились. Так, например, Борис Злыков в письме от 27 октября 1926 года писал Платонову: «Ты знаешь, я положительно влюблен в твоего персонажа – Баклажанова – это удивительнейшая фамилия и вообще удивительнейшая личность. По-моему, ты слишком щедро расточаешь дикие плоды своей фантазии»²⁶⁷.

²⁶⁶ Платонов Андрей. Сочинения. Т. I. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 583-584.

²⁶⁷ Шошин В. А. Из писем к Андрею Платонову (По материалам Рукописного отдела Пушкинского Дома) // Творчество Андрея

Даже это небольшое высказывание позволяет судить о характере читательского восприятия платоновских произведений о Баклажанове. Очевидно, для читателя они существовали как единое целое, что позволяет говорить о так называемом рецептивном цикле.

Итак, «баклажановский цикл» Платонова – литературная мистификация с вымышленным автором, снабженным кратким, но емким, эмоциональным жизнеописанием. Оно определяет общую коммуникативную стратегию цикла и становится его главным содержанием – основой сюжета, рассказы о научных изобретениях Баклажанова воспринимаются как внесюжетные фрагменты в рамках общего, почти житийного сюжета его биографии.

Поскольку Платонов создал тексты от имени другого, то имя (являясь единственной реальностью мнимого автора), его внутренняя форма становится доминантой механизма смыслопорождения и, одновременно, главным ключом к интерпретации текстов.

Как известно, имя в мистификациях подобного рода может быть связано, с одной стороны, с общей семантикой текста, а с другой – с именем настоящего автора (по принципу анаграммы, двойного перевода и т. д.). В нашем случае значимая связь имени мнимого автора с именем подлинного вряд ли может быть обнаружена: фамилия «Баклажанов» не может считаться анаграммой фамилии «Платонов». Поиск связи семантики имени с семантикой текста должен быть продуктивным, так как, по точному замечанию Е. Толстой-Сегал, «через имя собственное осуществляется самая эффективная связь низших уровней текста с высшими: в отличие от прочего словесного материала, получающего смысл лишь в комбинациях, внутри отдельного имени, даже вырванного из контекста, могут заключаться смыслы, релевантные для высших уровней –

например, сюжетного, идеологического, а также связанные с метауровнями»²⁶⁸.

Тот факт, что имена в художественном мире Платонова являются говорящими и выбор их всегда эстетически обусловлен и оправдан, не нуждается в доказательствах и неоднократно рассматривался в работах о Платонове. Поэтому и в данном случае надеяться на «случайности» в выборе имён – маленького и большого, фамилии мнимого автора – не приходится. Его зовут Елпидифор Баклажанов, коротко – Епишка.

Елпидифор – в переводе с греческого – «несущий надежду». Это имя вполне соответствует образу героя, созданному в «Приключениях Баклажанова», посвященных его научно-технической деятельности, и где автор не без патетики называет своего героя «дорогим другом» и «единокровным братом», подчеркивая не только духовное, но и «генетическое» родство с ним. Елпидифор «изобрел свет», устроил «такие магниты, где дневной свет волновал магнитное поле и возбуждался электрический ток»²⁶⁹. В результате: «С тех пор никто ни в ком не стал нуждаться», «небо стало благим», «Ни государств, ни обществ, ни дружбы, ни любви на земле уже не было» и, наконец, «было сокрушено адово дно смерти» (207 - 208).

Однако эту семантическую «прозрачность» связи имени и текста нарушает второе – «маленькое» имя героя и мнимого автора – Епишка. Дело в том, что оно не может быть сокращенным вариантом имени «Елпидифор», оно – вариант другого имени – «Епифаний» (гр. *epiphanies* –

²⁶⁸ Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими: (Проза Андрея Платонова) // *Slavica Hierosolimitana*. Jerusalem, 1978. Vol. 2. P. 196.

²⁶⁹ Платонов Андрей. Сочинения. Т. I. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 207. Далее тексты рассказов этого и других циклов цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

видный, известный, знатный)²⁷⁰. Что это – случайная оплошность? Ничего не значащая неточность? Зная о том, какое значение придавал Платонов именам своих героев, допустить такое нельзя. Тогда какой же смысл во втором имени?

Можно предположить, что оно может быть связано с раскольническим движением – епифаньевщиной, почитавшим лжеепископа Епифания²⁷¹. Обоснование такой интерпретации находится как в контексте «баклажановского» цикла (о чем будет идти речь ниже), так и в большом контексте творчества писателя²⁷². Таким образом, имя героя получает дополнительную конкретизацию. Герой и «автор» «баклажановского цикла» – «видный», «известный», не только несет надежду, но и претендует на роль «альтернативного» пророка, что было совершенно в

²⁷⁰ В словаре русских личных имен находим справку о производных формах имен Еллидифор и Епифаний. Производные от Еллидифора – Еллидифорка, Еллиша, Пидя, Оря; производные от Епифана (ия) – Епифанка, Епифаня, Фаня, Епифаша, Епиха, Епиша, Пиша, Пифа. См.: *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен: Ок. 26 000 имен. Изд. 3-е, стереотипное. М., 1984. С. 110-111.

²⁷¹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1956. С. 520. Старообрядчество в начале своего существования распалось на две главные группы: поповщину и беспоповщину. Епифаново согласие поповщинской секты названо по имени лжеепископа Епифания Яковлева. Оно было немногочисленно. Распространение получило лишь в Стародубье и на Дону.

²⁷² Многочисленные проведенные глубокие исследования на эту тему позволяют платоноведам считать интерес Платонова к сектантству доказанным. См.: *Евдокимов А.* Сектантство и «Чевенгур» // «Страна философов»: Проблемы творчества Андрея Платонова. Вып. 4. Юбилейный. М., 2000. С. 542-547; *Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов: Поэтика загадки (очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004. С. 66.

духе раннего Платонова, в духе времени и вписывалось в литературный контекст эпохи. Достаточно вспомнить «апостольство» В. Маяковского, «пророчество» С. Есенина.

Не вносит «прозрачности» в первичную интерпретацию «псевдонима» и фамилия – Баклажанов. В научном комментарии к «Приключениям Баклажанова» говорится о том, что происхождение этого псевдонима неизвестно, и делается предположение, что, возможно, «какое-то отношение к появлению этого имени имеет повесть М. Бахметьева “Дикая сторона” (1921), один из героев которой носил имя Баклажан (Воронежская коммуна. 1922. июнь, № 128. С. 2-3)»²⁷³.

Первичное восприятие, действительно, может быть связано с «растительной» ассоциацией – с банальным баклажаном и дальше с названным героем Бахметьева. Но при дальнейшем рассмотрении становится очевидным, что этот ход мысли не вносит ясности в интерпретацию образа героя и мнимого автора. Скорее всего, «экзотическая» фамилия имеет другую основу – с чередованием конечной согласной, либо г/ж, либо н/ж. В этом случае ближайшими генетическими родственниками фамилии «Баклажанов» могут считаться «баклага, баклажка» и «баклан». Рассмотрим толкование каждого из них.

«Баклага, баклажка ж. боклаг м. фляга, сулея; деревянная закрытая обручная или долбленая посуда разного вида; <...> Баклажный, относящийся к баклаге. Баклажничать, быть на попойке; ходить по чужим баклагам, напр., за дегтем. Баклажник м. делающий баклаг; см. баклан».

«Баклан м. сиб. смб. болван, чурбан, чурка, отруб, баклуша; // влд. ниж. большая голова, головища; головач, голован, головастый. // Приморская птица, живу-

²⁷³ Платонов Андрей. Сочинения. Т. I. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 585.

шая рыбой, морской ворон. Бакланить, баклушничать, бить баклуши, шататься, слоняться.<...> Бакланистый, неуклюжий, болванистый, топорной работы. Баклуша, баклушка ж. кстр. ниж. заболонь, блонь у дерева; // чурка, болван, приготовленный для токарной выделки щепеной посуды, чашки, стояка, ложки; бить баклуши, готовить болваны эти, скалывая негодную в дело блонь. <...> Баклуша прм. баклажка, боченок; // Деревянный гвоздь, чурка, затычка, деревянная пробка, пыж, вбиваемый в буровую скважину, по засыпке пороха, когда рвут камень. Пен. бакалдина, крутая ямина с водой. Баклушить, баклушничать, бить баклуши, проводить время в пустяках. Баклушник <...> человек праздный, шатун, шутник, болтун»²⁷⁴.

Анализ толкований слов «баклага» и «баклан» показывает, что оба они могут быть причастны к толкованию фамилии героя. Объединяет слова бытование их глагольных производных «баклажничать» и «баклушничать» в значении «быть на попойке, ходить по чужим баклагам» и «бить баклуши, шататься, слоняться». Именно таким «баклушником» Платонов изображает своего героя в начале и конце его жизненного пути в «Приключениях Баклажанова»: «Машина Елпидифора Баклажанова отперла вселенную: она стала женой и матерью для человека, а не лютой чертовкой. Сам Елпидифор с Апалитычем ездил на Луну выпивать» (207); «Епишка воротился на землю, посидел вечер с Апалитычем – тот клеил змей для Васьки – поговорил с ним о разных удивительных вещах и пошел в чулан спать от тоски» (208); «Епишка так и не встал – умер от собственного спокойствия: ведь все доконал, до всего дознался. Апалитыч снес под плетень тело этого последнего мошенника и стервеца» (208).

Однако характеристика образа героя не исчерпывается актуализацией лишь этого значения его фамилии.

²⁷⁴ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1956. С. 40.

Платонову удивительным образом удается полностью воскресить внутреннюю форму наименования своего персонажа во всем синкретически слитном многообразии его значений. На протяжении своего жизненного пути герой меняется, в то же время оставаясь на глубинном уровне неизменным и тождественным самому себе. Так, в детстве и ранней юности (в «Приключениях...» и «Рассказе не состоящего больше во жлобах») он показан нам как «болван, чурбан, чурка, отрубок, баклуша», «неуклюжий, болванистый, топорной работы» юноша, так и не выучившийся креститься и называющий Богородицу «огородницей», наивно обращающийся к изображению Троцкого с просьбой об отпуске. Но впоследствии, пройдя «обработку», он, подобно чурке, превращающейся в умелых руках мастера в изящное и полезное изделие, преобразуется в нечто совершенно иное – в ученого, изобретателя – «большую голову,ловищу, головача, голована, головастого» – «бессонного, бессменного на работе чудака» (228). Таким образом, этимологические значения фамилии героя как бы вытягиваются в цепочку, становясь звеньями, воплощающими этапы его жизненного пути.

В целом же имя и фамилия главного героя и мнимого автора «баклажановского цикла» отражают общую платоновскую концепцию героя как в «баклажановском цикле», так и в творчестве 20-х годов, выраженную им самим в известной формуле преображения: «Гений рождается из дурачка». Дополнительным основанием для такой интерпретации может послужить история превращения Еллидифора Баклажанова из «баклажановского цикла» в Евдокима Абабуренко в «Бучиле». Взяв в 1924 году для своего нового рассказа первую часть «Приключений...» фактически без изменений, Платонов счел нужным заменить имя и фамилию главного героя, но сделал это таким образом, чтобы герои, воспринимаясь как разные, все же были тождественны в главном – и тот, и дру-

гой были воплощением идеи преобразования. Новая фамилия Абабуренко (от «бабурка» – бабочка, стрекоза, мотылек) – это еще одна вариация образа червя, из которого вырастает новый человек. Примечательно и то, что фамилия «Баклажанов» сохраняется в рассказе «Бучило» в качестве уличного прозвища героя, возводя в степень семантику преобразования.

Жизнь человека и ее чудесное преобразование составляют жанровое содержание *жития*. Архетип именно этого жанра легко угадывается как в «Приключениях Баклажанова», так и в художественном целом всего цикла.

Именно житие с авантюрно-бытовым хронотопом, с временем, определяемым метаморфозой, стало жанровой канвой, по которой «вышит» сложный жанровый узор цикла.

Жизнеописание героя, бесспорно, составляет одну из главных сюжетных линий цикла в целом, в каких-то рассказах становясь центральным сюжетобразующим мотивом, как в «Приключении...», «Рассказе не состоящего...», стихотворении «Мы на канатах...»; в каких-то – уходя на периферию сюжета («Данилок», «Потомки Солнца»); в каких-то – опускаясь в подтекст («Доклад...»). В рассказе «Тютень, Витютень и Протегален» он обретает особую метафорическую форму и наряду с апокалипсическим мотивом является центральным и сюжетобразующим²⁷⁵.

²⁷⁵ Проблема героя – так формулирует главную проблему произведения В. Ю. Вьюгин. Перед «читателем разворачивается картина, закономерная для платоновского творчества, – процесс поиска героя нового типа, личности-великана, не знающего побочной жизни, желающего существовать среди расы себе подобных и находящего воплощение своей мечты в себе самом <...>» // Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: Поэтика загадки (очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004. С. 73.

Открывает сюжетную линию жизнеописания героя и, по нашей версии, весь цикл стихотворение «Мы на канатах...», написанное в 1919 году. Оно невелико, малоизвестно и поэтому в целях анализа должно быть процитировано целиком.

Мы на канатах прем локомобиль
К платформам красной станции.
Цилиндры в триста лошадиных сил
Заржавели на скрепах с фланцами.
Давно не крутит оси кривошип,
И замер, разбежавшись, маховик.
Трубы макушка – проволочный гриб –
Прогнил от дыма, вбок поник.

Волочим сажень-две, минуту отдыхаем
И снова ухаем, ногами чешем землю,
Плечми брат к брату ближе примыкаем,
В поту и хрипе узкою пролазим щелью.

Канат рассекся от усилий дружных
И хлобыснул по роже чьей-то тощей –
Метнулась врозь стая ребят досужных
.....
Оправились и потащили с песней,
Мамаше подарив матюк.
Последний шаг – и силе стало тесно,
Скрипит, шатается на оси крюк...

Шабаш – доставили!...
Двугривенный и сотка,
Да огурец, в горшке разбрюхший от рассо-
ла...
Кормись, дыши, промачивайся, глотка,
И хлебец жуй муки вкуснейшего размола.

Стихотворение свидетельствует о нескольких исключительно важных моментах. Во-первых, как уже было сказано, своим «биографизмом» оно открывает сюжетную линию жизнеописания героя, по-настоящему развившуюся в «Приключениях...», «Данилке», «Не состоящем...». Во-вторых, о том, что псевдоним появился раньше героя, носящего то же имя. Этим, в известной мере, объясняются автобиографические детали образа Баклажанова. Становится ясным, что Баклажанов – своеобразная форма авто-рефлексии Платонова. И, в-третьих, оно свидетельствует об очень рано проявившейся склонности молодого писателя к литературной мистификации, о наличии у него весьма специфического таланта – таланта стилизатора.

Как правило, мистификация обуславливается, как минимум, двумя причинами: «неуверенностью автора в ценности произведения» и любовью к «игре», склонностью к травестированию, то есть переодеванию²⁷⁶. В случае с Платоновым гипотетически могут иметь место обе причины. Первая, естественно, могла быть обоснована молодостью и неопытностью начинающего автора. Вторая – желанием «примерить» на себя одежды пролетарской поэзии, что было замечено первыми рецензентами стихотворения: «Елпидифор Баклажанов хотел дать образчик пролетарской поэзии, но это ему не удалось; правда, в стихотворении встречается до десяти технических выражений: цилиндры, фланцы, кривошип и др. Но стихотворение тяжело, грубовато и если оно дает истинную картину жизни, то не дает того, что называется поэзией, не вкладывает идейного содержания»²⁷⁷. Но так ли все просто?

²⁷⁶ Ланн Е. Проблема литературной мистификации // Печать и революция. 1928. № 8. С. 36.

²⁷⁷ Платонов Андрей. Сочинения. Т. I. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 621.

Было ли стихотворение *еще* подражанием пролетарской поэзии или *уже* ее стилизацией? Образная ткань произведения органично вплетается в стилистику «пролетарской поэзии». Центральным образом является коллективное «мы». Профессиональный сленг и рабочий жаргон употребляются совершенно серьезно, без доли остранения. Жизненная «картинка» ежедневного рабочего подвига, воплощенная в стихотворении, явно соотносится с жизненным опытом биографического автора. И все же... Ответить на этот вопрос, опираясь только на текст, трудно, почти невозможно.

Некоторую ясность вносит текстологическое разыскание. В комментарии к стихотворению высказывается предположение о том, что текст его «является вариантом раннего стихотворения Платонова, посланного весной 1919 г. в калужский журнал “Факел железнодорожника”». О существовании его стало известно из критического отзыва редакции, адресованного А. Платонову и содержащего точные цитаты: «Ваше “футуристическое” стихотворение, иначе назвать нельзя, да кстати и без заглавия поместить не можем, это ведь набор слов без всякой мысли. В Вашем стихотворении, например, есть строка: “Шабаш – доставили! Двугривенный и сотка”. <...> Или же: “Оправились – и потащили с песней, Пустив под солнце в ярь матюк...” Товарищ, не теряйте времени, сейчас весна, солнце светит ярко, уж лучше займитесь пусканьем матюков под солнце, чем писаньем стихов»²⁷⁸.

Эта текстологическая находка говорит о том, что Платонов дважды пытался напечатать свое стихотворение: сначала – под своим именем, затем – под псевдонимом. Причем, когда он посылал свое творение в воронежский журнал «Зори», где оно и было опубликовано под псевдонимом, ему уже, скорее всего, был известен нелестный

²⁷⁸ Платонов Андрей. Сочинения. Т. I. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. С. 621.

для него критический отзыв, опубликованный в пятом, апрельском, номере «Факела железнодорожника», куда он первоначально направил стихотворение. Чем можно объяснить такую настойчивость? Самоуверенностью? Недоверием к мнению одних критиков и стремлением его перепроверить? Желанием во что бы то ни стало добиться признания? Трудно ответить однозначно. Но можно предположить еще одну версию.

Попытки публикации, несостоявшуюся и состоявшуюся, разделяет всего несколько месяцев. Однако, судя по всему, этого небольшого срока было достаточно для того, чтобы в начинающем писателе произошла интенсивная внутренняя работа, результатом которой стало осознание своей стилевой зависимости от пролетарской поэзии, отстранение от самого себя, подражающего, саморефлексия, заставившая Платонова сделать первый шаг к стилизации.

Таким образом, стихотворение свидетельствует об интенсивности внутренней жизни писателя, о склонности к саморефлексии и об особом характере творческого дара мистификатора – о таланте стилизации, т. е. об овладении чужой литературной манерой художественного выражения. Уникальность платоновского случая в том, что он смог отнестись к своей литературной манере как к чужой. Оттолкнувшись от своего текста, он создал образ его мнимого автора – Елпидифора Баклажанова, наделенного многими автобиографическими чертами, но все же другого по отношению к самому Платонову.

Именно ему Платонов отдает свои самые сокровенные рассуждения об электричестве, электронах и атомной пыли. Эти вопросы составляют побочную, периферийную сюжетную ветвь цикла, но в то же время – главную для «Потомков Солнца» и «Доклада ...».

Подписанный Баклажановым «Доклад Управления работ по гидрофикации Центральной Азии» по своему

жанру приближается к «отрывку» или «фрагменту». Примечательно то, что, вероятнее всего, «Доклад...» изначально задумывался в жанре «фрагмента». В нем нет ни экспозиции, ни предыстории. Обрамлением служат характерные для доклада-отчета «шапка» с обращением, в данном случае – к вымышленному Платоновым Центральному Совету Труда, и подпись: «Главный инженер Управления работ по гидрофикации Е. Баклажанов». Содержанием доклада является отчет об использовании в мелиоративных работах электромагнитного резонатор-трансформатора; о результатах опытных работ по исследованию природы электричества; предложение нового метода управления миром с помощью электромагнитного резонатора.

Композиционная форма «отрывка» позволила писателю обойтись без фабулы и вместе с тем создать иллюзию принадлежности «доклада» к какому-то неизвестному, но подразумеваемому сюжетному целому, в котором он является отдельным звеном – вставным элементом. Это сюжетное целое прорисовывается лишь в рамках цикла и – шире – в рамках публицистического и художественного творчества Платонова до 1922 года включительно. Так, фотоэлектромагнитный резонатор-трансформатор и основные принципы его действия в разной степени становятся предметом рассуждения или художественного изображения в целом ряде произведений. Непосредственно в «баклажановском цикле» (помимо «Доклада...») – в «Приключениях Баклажанова», «Потомках Солнца», и вне цикла: «Невозможное», «Сатана мысли», в статьях «На фронте зноя», «О культуре запряженного света и познанного электричества», «Свет и социализм». Таким образом, сюжетная линия, связанная с изобретением Елпидифора Баклажанова, передвигаясь из центра на периферию повествования и обратно, обеспечивает диалектическое един-

ство части и целого в цикле, является одной из «скреп», соединяющих отдельные произведения в цикл.

Другой сюжетной ветвью цикла становится апокалиптический мотив, частично представленный в «Приключениях...», в «Потомках Солнца», косвенно – в «Данилке» и полностью – в рассказе «Тютень, Витютень и Протегален». Он соотнесен, если можно так сказать, с большим и малым именами героя и мнимого автора, означающими в совокупности буквально следующее: «несущий надежду знатный пастырь (епископ)».

Примечательно, что все перечисленные рассказы создавались и публиковались почти одновременно, в течение нескольких месяцев – с августа по ноябрь 1922 года. Последовательность их публикации в разных воронежских изданиях такова: «Тютень...» – август-сентябрь, «Приключения...» – 10 и 17 сентября, «Данилок» – 24 сентября и «Потомки Солнца» – 7 ноября. Эту хронологию публикаций (за неимением другой) положим в основу развития «апокалиптического» сюжета.

На первом рассказе «Тютень, Витютень и Протегален» мы детально останавливаться не будем, так как он подробнейшим образом проанализирован исследователями²⁷⁹. Отметим лишь некоторые моменты.

То, что повествование в рассказе переполнено образами и мотивами, указывающими на сектантский пласт русской культуры, может служить дополнительным основанием для интерпретации малого имени Баклажанова – Епишка – как восходящего к имени раскольникового епи-

²⁷⁹ В 1996 году в Берне проходила конференция, почти целиком посвященная рассказу. По ее итогам вышел целый том материалов: *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov* / Hrsg. von R. Hodel und J.P. Locher. Bern; Berlin; Frankfurt a. M.; New York; Paris; Wien: Lang, 1998 (Slavica Helvetica; Bd. 58). Также см.: *Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов: Поэтика загадки (Очерк становления и эволюция стиля). СПб., 2004. С. 56-84.

скопа Епифания. Таким образом, все, «написанное» мнимым автором, переводится в другой «регистр» и приобретает статус сакрального «евангельского» слова, а его жизнеописание – статус житийного повествования.

Этим, отчасти, объясняется стилистика притчи и библейское происхождение образов Апокалипсиса – зноя, грозы и потопа в рассказах.

В «Тютне...»: «Среди сухого неба набралась в небе испарина, загудела гроза, и ударил ливень <...>

Ливень поливал все сильнее и сильнее, гром не гремел. Овраг заливало водой <...>

Потухал весь белый свет, и неслись по небу горы, мужичьи бороды, божьи коровки и последние, стынущие, каменеющие облака» (222-223).

Этот образ станет постоянным знаком слияния и противостояния смерти и жизни в других рассказах.

В «Данилке»: «Кажется, чем-то легким придавлено горе на земле и когда-нибудь все заплачут и прижмутся друг к другу. Это будет, когда наступит потоп, засуха или лютая хворь или из сибирской тайги тучею выйдет восставший зверь. Одно горе делает сердце человеку <...>» (210).

В «Потомках Солнца»: «1924 год. В этот год в недрах космоса что-то родилось и вздрогнуло – и Земля окуталась пламенем зноя. Северные сияния полыхали над Европой, и самые маленькие горы сделались вулканами. Оба магнитные полюса стали блуждать по Земле, и корабли теряли направление <...>

В зиму 1923-24 года замерзло Средиземное море и совсем не выпало снега, только морозный, железный ветер скрежетал по пространству от Калькутты до Архангельска и до Лиссабона. И жили люди в смертельном ожидании <...>

Катастрофа стала учителем и вождем человечества, как всегда была им» (223-224).

Во всех произведениях апокалиптический мотив завершает сюжет в целом, и его разрешение совпадает с общим сюжетным разрешением. Происходит это сходным в своей неожиданности образом – по типу новеллистического «пуанта», а точнее – по типу анекдотической развязки²⁸⁰.

Так, в рассказе «Тютень...», по определению В. Ю. Вьюгина, противостояние мотивов смерти и жизни в заключительной апокалиптической сцене, когда три героя сидят в пещере – в овраге, постепенно затопляемом водами потопа, «создает ситуацию загадывания». Читатель «сам должен выбрать один из вариантов развития сюжета, выбрать между смертью героев и их жизнью. На решение читателя могут и должны оказать влияние чисто фабульная трактовка событий и трактовка метафорическая, надфабульная, рождающаяся в результате контекстного реконструирования смысловых лакун. Это возможность новой жизни под водой (вариант «Происхождения мастера») или сопрягающаяся с ним аллюзия новозаветного мотива крещения водой, мотива второго истинного рождения. Но это и признание того, что оказавшиеся в овраге – всего лишь навсегда утопленники.

Решить, какой из смысловых планов является затемняющим, а какой истинным, предложено читателю»²⁸¹.

В «Приключениях...» широкая картина Апокалипсиса не представлена, однако известное противостояние жизни и смерти так же является ключевым сюжетным мо-

²⁸⁰ Говоря о референтной компетенции анекдотического дискурса, В. Тюпа подчеркивает, что анекдот «в исконном значении этого слова не обязательно сообщает нечто смешное, но обязательно – любопытное, занимательное, неожиданное, маловероятное, беспрецедентное» (Теория литературы / Под ред. Н. Д. Тмарченко: В 2 т. Т. I. М., 2004. С. 85).

²⁸¹ Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: Поэтика загадки (Очерк становления и эволюция стиля). СПб., 2004. С. 75.

тивом и также неожиданно и неоднозначно разрешается. Платонов рисует благостную картину жизни на Земле, наступившую вследствие активного использования изобретений Елпидифора – Епишки: «Вселенная стала кувшином с молоком: купайся, живи, питайся и думай всякий червь, всякая гнида и бессмертное тело. Потолстел человек. Вся вселенная стала океаном силы, ибо свет есть самая вездесущая сила, кроме тяжести, тяготения <...>

Эта сила из Епишки разлилась по всей живой земле и по людям. Стальной канат свис с далекой безымянной звезды, где побывал Епишка, и не давал живым телам разлагаться и перепреть в душных могилах.

И было сокрушено далью за безымянной звездой адово дно смерти» (207-208). Апофеоз жизни выписан очень убедительно. Но тем более после него неожиданно и обескураживающе острым диссонансом звучит финал рассказа: «Заснул Елпидифор под утро под храп и вонь Апалитыча. Апалитыч проснулся от клопа в ухе, а Епишка так и не встал – умер от собственного спокойствия: ведь все доконал, до всего дознался. Апалитыч снес под плетень в полдень тело этого последнего мошенника и стервеча» (208). Читателю остается только гадать, что означает эта смерть – онтологическую ошибку героя или начало нового витка жизни, так как бессмертие жизнью не является, и чтобы жить, надо все-таки умирать.

Менее неожиданный и острый, но все же выполненный в этой тональности финал обнаруживаем и в «Данилке»: «Ничего не кончилось – все начинается.

И Данилок пошел, как будто сама грустная радость взяла его за руку и повела» (211). Здесь неоднозначность разрешения выражена кратко – в оксюмороне «грустная радость».

Вопросом и невольным страхом перед наступающей эрой бессмертия заканчиваются «Потомки Солнца»:

«Я работаю над бессмертием и сделаю бессмертие прежде, чем умру, поэтому не умру <...>

Чем мы будем? Не знаю. Безымянная сила растет в нас, томит и мучает и взрывается то любовью, то сознанием, то воем черного хаоса и истребления, и страшно и душно мне, я чувствую в жилах тесноту» (228-229).

Как видим, непредвиденные и двусмысленные финалы рассказов, относимых к циклу, отвергают всяческую фатальность и однозначность интерпретации рассказанной истории. Авторская точка зрения имеет здесь статус мнения, а не убеждения, и предполагает творческую инициативу читателя, который вправе выбирать, верить или не верить написанному.

Все это дает основание говорить о том, что герой цикла и общая картина мира выстраиваются не только в русле жизнеописания, но и в рамках анекдота. Можно сказать, что цикл в целом строится на перекрестке двух коммуникативных стратегий художественного письма – стратегии жизнеописания и анекдота. Анекдотическим повествованием творится полная случайностей, казусная картина мира (на цепочке случаев построены «Приключения...», как рассказы-случаи могут быть определены «Данилок» и «Рассказ не состоящего...»). На это же указывают и финалы.

Характер Баклажанова, подобно тому, как это происходит в анекдоте, обнаруживается в остроумно находчивом и чудаковатом, дурацком поведении одновременно. Но платоновский герой существенно отличается от анекдотического персонажа в первую очередь тем, что выступает не столько нарушителем некоторых норм, сколько носителем развертывающегося, развивающегося в процессе жизни характера. Иными словами, он является субъектом самоопределения, на чем и основывается жанровая форма романа (неканонического жития). Присутствие же в созданной Платоновым картине мира уникальных «со-

седств» «плетней», «огорожей», «фотомагнитных резонаторов» и т. д., установление новых границ между вещами и ценностями также создают условия для создания романного видения мира и романного (жизнеописательного) повествования.

Особо стоит остановиться на субъектной организации цикла, предполагающей двух субъектов речи – истинного автора и мнимого. Целостность платоновского ансамбля зиждется не только на сюжетных «скрепах», но и на диалектике единственности объекта изображения – жизни и открытиях Баклажанова и множественности точек зрения, с которых все это обозревается. В результате возникает стереометрическое изображение, соединяющее взгляд «изнутри» и «извне», что соотносится с внутренним диалогизмом биографического двуголосого слова, озвучивающего два сознания: субъекта и объекта изображения. Но, заметим, только соотносится, а не совпадает, так как двуголосое, но единое биографическое слово расщепляется здесь на два «реальных» голоса – Платонова и Баклажанова, между которыми в рамках цикла происходит диалог, подобно тому, как это происходит в анекдоте.

Напряжение, возникающее между двумя повествовательными стратегиями, обуславливает то сложное пограничное состояние цикла, о котором писал О. Мандельштам: «Фабулы, то есть большого повествовательного дыхания, нет и в помине, но анекдот щекочет усиками из каждой щели <...> Милый анекдот, первое свободное и радостное порхание фабулы...»²⁸².

Подводя итог анализу так называемого «баклажановского цикла» Андрея Платонова, надо отметить, что художественные основания для того, чтобы рассматривать это межтекстовое единство именно как цикл, есть.

²⁸² Мандельштам О. Литературная Москва (Рождение фабулы) // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 281.

Об этом красноречиво свидетельствует наличие многих художественных факторов. В первую очередь, субъектная организация всего единства, особенности коммуникативной стратегии, рассмотренные выше. Далее – единый герой с развивающимся (хотя и скачкообразно) характером и складывающийся из обстоятельств его жизни, пусть еще очень рыхлый, но все же сюжет (именно сюжетные мотивы, их «челночное» движение от центра к периферии и обратно обеспечивают парадигматические связи между различными в жанровом и даже родовом отношении текстами). Несмотря на то, что цикл остался несобранным, в нем ощущается и своя композиция – концентрическая, продиктованная логикой художественного материала. Ключевым текстом, образующим семантический центр структуры цикла, является «бесконечная повесть» – «Приключения Баклажанова». Произведение построено из инвариантных сюжетных элементов всего цикла: здесь и житийные мотивы, функционирующие в рамках жизнеописания, и мотив научного изобретения, преобразующего Вселенную и дарующего человеку бессмертия, и апокалиптический мотив. Связи от «Приключений...», как мы имели возможность убедиться, тянутся к значительному числу компонентов цикла. «Периферийные» же тексты связаны с центром цикла радиально и значительно слабее между собой.

Все перечисленное выше создает благоприятные условия для рецепции произведений в их совокупности как цикла. Вопрос же о том, что помешало Платонову объединить их в единое художественное целое, остается открытым. Очевидно, что изначально писатель не задумывал цикл и не вынашивал его идею, однако это не означает невозможности объединения им ранее написанных произведений в цикл (в таком случае он был бы не первичным, а вторичным). Не исключено, что писателю в момент формирования его первой прозаической книги просто не

удалось собрать давно опубликованные в воронежской периодической печати рассказы. В пользу такой версии свидетельствуют авторские пометы «?» и «найти» напротив названия рассказа «Тютень, Витютень и Протегален» в оглавлении предполагаемой книги «Чудаки» («Бродяги, бредущие зря») ²⁸³. Точно нам не известно, но тот факт, что почти все рассказы цикла напечатаны в научном издании собрания сочинений Платонова по первой публикации, позволяет предположить отсутствие автографов этих произведений. Частично их могло не быть и у самого автора в 1926 году, когда он собирал свою книгу. Можно допустить, что «несобранность» «баклажановского» цикла определена не столько отсутствием художественных оснований для этого, сколько иными, не имеющими отношения к художественной ценности составляющих его произведений причинами.

2.

Итак, произведения «баклажановского цикла», рассыпанные по периодике начала 1920-х, по тем или иным причинам так и не обрели при жизни автора «книжного пристанища». Первая прозаическая книга Андрея Платонова «Епифанские шлюзы» (1928) не вместила в себя «баклажановские» творения, но проявившаяся у начинающего писателя тяга к циклизации получила здесь материальное воплощение.

История создания «Епифанских шлюзов» обнаруживает две встречные тенденции жанрообразования, ведущие, с одной стороны, к дроблению больших форм на

²⁸³ Антонова Е. История формирования первой прозаической книги А. Платонова (О принципах подбора и редактирования текстов) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 5. Юбилейный. М., 2003. С. 422.

малые (речь идет о «Рассказе о многих интересных вещах», фрагменты которого были превращены писателем в отдельные произведения), с другой – к циклизации малых форм.

В книге опубликовано два авторских (собранных) цикла – «Записи потомка» и «Из Генерального сочинения». Оба они относятся к так называемым вторичным циклам, то есть циклам, замысел которых рождался и кристаллизовался не сразу, а в процессе написания отдельных произведений. История их создания отражает эволюцию художественного мышления писателя от художественной констатации результатов частных наблюдений к широкому эпическому обобщению. История платоновских циклов – это история эпизодии художественного мышления писателя, удлинения «повествовательного дыхания».

Первый цикл А. Платонова – «Записи потомка» – объединяет семь рассказов, написанных в разное время в период с 1920 по 1926 год: «Память» (1922), «Иван Митрич» (1921), «Чульдик и Епишка» (1920), «Поп» (1920), «Мавра Кузьминична» (1926), «Экономик Магов» (1926), «Цыганский мерин» (1926). Очевидно, что замысел создания цикла возник не сразу, а в процессе написания отдельных произведений, что заставило Платонова начать «собирать» цикл. Понятно и то, что автор «дописывал» последние рассказы, уже внутренне ощущая единый замысел и цикла, и книги в целом, подготавливая к печати сборник прозы. Нарушение хронологической последовательности в расстановке рассказов – первый признак того, что перед нами продуманная и эстетически значимая композиция. История создания цикла дает этому дополнительное подтверждение.

Последние текстологические изыскания в связи с историей формирования первой прозаической книги А. Платонова позволили узнать, что осенью 1926 года Платонов готовил два прозаических сборника, один из

которых должен был называться «Чудаки» или «Бродяги, бредущие зря» (второй вариант заглавия). Сохранившийся в семейном архиве набросок оглавления демонстрирует его «генетическую» связь с опубликованным позднее в «Епифанских шлюзах» циклом «Записи потомка». В предполагаемую книгу должны были войти: «Бучило», «Поп», «Иван Митрич», «Чульдик и Епишка»; позиции 5 и 6 отданы рассказу «Герои режимной экономии», который планировалось разбить на два самостоятельных текста. Седьмым, с вопросительным знаком и пометой «взять», значился рассказ «Цыганский мерин», восьмым, тоже с вопросительным знаком и пометой «найти», – «Тютень <Витютень и Протегален >»²⁸⁴.

Е. Антонова делает предположение, что, возможно, это оглавление имеет отношение к сборнику, переданному в издательство «Кузница». Но, так или иначе, книга с таким содержанием и таким оглавлением не вышла, а планируемые для нее рассказы вошли в цикл «Записи потомка» и были опубликованы в «Епифанских шлюзах» в несколько иных составе и последовательности.

Первую позицию стал занимать рассказ «Память», «Иван Митрич» переместился с третьей на вторую, «Чульдик и Епишка» – с четвертой на третью, «Поп» – со второй на четвертую, «Герои режимной экономии» – «Мавра Кузьминична» и «Экономик Магов» заняли предполагаемые для них пятую и шестую позиции, на седьмой оказался «Цыганский мерин». От рассказов «Бучило» и «Тютень, Витютень и Протегален» Платонов отказался. Это наблюдение свидетельствует о том, что писатель тщательно продумывал заглавие, состав своего цикла, последовательность рассказов в нем и придавал им большое

²⁸⁴ Антонова Е. История формирования первой прозаической книги А. Платонова (О принципах подбора и редактирования текстов) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 5. Юбилейный. М., 2003. С. 422.

значение. В результате возникла не простая подборка тематически однородных рассказов, но родилось единое художественное целое, «произведение произведений» (М. Дарвин), внутри которого действуют закономерные взаимосвязи, создающие особый контекст, взрывающий смысл каждого отдельно взятого рассказа, вносящий новые точки зрения в каждый из них, расширяющий и обогащающий смысл каждого отдельного рассказа.

В заглавии цикла содержится ключ к восприятию представленных читателю произведений. Во-первых, определяется их жанр – «записи», которым объясняется установка на документальность, фрагментарность, кумулятивный принцип построения общего сюжета цикла, схематизм образов. Во-вторых, актуализируется субъектная организация цикла в целом и отдельных его составляющих, обнаруживается его стилевая доминанта. Все изображаемые в рассказах характеры и события существуют в одном пространственно-временном континууме воспоминаний о городской окраине – слободе, передаются и воспринимаются как воспоминания рассказчика, которые и являются организующим началом всего цикла.

Однако, несмотря на все эти достаточно убедительные с точки зрения литературоведа аргументы, с точки зрения писателя вопрос об изменении заглавия не становится более проясненным и менее актуальным. Почему же Платонов, сохранив в принципе состав рассказов в цикле, действительно повествующих о героях одного типа – незначительных чудаках и бродягах, не оставил ни одно из планируемых ранее заглавий, каждое из которых отражало бы суть? Почему возник третий вариант, который и стал окончательным? На этот вопрос есть несколько ответов.

Мы можем предположить, что таким образом задается тип художественного времени и вместе с этим форма авторского присутствия и авторского отношения. Писа-

тель воспроизводит серию своих встреч с «незначительными» для «большой» литературы людьми, состоявшимися в юности. Интерес эти встречи представляют не только с точки зрения «человеческого материала», но и тем, что все здесь освещено другой эпохой жизни автора, тут другой исторический угол зрения. Художественное время приобретает эпический характер: «имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка»²⁸⁵.

Таким образом, в новом заглавии содержится указание на характер родственной связи, существующей между изображенными персонажами и самим рассказчиком. Рассказчик вписывает себя в один ряд с изображенными им чудаками, помещает себя «на конце» этого ряда, можно подумать, что он аккумулирует в себе их черты. Рассказывая о них, в какой-то степени он говорит и о себе. Таким образом достигается особая атмосфера документальности, задается автобиографический принцип осмысления жизни. Но самое главное – происходит «замыкание» рода во времени: потомок встречается с предками, восстанавливается целостность рода, возникает ощущение непрерывности и непреложности существования национального характера.

Кроме того, определяя свой цикл как «записи», Платонов сознательно ориентируется на совершенно конкретный способ организации речевой деятельности – на «дневниковый» дискурс, который обеспечивает процесс естественной циклизации, когда отдельные произведения как бы и не существуют иначе, как в рамках художественной конструкции цикла.

²⁸⁵ *Бахтин М. М.* Эпос и роман // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 457.

Кстати вспомнить, что обращение к жанру документальной, автобиографической прозы было совершенно в духе времени. Многим в этом виделся один из путей обновления литературы, одно из направлений художественных поисков.

К жанру «заметок» и «записок» в 20-е годы обращались М. Горький («Заметки из дневника. Воспоминания» /1924/), М. А. Булгаков («Записки на манжетах» /1922-1925/, «Записки юного врача» /1925-1926/). Были и другие произведения, близкие к этим жанрам, авторы которых не выносили жанровое определение в заглавие: «Конармия» (1926 – первый свод новелл) И. Бабеля, «Египетская марка» (1925), «Шум времени» (1928) О. Мандельштама, «Фронт» (1924) Л. Рейснер и др.

Особенно близок, на наш взгляд, А. Платонову М. Горький, его книга «Заметки из дневника. Воспоминания». Здесь ощущается близость и в общем пафосе, в идейной направленности, коммуникативной стратегии и на уровне заголовка, в хронотопической и субъектной организациях, в определении жанрового состава произведений, входящих в цикл/книгу.

И горьковский, и платоновский циклы обращены в прошлое, в воспоминание о русских людях дореволюционной поры и одновременно – в будущее. Они полны подспудных раздумий о судьбе русского характера. Любопытно, что вектор изменения заглавий отражает эту динамику размышлений и совпадает у обоих авторов. Если Платонов первоначально задумывал назвать свой цикл – «Чудаки» или «Бродяги, бредущие зря», то у Горького первоначальное заглавие – «Книга о русских людях, какими они были»²⁸⁶. В обоих замечается некая установка на

²⁸⁶ Об этом говорит сам М. Горький в послесловии к своей книге // *Горький М. Заметки из дневника. Воспоминания* // Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 17. М., 1973. С. 230.

ограниченность материала во времени (у М. Горького) и в качестве (у А. Платонова), небольшая степень обобщения.

Очевидно, что причина замены – в новом осмыслении художественной задачи на завершающем этапе работы над произведением. Суть ее в том, чтобы показать неповторимое своеобразие русского национального характера в его целостности; взглянув на проблему с позиций уже иного исторического времени, попытаться осмыслить национальный характер как некую константу бытия нации и вместе с этим дать свой ответ на вопрос о коренной переделке русского характера в горниле революции.

В послесловии к своей книге М. Горький, комментируя изменение заглавия, откровенно признавался: «<...> я не вполне определенно чувствую: хочется ли мне, чтоб эти люди стали иными? Совершенно чуждый национализма, патриотизма и прочих болезней духовного зрения, все-таки я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным. Даже дураки в России глупы оригинально, на свой лад, а лентяи – положительно гениальны. Я уверен, что по затейливости, по неожиданности поворотов, так сказать – по фигурности мысли и чувства, русский народ – самый благодарный материал для художника»²⁸⁷.

Своеобразный автокомментарий есть и у Платонова, правда, касающийся лишь одного рассказа, но это не меняет суть дела. Речь идет об «Ответе редакции “Трудовой армии” по поводу моего рассказа “Чульдик и Епишка”». Отстаивая право своих героев на существование, писатель подчеркивает свое глубочайшее родство с ними, защищает болезненное безобразие рождающейся красоты: «Я знаю, что я один из самых ничтожных. <...> Чем ничтожней существо, тем прекраснее и больше душа его. <...> Мы растем из земли, из всех ее нечистот <...> Но не бойтесь, мы очистимся <...> Из нашего уродства выраста-

²⁸⁷ Горький М. Заметки из дневника. Воспоминания... С. 230-231.

ет душа мира. <...> Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка. Все было грязно и темно – и становится ясным. <...> Не казаться большим, а быть каким есть – очень важная никем не ценимая вещь»²⁸⁸.

Как видим, разнясь в степени отстраненности (М. Горький выражает внешнюю точку зрения, Платонов – напротив – внутреннюю), оба комментария перекликаются в главном – отстаивании права русского человека быть таким, каков он есть, вере в необыкновенную одаренность русского народа.

Начинаются оба произведения удивительно сходным образом. Как отмечалось выше, композиция платоновского цикла не случайна и, значит, эстетически значима. Первоначально Платонов думал открыть сборник, и можем предположить – цикл, рассказом «Бучило». Однако позже он отказался от этой идеи, исключив рассказ из цикла, и первую позицию в нем стал занимать рассказ «Память». Он является первым и ключевым текстом, образующим семантический центр структуры всего цикла. В нем в свернутом виде воспроизводится сюжетная – кумулятивная схема всего цикла, представлены инварианты героев, которые будут появляться и в других рассказах.

«Память» состоит из цепочки анекдотично-лирических эпизодов – воспоминаний рассказчика о встреченных им в детстве и поразивших его воображение старых людях. Перед читателем возникают по очереди: Василий Иванович, «гора-мужик», засыпавший «с несвернутой сигаркой на пальце», «(засыпал он стоя, закуривая, мочась, глядя на запекающийся вечерний закат или разжевывая огурец – все едино)» (59); Никанор – «так гнусь одна, зато баритон и глупый человек»; портной и певец Иоанн Мамашин, получивший свой удивительный певческий

²⁸⁸ Платонов А. Ответ редакции «Трудовой армии» по поводу моего рассказа «Чульдик и Епишка» // Платонов А. Сочинения. Том первый. Книга вторая. М., 2004. С. 68-69.

дар от удара лихого печника Гаврюши, попавшего «по какой-то дыхательной щели»; маляр и женский хирург Автоном, он же сапожник. Каждый из этих персонажей, казалось бы, незначителен и анекдотичен, но вместе они составляют некий исполненный любви, окрашенный авторским лиризмом, ностальгическим чувством общий портрет ремесленника-слобожанина начала XX века. Анекдотизм и лиризм – две стихии, пронизывающие цикл, два жанрообразующих принципа.

Горьковскую книгу открывает рассказ «Городок» с аналогичной художественной задачей и построенный по тому же принципу. В экспозиции у М. Горького, как и у Платонова, возникает мотив сна, определяющий общую атмосферу города и символизирующий переход в прошлое: «А город – накрыт облаком какой-то мутной, желтоватой пыли. Может быть, это – дыхание спящих людей»²⁸⁹. У Платонова читаем: «Издrevле и повсесюдно все старики спят. Спят так, что пузыри от уст отскакивают и одиноко мокнет позабытая в бороде сопля. Жизнь человека в смерть переходит через сон» (59). И далее у М. Горького мы видим галерею персонажей, выстроенную по тому же «анфиладному» принципу, что и у Платонова. Вот она: владелец войлочного завода, «человек солидный, неглупый», четвертый год читающий «Историю...» Карамзина и в то же время похотливый; парикмахер Балясьев, он же неофициальный «доктор» и доморощенный философ; «одноглазый арендатор городской купальни – он же “картузник”» (9), он же кляузник, держащий в страхе весь город; Пушкарев, «слесарь и медник – вольнодумец, атеист» (10), меняющий свое отношение к религии в зависимости от обстоятельств; часовщик Корцов, «по прозвищу Лягавая Блоха, маленький волосатый человечек с

²⁸⁹ Горький М. Заметки из дневника. Воспоминания // Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 17. М., 1973. С. 8. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

длинными руками, – патриот и любитель красоты» (11), дом которого чудовищно некрасив и грязен, а сам он к тому же любит сечь детей и, по слухам, засек до смерти собственного сына; Яков Лесников, «высокий, тощий, с длинной и узкой бородою и большим унылым носом» (12), без определенного рода занятий и страдающий от жестокой скуки; Зимин, «торговец галантерейным товаром, хитрый мужик, церковный староста» (14).

Как видим, оба писателя используют одни и те же приемы ввода и представления своих персонажей. У обоих они окрашены в лирико-комические тона, иногда гротескны. Только М. Горький более рефлексивен в своей книге, более удален от своих героев, нежели Платонов. Форма повествования от первого лица не является у него сказом, субъектом речи становится «я» личного повествователя, отстраненно наблюдающего за изображаемыми персонажами: «Подсматриваю я за этими людьми, и мне кажется, что прежде всего они живут глупо, а потом уже – и поэтому – грязно, скучно, озлобленно и преступно. Талантливые люди, но – люди для анекдотов» (14).

Рассказ в платоновском цикле развивается в форме устной речи – сказа. Рассказчик здесь обладает ярко выраженной индивидуальной, социально окрашенной манерой рассказывать. Но и тут требуется внести дополнительную ясность. Платоновское повествование колеблется между сказом со свойственной ему условностью и прямым авторским словом, выражающим его интенцию. Сравним два абзаца – первый и последний из рассказа «Память»:

«Издревле и повсесюдно все старики спят. Спят так, что пузыри от уст отскакивают и одиноко мокнет позабытая в бороде сопля. Жизнь человека в смерть переходит через сон. Большое счастье и долгая жизнь тушатся не приметно, без вскрика и боли, как вечерний откат света от земли» (59).

«Вчера я был в этой деревне и встретил там Автонома. Он уже сапожник, а не свободный акушер и живописец. <...> И он задрал кверху бороденку и выпустил воздух с густой возгрей из одной ноздри. И в животе у него забурчало от молока и огурцов.

Милый ты мой!» (61).

В первом абзаце сказ утрачивает условность и становится прямым авторским словом, в данном случае рассказчик – композиционный прием, а в последнем абзаце сказ снова становится сказом, дистанция между автором и рассказчиком образуеться вновь. И эти стилевые повествовательные колебания ощутимы не только в пределах одного рассказа, но и в пределах всего цикла. В более поздних произведениях – рассказах 1926 года – сказ почти полностью утрачивает условность, а рассказчик становится композиционным приемом, за которым кроется сам автор. Но, так или иначе, сохраняется стилистика индивидуализировано-личностного видения жизни, взаиморефлексия персонажного и авторского слова.

Возвращаясь к сопоставлению с М. Горьким, надо отметить, что различия в субъектных организациях произведений, очевидно, отражают разнящиеся точки зрения писателей на национальный характер вообще и в движении времени в частности. У М. Горького дистанция от изображаемого достигается за счет субъектной отстраненности, а не за счет использования в повествовании прошедшего времени – события подаются в настоящем времени. Создается впечатление онтологической неизменности, непреложности и постоянства. Отчасти это выражено и в заглавии, определяющем лишь пространственную составляющую – «Городок». В то же время название платоновского рассказа – «Память» – содержит в себе темпоральность, указание на прошедшее время, живущее лишь в воспоминании. Это к вопросу о том, как по-разному осмысливалась обоими писателями на этом этапе судьба

русского характера. Сказалась здесь, безусловно, и разница в возрасте и житейском опыте. М. Горький к этому времени мог уже написать: «Среди таких людей я прожил полстолетия» (230) и, соответственно, у него были свои соображения о способности национального менталитета к коренной перестройке. Платонов же в эти годы был еще совсем молодым человеком, полным надежд и иллюзий. Но тем не менее объединяла художников неизменная любовь к «маленькому», «незначительному» русскому человеку – человеку из анекдота.

Как анекдот определяется жанр всех рассказов платоновского цикла, за исключением первого, который сам по себе маленькая антология анекдотов русской жизни – модель всего цикла. Всех их объединяет общая установка жанра – «стимулировать историческое и логико-психологическое любопытство», воскресить в памяти быт, нравы прошедшей эпохи, сопоставить их с проявлениями нового быта, постигая тем самым глубинные закономерности национального бытия. Воспроизводя бытовые типы в своих персонажах, Платонов через них воспроизводит и постигает эпоху.

Решив создать цикл, состоящий из анекдотов, Платонов поставил перед собой достаточно сложную художественную задачу. Дело в том, что жанровая природа анекдота предусматривает бытование его в контексте, причем, желательно, контексте не анекдотическом: анекдот «хорош и особенно эффектен, когда он появляется в чужом и как бы не очень для него приспособленном пространстве. Анекдот интересен, если с его появлением срабатывает эффект неожиданности. Чем меньше анекдотов введено в разговор, тем больше шансов, что они нарушат слушательские ожидания и будут художественно притягательны»²⁹⁰. Если же все-таки происходит нанизывание анекдотов один на другой, как в данном случае, в цикле Плато-

²⁹⁰ Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997. С. 19.

нова, то «все большую роль начинает играть контрастность фона»²⁹¹, характер сцеплений текстов.

Рассмотрим эти сцепления.

Если бы платоновские анекдоты были просто нанизаны один на другой, то, очевидно, цикла не получилось бы. Ясно, что писатель нашел способ нарушить «инерцию нанизывания» и столкнуть анекдоты в контексте цикла. Контраст возникает за счет соотношения последовательности текстов и расположенного в них материала: первые четыре рассказа написаны в разные годы (1922, 1921, 1920, 1920), но посвящены изображению быта и нравов прошлого – в них отсутствуют приметы настоящего; последние три написаны в один год – 1926 и повествуют о новом быте. Кроме того, роль первого рассказа – объединить оба ряда текстов, по типу героев и по авторскому отношению к ним он одинаково соотносится с каждым из рассказов – и о старом, и о новом быте.

Рассказы «Иван Митрич», «Чульдик и Епишка» и «Поп» представляют собой предельно концентрированные повествования, завершающиеся острым, драматическим и неожиданным финалом. Удивительным и нелепым образом умирает во сне Иван Дмитрич: «<...> в одну весеннюю ночь, когда кричали за Доном соловьи и у дочери сидел полубовник, Иван Митрич увидел сон, что стоит он на берегу Дона и мочится. И от множества воды из себя перепрудил Дон, утонул и умер» (62); трагически погибает в пожаре, пытаясь спасти свою малолетнюю дочь, «ехидный мужичок» Епишка, и друг – Чульдик оплакивает его вместе с рвущейся и ухмыляющейся гармошкой; разочаровывается в вере и в людях отчаявшийся найти в священнослужителе поддержку и помощь мужик. И несмотря на то, что во всех трех есть комические ситуации и диалоги, главное здесь все же не комизм, не развлекательность (ее, можно сказать, вообще нет), а историко-

²⁹¹ Там же. С. 20.

бытовой колорит, своеобразная художественная точность, психологическая достоверность. Смех если и возникает, то только как сопутствующий элемент, связанный с восприятием текста, с реакцией на анекдотическую концепцию характера, которую заключают в себе рассказы. Герои цикла представляют весь спектр вариантов проявления инициативно-авантюрного поведения: от остроумно-находчивого (Мавра Кузьминична, Магов, цыган из «Цыганского мерина») до глупого, чудаковатого (Иван Митрич, Чульдик и Епишка, Серега Чепцов) и кощунственного (поп из одноименного рассказа).

Все выделенные произведения наделены глубокой трагической нотой, причем трагичны не анекдоты сами по себе – трагична человеческая история, в них отраженная: одиночество, убогий быт, безверие, разочарование, беспросветность существования.

На решение художественной задачи работает и характерная для цикла диалектика центростремительной и центробежной жанровых стратегий. Несмотря на ярко выраженную центростремительность повествования, формирующую каждый из рассказов, нельзя не обратить внимание на тенденцию к ее преодолению – на стремление автора выйти за пределы частных историй, отдельных характеров, достигнуть некоего эпического обобщения.

Происходит это за счет композиционной неразрешенности входящих в цикл рассказов. Судьбы героев выглядят незавершенными, рассказ зачастую обрывается неожиданно, что вызывает и формирует читательское ожидание при чтении других фрагментов цикла. И действительно, разомкнутый финал предыдущего рассказа часто «подхватывается» началом последующего, сюжетные связи образуются между рассказами, первоначально друг с другом не связанными. На первый план композиции выдвигаются не радиальные связи, а линейные, обусловленные заданной последовательностью текстов. Смысл

рассказа начинает определяться не только его внутренней структурой, но и местом в ряду других.

Вот, к примеру, первый рассказ «Память» заканчивается буквально обращением рассказчика к бывшему акушеру и живописцу, а ныне сапожнику Автоному: «Милый ты мой!» (61). Второй рассказ «Иван Митрич» начинается с любовного описания портрета милого, симпатичного рассказчику героя: «Старый человек, похожий на старушку, а не на мужика, ходил подвязанный платочком под подбородочек <...> Сам он не нужен был никому: стар и неработящ. Зато ему нужны были все» (61). Заканчивается рассказ об юродивом Иване Митриче довольно неопределенно, то ли сном, то ли явью: то ли герой умирает во сне, то ли снится ему сон о том, что он умирает. Но в реальности Дона можно быть уверенным. Именно на берегу Дона начинает разворачиваться действие третьего рассказа – «Чульдика и Епишки», глубинный смысл которого, как было показано в первой главе, перекликается со смыслом предшествующего рассказа.

Таким образом, текст каждого из рассказов перестает быть завершенным и самостоятельным, его смысловая полнота обеспечивается теперь в определенной мере контекстными связями. Центр смысловой тяжести переносится на периферию текста – на его границы.

Три последних рассказа, несмотря на внешнее сходство с первыми, серьезно отличаются от них и по общему настроению, и по субъектной организации, по конечной художественной задаче в целом.

Плутоватые герои «экономного режима» из пятого и шестого рассказов цикла – Мавра Кузьминична и Экономик Магов. Не случайно эти одноименные рассказы были ранее одним целым: герои их представляют собой мужскую и женскую ипостаси одного архетипического инварианта – плута и определяют кумулятивную составляющую сюжета. В отличие от предыдущих рассказов эти

анекдоты в большей степени строятся не на изображении события, а на событии самого рассказывания. Резко меняется субъектная организация – рассказчик из первых рассказов, обладающий ярко выраженной индивидуальной, социально окрашенной манерой речи и в то же время очень близкий автору и героям, уступает место отстраненному «я» личного повествователя. Именно его точка зрения, иронически окрашенная речь являются здесь главным организующим началом. Источником комизма становится само рассказывание, комический характер которого в полной мере раскрывается, как и положено тому быть в анекдоте, в конце рассказа: «Так Мавра Кузьминична до сих пор имеет свои одиннадцать рублей с пятаком и отдаст их, вероятно, только мне, чтобы я мог закрыть ей очи ее же пятаком, когда придет к ней заблудившийся смертный час. <...> В следующий же час – не смертный, а живой – я покажу этим одиннадцати рублям то, чего они не видели четырнадцать с лишним лет» (67-68); «Что труднее – добыть графит или сломать карандаш? Вот где премудрость экономики! <...> Каждого безумца, сломавшего карандаш, надо послать пешком добывать графит!» (70).

Особенно острым получился «Экономик Магов». Здесь больше всего элементов, маркирующих новую советскую действительность, провоцирующую рассказчика на комический рассказ: «В *бывшем* городе Задонске (*теперь там сельсовет*) по улице 19 июля проживает гражданин Иван Палыч Магов» (здесь и далее курсив наш. – С. К.); «*теперь, когда монастырь имеет значение пожарной каланчи и радиоприемника, жителям питаться нечем. Раньше по грунтовым дорогам в город несли холстину, а теперь по эфиру туда несется радиомызыка. Вместо имущества – красота!*» (68). Смысловые контрапункты, подобные выделенным, авторские ремарки (которых немало по всему тексту), распространенные риторические вос-

клицательные конструкции – безусловно, создают иронический подтекст.

Что же происходит с русским человеком в новых обстоятельствах? Меняется ли коренным образом его характер? Он по-прежнему выживает, сохраняя присущую ему смекалку, юмор, хитрость и одновременно доверчивость, тягу ко всему неизведанному, стремление обрести истинный смысл жизни. Таковы герои последнего рассказа цикла – «Цыганский мерин».

Рассказ воспроизводит на новой исторической почве фольклорный сюжет о нечестной сделке между хитрым цыганом и доверчивым мужиком, который, впрочем, не является здесь главным. Главным становится обрамляющий сюжет – о принятии героем, Серегой Чепцовым, важного решения: во что бы то ни стало «отправиться путешествовать вокруг света, чтобы обнаружить на его краю истинный смысл жизни» (70). Этим, собственно, и вызвана столь поспешная и неудачная покупка злосчастного цыганского мерина. Заканчивается рассказ, как и положено анекдоту, неожиданной развязкой, еще раз доказывающей неисправимый оптимизм русского человека, его настойчивость в достижении цели, неумную жажду смысла. После того как едва живого мерина с большим трудом привели на двор и оставили отдыхать, Серега встал ночью и, обнаружив «жуткую картину» опустошения, произведенную тощим мерином, сглодавшим соломенную крышу сарая и плетневую огорожу, сделал только один вывод: «Должно, сильный черт, на таком только и ехать округ света!» (72).

Итак, подведем итоги.

Первый собранный цикл А. Платонова удивительным образом вписывался в общий литературный портрет эпохи и одновременно выходил за его рамки, как бы предвидя завтрашний день. Это тем более замечательно, что эпоха, «ее лица необщее выраженье», менялись с удиви-

тельной быстротой. То, что «вчера», которое могло измеряться одним годом, а то и месяцами, казалось прогрессивным, «завтра» уже начинало ощущаться как тормоз развития. Бытописание, какое-то время воспринимавшееся как «добрый знак», вскоре стало восприниматься как «возврат» назад. И это были 1922-1923 годы, как раз тот момент, когда Платонов писал свои бытовые анекдоты, оформленные в рамках мемуарных записей. Но, объединив их в цикл, он вышел за пределы этого жанра; сделав стержнем для нанизывания рассказов тип героя, Платонов перенес акцент с изображения быта на изображение человека в быту, с авторефлексии – на размышление о человеческом бытии вообще.

Таким образом, создав цикл о русских людях прошлого и настоящего, Платонов достиг глубины эпического обобщения в формировании цельного художественного образа русского человека – чудака, простака, юродивого и немного плута – гениального и глупого, хитрого и доверчивого, экономного и щедрого, страдающего и радующегося, неутомимого в поисках смысла существования.

Размышляя о судьбе русского человека, писатель, с одной стороны, ощущает здоровое ядро национального характера как некую постоянную величину, не позволяющую ему сгинуть в тяжелых испытаниях, а с другой – верит в возможность революционного преобразования человека, в способность избавиться от душевного мрака, умственного и духовного убожества, которые, по его мнению, были принесены трагической действительностью ушедшей эпохи.

Составленный Платоновым из анекдотов цикл сам по себе анекдотом не выглядит. Задаваемая анекдотическим повествованием окказиональная, казусная картина мира в процессе циклизации норовит претвориться в совершенно иную – картину становящегося исторического бытия. Создавая свои зарисовки-эскизы, писатель стре-

мится заинтересовать читателя судьбой отдельных лиц, имея в виду не фатум и не случай, а «вероятностный опыт частной жизни». А человеческая жизнь, если «еще не <...> дает позвоночника роману»²⁹², то все же ее художественное осмысление знаменует собой ближайшие подступы к нему.

3.

Если главной составляющей «Записей потомка» были «летающие миниатюры» (И. Бабель) или «микроскопические отрывки» (Ю. Тынянов), то второй цикл Платонова – «Из Генерального сочинения» – состоит из пяти рассказов, в основном, по своему сюжетно-композиционному строению тяготеющих к новелле с известной долей «романной энергии». Оба цикла, напечатанные рядом в одном сборнике, являли собой воплощенные жанровых крайностей. Их соседство подчеркивало жанровую свежесть и новизну как рассказа-анекдота, так и романизированной новеллы. В дружеском сосуществовании этих двух разновидностей малой эпической формы проявляется «мировая тенденция развития рассказа»²⁹³ в сторону дальнейшей эпизации.

Платоновские рассказы «Демьян Фомич – мастер кожаного ходового устройства», «Крюйс», «Душевная ночь», «История иерея Прокопия Жабрина», «Луговые мастера» – все, за исключением «Истории...» (1923), написаны в 1926 году, «Луговые мастера» завершены в 1927. Очевидно, что замысел создания этого цикла тоже возник не сразу, а в процессе написания отдельных произведений, что заставило Платонова начать «собирать» цикл. Понят-

²⁹² *Мандельштам О.* Конец романа // *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 204.

²⁹³ *Ландор М.* Большая проза – из малой (Об одном становящемся жанре в XX веке) // *Вопросы литературы.* 1982. № 8. С. 86.

но и то, что автор «дописывал» последние рассказы, уже внутренне ощущая единый замысел и цикла, и книги в целом, подготавливая к печати сборник. Первым шагом на пути реконструкции интеграционной логики писателя, очевидно, должен стать анализ заглавия цикла.

Назвав свой цикл «Из Генерального сочинения», Платонов сразу же обозначил и статус целого, стремящегося стать «сочинением» – большой эпической формой, и статус каждого из входящих в него рассказов – статус фрагмента. Рассказы-фрагменты, сменяющие друг друга, – это не что иное, как вариации на одну тему, точнее, вариации одной концепции, квинтэссенция которой содержится в цитате из «Генерального сочинения», помещенной во втором рассказе цикла – «Крюйсе».

Суть концепции можно определить через оппозицию: растрата жизни и души вследствие утраты целомудрия, накопления имущества / накопление души и мудрости мысли в сочетании со скудостью быта. Таким образом, заглавие выполняет формо- и смыслоорганизующую функцию, указывая на особый концентрический принцип сюжета всего цикла.

Второй рассказ цикла «Крюйс», первоначально называвшийся «Отрывок из Генерального сочинения» (нынешнее его название появилось лишь в последний момент, непосредственно в «Епифанских шлюзах»), является сюжетно-композиционным центром всего цикла. Содержащаяся в нем цитата из «Генерального сочинения» становится своеобразным ключом к прочтению всех рассказов, интерпретации изображенных в них характеров, включая и самого Крюйса – автора сочинения, жизнь которого является иллюстрацией к главной его идее – идее накопления и сбережения душевности и плоти человеческой. Федор Карлович, или Федор Карпович (как его по-русски звали) «не женился, считая, что человек расходуется и стареет не столько от забот и трудов, сколько от жены-

женщины <...> Да и потом – родится сын, а может, он дурак окажется, и наверное будет дурак, и только зря жизнь возмутит. <...> Следует испивать влагу малыми глотками, – запой, жадность остудит и повредит желудок, разведет в нем глистов, которые тебя источат... <...> Таково было экономическое существо натуры Федора Карповича» (89).

Первый и последний рассказы цикла, соответственно «Демьян Фомич – мастер кожаного ходового устройства» и «Луговые мастера», составляют его своеобразное обрамление. Наличествующие в них сюжетные параллелизмы заставляют ощутить цикличность не только формально, как принцип объединения рассказов, но и онтологически, как цикличность самой жизни. Если бы Платонов оставил для своего первого рассказа одно из начальных заглавий – «Рабочие личности», то параллелизм ощущался бы уже на уровне заголовков: «Рабочие личности» – «Луговые мастера». Но некоторая завуалированность, тем не менее, не меняет сути.

В «Демьяне Фомиче...» автором пунктирно изображена почти четырехсотлетняя жизнь старинного рода сапожных дел мастеров, последним потомком которого и является главный герой. Отличился Демьян тем, что «машину сапожную изобрел для всякого кожаного ходового устройства» (87), решив изменить таким образом «исторический курс своего рода-племени». Рассказчик, за личностью которого легко угадывается сам автор, объясняет для себя и читателя феномен Демьяна Фомича длящимся столетия накоплением в его роду мастерства и интеллекта: «четыреста лет жили предки его – сплошные сапожники; в этом роду скопилось столько мозговой энергии, что она неминуемо должна взорваться в последнем потомке рода – Демьяне Фомиче. И, действительно, это будет крик мудреца, молчавшего четыреста или пятьсот лет. Его мысль будет необыкновенной и праведной – столько лет скапливался и сгущался опыт и мозг столько людей!» (87).

Таким образом, дается один из вариантов ответа на заданный Крюйсом в его «Генеральном сочинении» вопрос: «Кто же людям сбережет душевность, плоть и грош? Кто же заскорлупит теплоту жизни в узкой тесноте, чтобы она стала горячим варом?» (90). Ответ – род, семья. Именно осознание своей принадлежности к роду придает Демьяну Фомичу уверенности в себе и освобождает от страха личной смерти. Сапожник Демьян представляет одну модель «накопа» – «накопа» родовой души и жизни. Федор Карпович Крюйс – другую модель – модель «накопа» жизни личной, индивидуальной. Вследствие жизненной экономии он «остался как бы средним существом – не старым, далеким от смерти» и неведомым: «неведом, то есть не записан в ведомость, а если и записан, то не весь – не хватило в ведомости граф» (89). Рассказчик принимает к сведению и эту модель.

Однако вернемся к параллелизму «Демьяна Фомича...» и «Луговых мастеров». Как и Демьян Фомич, Жмых, главный герой рассказа, является «выжимкой», но не конкретного семейного, родового древа, а «выжимкой» из «тела» народного, товарищества деревенского. Накопление душевности и жизни здесь также обеспечивает непрерывность бытия, но не отдельной личности (Крюйс), не семьи (Демьян Фомич), но всего народа, метонимическим заместителем которого в рассказе становится мелиоративное товарищество. Достижения в накоплении жизни здесь уже общие: «Два лета бились гожевцы над болотами и над Лесной Скважинкой. Пятьсот десятин покрыли канавками, да речку прочистили на десять верст. <...> На третий год все луга вспахали. <...> На четвертый год весь укос с болот собрали и кислых трав стало меньше» (98).

Знаменательно, что товарищество носит «говорящее» название «Альфа и Омега». Древнерусский вариант его возникает на первой странице «Демьяна Фомича...», определяя рамки его жизни: «Демьян Фомич был чтец и

жил по прочтенному в умной книге правилу: «кто начал жить и сказал, не разумея, “а”, тот пусть созиждет свою жизнь так и далее до фиты и ұжицы». И Демьян Фомич «стерпивал и вымалчивал дни, подвигаясь к ұжице» (85). Мотив цикличности жизни, обозначенный сочетанием начальных и последних букв древнерусского и древнегреческого алфавитов, заключен в хиазматическую фигуру²⁹⁴, в которой роль перекрестно расположенных параллельных членов играет определяемое – жизнь индивидуума и жизнь сообщества. Благодаря этому содержательно-формальному моменту идея цикличности жизни находит точное по своей адекватности материалу воплощение, а цикл в целом приобретает черты единого завершенного эпического целого.

Третий и четвертый рассказы – «Душевная ночь» и «История иерея Прокопия Жабрина» – развивают общую тему – тему целомудрия, заявленную опять же в «Генеральном сочинении» из рассказа «Крюйс», и соединены по принципу смежности, составляют небольшую кумулятивную цепочку.

Сюжет «Душевной ночи» выстраивается вокруг ночного диалога между рассказчиком и «малоценным в отношении человеческого сообщества», но мудрым бобылем Савватием Саввычем. Его бобыльство не просто деталь в характеристике образа – оно и условие, и объяснение его душевности. С «бабой» последовательно связываются домашний уют, «оседлость» и «постоянное местопребывание» – все то, что, по мнению героев, мешает подлинной душевности и поиску истины, в то время как человеку «надобно продвижение, а не хата и не пшено...» (93). Первоначальный вариант диалога откровенно обнажал пропагандируемую Платоновым философию цело-

²⁹⁴ Хиазм – перекрестное расположение параллельных членов в двух смежных предложениях одинаковой синтаксической формы.

мудрия: «Жены не было, и нет в ней особой нужды. Есть мысль – звездоносная сила, есть душа – запретное объятие с землей. Вот все имущество человека»²⁹⁵. Окончательный вариант менее категоричен по форме, но по сути тождественен первому: «Есть мысль – жена одиноких. Есть душа – дешевая ветошь. Мало имущества у человека» (92).

«История иерея Прокопия Жабрина» – единственный рассказ, который «выбивается» из цикла хронологически. Написанный в 1923 году в совершенно иной, нежели другие рассказы цикла, стиливой манере и, в общем-то, о другом, он, тем не менее, «вписался» в цикл одним из своих периферийных мотивов, развивающим тему целомудрия. Это один из тех случаев, когда мы можем наблюдать различие, порой доходящее до противоречия между бытием текста «для – себя» и его «вне – себя бытием»; когда восприятие текста в составе большого контекста цикла связано со значительной переакцентировкой, с перенесением смыслового центра тяжести с конститутивных мотивов на периферийные.

Жанр рассказа можно определить как анекдот. Само слово «история» в заглавии означает «то, что было или есть, а также – происшествие, приключение, случай, встреча, неприятность»²⁹⁶. Платоновский рассказ обладает целым рядом конститутивных признаков жанровой структуры как фольклорного, так и литературного анекдота. Он невелик по объему, прост по композиции, при этом ключевую композиционную роль играет микродиалог. Характеры редуцированы до шаржа, сюжет не развернут и фрагментарен, обладает финальным «пуантом». Он одновременно невероятен и достоверен. И, наконец, он при-

²⁹⁵ Антонова Е. Комментарий к рассказу «Душевная ночь» // Платонов А. Сочинения. Т. 1. 1918-1927. Книга первая. М., 2004. С. 541.

²⁹⁶ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1956. С. 61.

зван обнажить некие болевые точки. На этом, можно сказать, заканчивается общее в интерпретации этого текста как имманентного, самостоятельно существующего и как «несвободного», входящего в состав цикла.

Дело в том, что мы можем наблюдать здесь два сюжетно-композиционных центра, два варианта композиционного решения одного и того же текста – в зависимости от установки восприятия – в цикле и вне его. Так, вне цикла, «История иерея Прокопия Жабрина» – это пародия на житие. Пародируется весь мотивный комплекс жития. Платонов, заимствуя его мотивно-композиционную формулу (искушение, наказание, раскаяние, затворничество, подвиг мученичества, таинственная смерть), наполняет ее пародийным содержанием. Каждый из мотивов перекодируется, переходя из сферы сакрального в сферу профанного. Так, злодейство Прокопия в том, что руку на жену поднял; наказание – в аресте и последовавшем за ним затворничестве; подвиг – трудовой в канцелярии чрезуфинтройки; мученичество – от безделья и бессмыслицы бытия; смерть, «страшная и таинственная», – от загоревшегося в «нелуженом» горле самогона. Сюжетно-композиционным центром здесь является сам иерей – «беспольнейший и, следовательно, самый комический мученик»²⁹⁷. Платоновский герой мучается сначала от своей неприкаянности (кому нужен служитель культа, если самого культа нет), а потом от бессмыслицы и абсурдности своего «трудового подвига». Мученичество, невос требованное, неоправданное служением великой цели, смешно.

Нетрудно заметить, что источником комического парадокса здесь является не только фигура иерея – «пастырь душ» становится «пастырем» двух прирученных

²⁹⁷ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 5. Л., 1989. С. 36.

вшей²⁹⁸, но и абсурдная ситуация, в которой он оказывается – именно она вынуждает Прокопия обратиться к столь необычной пастве; наблюдение за насекомыми помогает ему «радостно одолеть время бытия». Само же «злодейство» герой объясняет тем, что – «духота, мухи поедом ели, бога, говорят, нету – так бы и расшиб горшок какой-нибудь». Курьезность образа иерея вторична по отношению к курьезности обезбоженной действительности. Формируясь вокруг главного персонажа, комизм обретает двустороннюю направленность. Поэтому можно сказать, что анекдот для Платонова в данном случае становится своеобразным языком, на котором он говорит о разрушении прежней, сориентированной на Бога модели мира.

Сюжет этого платоновского рассказа, воспринятый в контексте сюжетики цикла, типологически может быть соотнесен с сюжетами фольклорных анекдотов о попе. В традиционном фольклорном анекдоте служители церкви часто выступают в роли неудачливых любовников или священник получает комическую характеристику жадного и завистливого человека, нарушающего те самые заповеди, которые сам и проповедует. У Платонова же источником комического парадокса служит не нарушение патриархальной нормы жизни, а, напротив, последовательное ее осуществление: «Иерей Прокопий жил не спеша, всегда в одинаковой температуре, твердо, как некий столп и утверждение истины. Ибо истина и есть покой. Покой же наилучше обретается в супружестве, когда сатанинская густая сила, томящая душу демоном сомнения и движения, да исходит во чрево жены» (94). Ранее находящийся на периферии повествования образ жены становится сю-

²⁹⁸ Впервые комизм этого параллелизма был отмечен *А. Л. Семенов* в статье «Андрей Платонов о “Генеральном сочинении”», или «о прелести сущей жизни» // Некалендарный XX век. Вып. 2 / Сост. В. В. Мусатов; НовГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2003. С. 142.

жетно-композиционным центром, позволяющим писателю продолжить начатый им в 1920 году в статье «Культура пролетариата» спор с В. Розановым по поводу истины, покоя и связанного с ними пола:

«И еще слова В. Розанова:
Я не хочу истины,
Я хочу покоя.

Тут все ясно. Ясна душа науки буржуазии, искавшая прежде всего блага и покоя <...>²⁹⁹. Розановской метафизике пола как одной из универсальных категорий жизни, истории и культуры Платонов последовательно противопоставлял метафизику сознания.

В «Истории иерея...» философская полемика облекается в форму пародии. Писатель, играя двумя противоположными точками зрения, создает пародийный эффект. Сначала он возводит «потешную», «скоморошью» молитву жене³⁰⁰: «Жено! Ты спасаешь мир от сатаны-разрушителя, знойного духа, мужа страсти и всякой свирепости. Да обретется для всякой живой души на земле жена, носительница мира и благоволения! Аминь!» (94). Эта молитва ярко начинает «играть» именно в рамках цикла, вступая в антитетические отношения с сентенцией из предыдущего рассказа, особенно в первом его варианте: «Жены не было, и нет в ней особой нужды» и непосредственно с «Генеральным сочинением»: «Ты жил, жрал, жадствовал и был скудоумен. Взял жену и истек плотию. <...> ребенок стал мужем, ушел к женщине и излучил в нее всю душевную звездообразующую силу. Стал злобен, мудр мудростью всех живущих и множащихся и

²⁹⁹ Платонов А. Сочинения. Т.1. 1918-1927. Книга вторая. Статьи. М., 2004. С. 95.

³⁰⁰ В статье «Культура пролетариата» Платонов писал: «Женщина для буржуазии была центром мира, а искусство молитвой во имя ее» // Платонов А. Сочинения. Т. 1. 1918-1927. Книга вторая. Статьи. М., 2004. С. 98.

так погиб навеки для ожидавших его вышних звезд» (90). Затем острое пародии направляется Платоновым на женщину – воплощение идеи пола – жену иерея Анфису, которая сначала донесла на мужа: «Мой поп Прокопий дерется и власть советскую ругает (сука была баба)», затем выхлопотала для него освобождение из-под ареста, но, в конце концов, «начала грызть попа», подобно жене Демьяна Фомича – Серафиме, «двадцать четыре года пилившей душу» его «деревянной пилой» (85). И хотя гибель иереев от «деревенского жидкого топлива» – самогона, все равно вина его жены в этом подспудно ощущается, благодаря финальному «пуанту», формально выделенному – отделенному автором от основного текста чертой: «Когда донесли об этом его высшему начальству, товарищу Оковаленкову, тот остановился подписывать бумаги и сказал в размышлении:

– Жалостно как-то, черт его дери! Евтюшкин, выпиши его бабе пуд проса!» (95). Рассказанный автором «случай из жизни» именно благодаря финальной смене точки зрения (когда объектом жалости становится виновник происшествия – жена) неожиданно становится демонстрацией неправильности такого миропорядка.

Таким образом, различие между бытием текста «для – себя» и его «вне – себя бытием» доходит почти до противоречия. В первом случае Платоновым ставится под сомнение новый миропорядок, в котором священнослужитель может существовать без культа и становится комическим мучеником. Во втором автор демонстрирует неправильность и несправедливость прежнего мироустройства, зиждящегося на взаимоотношениях полов.

Роль и бытование «Истории...» в цикле подтверждают ее жанровую принадлежность к анекдоту, которому очень трудно «жить как замкнутому, самодостаточно-му тексту», – он требует контекста, который «предпочита-

ет гнездиться в других жанрах»³⁰¹ и задача которого – создать эффект неожиданности, привести к нарушению инерции повествования и восприятия. В конкретном случае с данным платоновским циклом мы видим, как анекдот об иерее Прокопии Жабрине вносит элемент сомнения и неоднозначности в художественную картину цикла, нарушает «гладкое» восприятие и провоцирует свойственную платоновским текстам герменевтическую двойственность.

Итак, подводя итоги, мы видим, что цикл А. Платонова «Из Генерального сочинения» выступает как эпическое структурно-семантическое единство, тяготеющее к романной форме. Общий эпический сюжет цикла строится по принципам сюжетостроения, характерным для романа, – циклического обрамления и кумулятивному принципу. Первый и последний рассказы образуют «рамку». Подобие начальной и конечной ситуации обеспечивается через параллелизм образов главных героев и параллельные сюжетные ситуации. Вместе с тем последний рассказ отличается от первого более высоким статусом героя, масштабом разрешаемого конфликта. «Срединные» рассказы цикла «нанизываются» внутри рамки и представляют собой кумулятивную часть сюжета. Таким образом, в платоновском цикле сочетаются и взаимодействуют два – циклический и кумулятивный – типа сюжетостроения, подобно тому, как это зачастую происходит в романах.

Писатель из демонстративно различного, в том числе и стилистически, материала создает единый текст под единым названием, обнажающим структурно-семантические связи между рассказами-фрагментами. Единство цикла определяется общностью концепции отношений между человеком и родом-человечеством; единым мотивным комплексом (мотив душевной растра-

³⁰¹ Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997. С. 8.

ты/накопления, мотив целомудрия, мотив непрерывности личного и общего существования); целым рядом сюжетно-композиционных скреплений, одним из которых является образ рассказчика, в одном случае – в «Истории Иерея Прокопия Жабрина» – персонифицированного (автор здесь надевает маску, называясь Иоганном Пупковым). Здесь нет фабулы, но есть стремление к ней. В пространстве цикла осваивается жанровая структура романа.

4.

В процессе анализа платоновских циклов отчетливо прорисовывается эволюция жанровой стратегии писателя: от несобранного, рецептивного «баклажановского» цикла, через авторские, но вторичные циклы к первичному авторскому циклу.

Произведения, о которых идет речь, создавались в период дискуссий по экономическим вопросам. Устанавливая датировку текстов и соотнося ее с историческим контекстом и биографией писателя, Н. В. Корниенко отмечает: «Во второй половине 1929 года Платонов начинает писать “были из жизни массового человека”, задумав сразу несколько циклов. Написаны следующие были: “Умственный хутор”, “Послушайте рассказ об одном мужике, который перехитрил целое государство”, “Слушайте теперь краткий рассказ про Филата-бедняка”, “Наследники Ленина”, “Масло розы”»³⁰².

Среди былей 1929 года находится и цикл былей о похождениях деревенского изобретателя Макара Прохорова. Известно также, что их «жанровая родина» – радиорассказ, так как писались они Платоновым для

³⁰² Корниенко Н. В. История текста и биография А. Платонова // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 132-133.

радиопрограммы «Деревенский утренник»³⁰³. Характерными признаками таких текстов для радио были: замещающий заглавие повествовательный зачин «Слушайте / Послушайте рассказ...» и установка на слуховое восприятие, выражающаяся в ориентации на сказ, в разыгрывании диалогов, в общей занимательности. Спецификой мышления и восприятия адресата радиорассказов объясняется и выбор автором универсальных жанровых архетипов, положенных в их основу и воплощающих занимательное и назидательное начала одновременно: сказки и притчи. Н. П. Хрящева, подробно проанализировавшая жанровую специфику «Усомнившегося Макара» с точки зрения взаимодействия жанровых моделей сказки и притчи, справедливо отмечала: «<...> текст обращен к тому, про кого он написан, и смоделирован он так, что в гораздо большей степени и качестве, чем ранее написанная “сатира”, “направлен на пробуждение сознания” своего адресата»³⁰⁴.

Текстологи установили, что в основу «Усомнившегося Макара» положены шесть радиорассказов, посвященных «похождениям» Макара Прохорова. В состав «Усомнившегося Макара» не вошел «Рассказ о воинствующем безбожнике» и последний из известных радиорассказов этого цикла – «Слушайте рассказ о том, как Макара Прохоров возвратился в свою деревню после того, как он в качестве выдвигенца приблизил городские учрежде-

³⁰³ Вступительная статья Е. Антоновой к публикации рассказов А. Платонова для крестьянского радио / Рассказы А. Платонова для крестьянского радио 1928-1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 5. Юбилейный. М., 2003. С. 692.

³⁰⁴ Хрящева Н. П. «КИПЯЩАЯ ВСЕЛЕННАЯ» А. ПЛАТОНОВА: Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов: Монография. Екатеринбург, 1998. С. 212-213.

ния к социализму, и о том, как он отдыхал в деревне от делов», который в последующем предстает уже в виде рассказа «Отмежевавшийся Макар»³⁰⁵.

Текстологическое описание отмеченных здесь составляющих «Усомнившегося Макара» вместе с анализом их места в контексте биографии писателя и литературно-политическом контексте эпохи было дано в работе Н. В. Корниенко³⁰⁶. Жанровый анализ платоновского рассказа с точки зрения функционирования жанровых моделей сказки и притчи был представлен в работах Л. А. Шубина и Н. П. Хрящевой³⁰⁷.

Наша же задача, определяемая логикой данного исследования, – проанализировать «были о Макаре Прохорове» именно как авторский цикл, а его составляющие как фрагменты³⁰⁸. В цикл мы включим и не вошедшие в рассказ были.

³⁰⁵ Вступительная статья Е. Антоновой к публикации рассказов А. Платонова для крестьянского радио / Рассказы А. Платонова для крестьянского радио 1928-1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 5. Юбилейный. М., 2003. С. 693.

³⁰⁶ *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. Платонова // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 132-140.

³⁰⁷ *Шубин Л. А.* «Сказка про усомнившегося Макара» // Литературное обозрение. 1987. № 8; *Хрящева Н. П.* Указ. соч. С. 208-225.

³⁰⁸ Здесь опять, как и в случае с «баклажановским» циклом, встает вопрос об основаниях для рассмотрения совокупности произведений как цикла. Однако вопрос о «макаровском цикле» менее спорен, так как доподлинно известно, что были писались «серией» и, что очень важно, были восприняты слушателями как цикл. Е. А. Антонова в качестве доказательства того, что рассказы о Макаре действительно прозвучали по радио, рассматривает пометы неизвестного лица на 1-й странице 2-го и 6-го рассказов, относительно выплаты гонорара, – “Платонов 20 р<ублей>” и “Платонов 15 р<ублей>” (692).

Последний цикл 20-х годов существенно отличается от всех предыдущих платоновских циклов. Серийность, заданная ситуацией рассказывания по радио, определила естественный характер циклизации. Циклическая связь здесь покоится на прочном основании – жанровой традиции хроники жизнеописания героя. Поэтому «были» как отдельные произведения существовать не могут, а только лишь в рамках готовой жанровой художественной конструкции цикла или, как это случилось позже, рассказа.

В качестве организующего начала здесь фигурирует целый поэтический комплекс: сказовая форма повествования, герой, хронотоп, фабула и композиция. В то время, как в предыдущих циклах подобной целостной картины никогда не наблюдалось. В «Записках...» был рассказчик и тип героя, отчасти хронотоп, общая коммуникативная стратегия. В «Генеральном сочинении...» – тема, некоторые сюжетные мотивы, композиционные приемы. В «Баклажановском» – коммуникативная стратегия, герой, сюжетные мотивы. «Макаровский» цикл имеет единую субъектную организацию текста, единую образную систему и сюжет. Что, в общем-то, и дало его автору возможность впоследствии безболезненно посредством монтажа превратить цикл в рассказ.

Только в сопоставлении с рассказом можно «услышать» специфическое «звучание» цикла.

На первый взгляд, изменения, которым подвергся текст былей при трансформировании в текст рассказа, были незначительными³⁰⁹. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что их было достаточно для

³⁰⁹ Несмотря на то, что эти изменения уже были зафиксированы в работе Н. В. Корниенко (*Корниенко Н. В. История текста и биография А. Платонова // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 133-136*), мы считаем целесообразным еще раз сказать о них, соотнося с контекстом исследования цикла.

того, чтобы заставить звучать текст по-иному, чтобы возникло ощущение **другого** произведения.

Подготавливая рассказ к печати, Платонов убирает зачины к каждой из былей, Митька Мозговой переименовывается в Льва Чумового, Макар Прохоров – в Ганнушкина. Для нового художественного целого пишется другое начало, в котором обозначается главная оппозиция рассказа, именно на ней будет строиться вся его художественная конструкция: «Среди прочих трудящихся масс жили два члена государства: нормальный мужик Макар Ганнушкин и более выдающийся – товарищ Лев Чумовой, который был наиболее умнейшим в селе и, благодаря уму, руководил движением народа вперед, по прямой линии к общему благу»³¹⁰. В цикле начало было иным. Товарищ Мозговой не был таким «выдающимся», и деревенский мальчишка запросто мог к нему фамильярно «обратиться»: «– Митька, – закричал из толпы подбежавший мальчишка, обращаясь к Мозговому, – твой стригун на борону напоролся!» (696). Как видим, и жеребенок Мозгового не потерялся из-за того, что Макар «отвлёк народ от покоя» как в рассказе, а напуганный Макаровой Розкой, поранился, напоровшись на борону. Отличается и реакция Мозгового/Чумового на печальное известие: «– Где? – упавшим голосом спросил Мозговой, хватаясь за портфель» (697) – в цикле; «– Ты народ здесь отвлекаешь, а у меня за жеребенком погнаться некому...» (104) – в рассказе. В этом контексте предложение Макара о самоходе, сделанное Мозговому («Не горюй, <...> я тебе сделаю самоход»), звучит несколько иначе: в цикле – утешающе, в рассказе – с интонацией оправдывания.

Таким образом, изначальная расстановка сил в цикле и рассказе разная, развитие сюжета имеет различную

³¹⁰ Платонов А. Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск, 1990. С. 104. Далее текст рассказа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

мотивировку, и поэтому сам сюжет при внешнем почти абсолютном сходстве прочитывается по-разному.

В рассказе акцент делается на противостоянии Льва Чумового и Макара Ганнушкина, все поступки которого подспудно имеют своим тайным мотивом желание научиться думать и тем самым избавиться от назойливой опеки товарища Чумового и от него самого, начать жить «своим умом». Закономерной кульминацией сюжета становится сон Макара, в котором величие государства и воплощающего его идею «научного» человека «легко превращается в прах от самой малости» – «любопытной глупости» Макара, пожелавшего дотронуться до тела «большого» человека. Происходит это потому, что величественный идол сохранял лишь видимость живого, будучи давно мертвым. В финале рассказа осуществляется желание Макара – он сам начинает думать и делает это так просто, что сами бедняки скоро поняли, что и они могут думать так же и перестали обращаться в учреждения, а товарищ Чумовой «умер среди забвения и канцелярских дел, в которых был помещен его организационный госум» (120).

Несколько иначе прочитываются эти же события в цикле. Структурно это сказывается в перемещении сюжетно-композиционного центра со сна Макара на его первый диалог с надзирателем рабочей ночлежки.

Первоначально диалог Макара с Петром представлял собой отдельный притчевый микросюжет, входящий в текст были как внесюжетный вставной элемент. Прочитываем полностью эту притчу:

«– Все ушли на работу, чего же ты один стоишь и умываешься?»

Рябой промокнул мокрое лицо о подушку, высох и ответил:

– Потому что я не верблюд, я был в Месопотамии и видел там ослов – высокое существо, лучший пролетарий среди скотов...

Макар ничего не понимал в верблюдах и ослах – он любил механизмы и уважал человека. Но рябой, будучи ленивым и оттого рассудительным, сам объяснил свое умственное воззрение:

– Я устал от прошлой жизни, – сказал рябой. – Понял ты? А осел, когда устанет, ни за что не будет трудиться – он честный рабочий, его, брат, не поугнетаешь; его бей – не бей, он умрет, а с места не сдвинется, потому что сознательный пролетарий и от него буржуазия не потолстеет...

Макар соглашался: он видел ослов на картинках – смиренные существа и должно быть умные в своей глубине.

А рябой говорил дальше, потому что давно решил, что работающих пролетариев много, а думающих мало – он назначил себя думать за всех.

– Ослы умнее слонов, – говорил рябой. – Если бы пролетарии были как ослы, никакой буржуазии бы никогда не произошло – имей в виду. Попробуй осла заставить работать сверх его желания и потребности – он тебе не позволит! А наш пролетарий – не осел, а верблюд, – он тебе не ест, а работает. Знаешь, верблюд ест кустарник, пьет песок, а сам все идет и груз везет. А дело не в осле, а в верблюде. Понял ты меня или молчишь от дурасти и угнетения?

– От горя и сомнения, – ответил Макар.

– Ага, – обрадовался рябой, – а кто тебе горе организовал? Верблюды, дьяволы, а не ослы.

– Должно, они, – согласился Макар.

– Ну вот, и пойдем, стало быть, искать ослов, – предложил рябой.

И Макар поднялся, чтобы идти рядом с рябым искать ослов среди верблюдов»³¹¹.

³¹¹ Рассказы А. Платонова для крестьянского радио 1928-1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 5. Юбилейный. М., 2003. С. 705-706. Далее текст цикла былей цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Следующая сразу за сном Макара, притча как бы воскрешает «умнейшего» человека, теперь уже в образе Петра, обвиняющего в сложившейся ситуации не «думающих» ослов, а смиренно работающих верблюдов и не желающего быть среди их числа. Если в сне Макара «коллизия общего масштаба и частной судьбы дана с позиций рефлексии демократического большинства»³¹², то Петр наделен «иной мерой понимания происходящего»³¹³ и в притче об осле и верблюде дает иную интерпретацию сложившейся ситуации.

Этот амбивалентный персонаж³¹⁴ не избавляет Макара от сомнения, а еще больше усугубляет его и вообще придает дальнейшему движению сюжета определенную двусмысленность, отчетливо явленную в последнем эпизоде-диалоге, происходящем в «сумашедшем доме» (в рассказе – «безумном доме»), где «больные душой люди» постигают смысл ленинских работ: «Видал? – спросил Макар Петра. – Ленина и то могли замучить учреждения, а мы ходим и лежим, а Ленина спасти не можем. Вот она тебе вся революция написана живьем... Книгу я эту отсюда украду, потому что здесь учреждение, а завтра мы с тобой пойдем в любую контору и скажем, что они – дерьмо и дураки, а мы рабочие и крестьяне. Сядем с тобой в

³¹² Хрящева Н. П. «КИПЯЩАЯ ВСЕЛЕННАЯ» А. ПЛАТОНОВА: Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов: Монография. Екатеринбург, 1998. С. 222.

³¹³ Там же. С. 223.

³¹⁴ Н. В. Корниенко отмечает сходство Петра с Прошкой Двановым из «Чевенгура» («Меня убьет только прямое попадание по башке». Материалы к творческой биографии Андрея Платонова. 1927-1932 годы / Публикация М. А. Платоновой: Подготовка текста и очерк творчества Н. В. Корниенко // Новый мир. 1993. № 4. С. 109).

учреждение и будем хлеб есть от государства...» (707). Для чего герои собираются «сесть в контору» – то ли для того, чтобы народу полегче жилось, то ли чтобы «хлеб есть от государства» – вопрос этот остается открытым.

Диалог завершает шестую быль, после которой следовали еще две не вошедшие в рассказ были: о борьбе Мозгового-Чумового с религиозными предрассудками крестьян и о возвращении Макара Прохорова-Ганушкина в родную деревню. Для рассказа же был написан иной финал – о том, как Петр и Макар, сев «за столы против Льва Чумового», стали «говорить с бедным приходящим народом, решая все дела в уме – на базе сочувствия немущим» (120). В результате этого вскоре у народа вообще отпала нужда в учреждениях и в государстве в принципе. Как видим, Платонов постарался убрать из рассказа наиболее «откровенные» фрагменты, упростил образ Петра, почти лишив его амбивалентности, была убрана притча, освещающая события с иной точки зрения, придуман оптимистичный финал. Но, как известно, все «ухищрения» автора, предпринятые им для того, чтобы рассказ «прошел», оказались тщетными: критик «колоссального классового темперамента и чутья, Авербах понял и объяснил читателю и власти, что за Макаровой якобы дуростью и безобидными догадками о партии чумовых, наивными вопросами о душе, о радости бытия стоят очень серьезные вещи – сомнения в самой теории и практике социалистического строительства»³¹⁵.

Что касается завершения цикла, то оно произошло уже после печальной истории с публикацией «Усомнившегося Макара».

³¹⁵ «Меня убьет только прямое попадание по башке»: Материалы к творческой биографии Андрея Платонова. 1927-1932 годы / Публикация М. А. Платоновой; Подготовка текста и очерк творчества Н. В. Корниенко // Новый мир. 1993. № 4. С. 110.

Как мы помним, рассказ был составлен на основании шести былей цикла, последняя из которых заканчивалась упомянутым диалогом, в то время как сам цикл состоит из восьми былей. Причем две последние, не вошедшие, писались, очевидно, либо одновременно с рассказом, либо, что более вероятно, после его появления и с оглядкой на него. На это, в первую очередь, указывают изменившиеся фамилии героев (Мозговой стал Чумовым, Прохоров – Ганнушкиным)³¹⁶. Отсюда можно, пожалуй, сделать вывод о том, что Платонову важно было «доиграть» сюжет о Макаре до конца.

Последние две были выступают по отношению к основному сюжету о Макаре в качестве своеобразного эпилога, в котором описывается дальнейшая судьба пер-

³¹⁶ Подробно этимология имен и фамилий платоновских героев рассмотрена в работе Н. П. Хрящевой. Имя *Макар* исследователь ассоциирует с некой основой глубинной народной жизни и связывает с семантикой невыделенности одного из множества. Происхождение фамилии видится Н. П. Хрящевой восходящим к имени одного из семи главных ангелов – Гавриила, ставшего вестником рождения Иоанна Крестителя и Христа. В этом контексте сам герой – носитель имени интерпретируется как вестник «печальных деформаций первоначальной идеи революции» (С. 215). Сочетание имени *Лев* как символа высшей божественной власти и величия и фамилии *Чумовой*, образованной от основы со значением «шишка», «нарыв», заявляет, по мнению исследователя, карнавалльно-смеховую стихию, окрашивающую действие, и кидает отблеск «первоначальной» истины на реальную ситуацию, описанную в рассказе (С. 216). Однако, если говорить о библейском контексте, присутствие которого убедительно доказывает Н. П. Хрящева, то необходимо добавить в интерпретацию фамилии Чумовой и некоторые иные коннотации, также связанные с основой «шишка» / «шиш», а именно: по словарю В. И. Даля, *шиш* – это еще и кукиш, фига, дуля, ничто; нечистый, сатана, бес (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. М., 1956. С. 636).

сонажей. Одна из них – «Рассказ о воинствующем безбожнике» – посвящена антирелигиозной деятельности товарища Чумового и была использована Платоновым в 1930-м году при написании хроники «Впрок» (писатель переименовывает Чумового в Щекотулова). Прочитируем ее целиком.

«РАССКАЗ О ВОИНСТВУЮЩЕМ БЕЗБОЖНИКЕ»

Товарищ Чумовой ездил по деревням верхом на коне и сокрушал бога в умах и сердцах отсталых верующих масс.

Действовал товарищ Чумовой убежденно и просто. Приезжает он в любую деревню, останавливается среди людного места у кооператива и восклицает:

– Граждане, кто не верит в бога, тот пускай остается дома, а кто верит – выходи и становись передо мной организованной массой!

Верующие с испугу выходили и становились перед глазами товарища Чумового.

– Бога нет! – громко произносил Чумовой.

– А кто ж главный? – вопрошал какой-нибудь темный пожилой мужик.

– Главный у нас – класс! – объяснял Чумовой и говорил дальше. – Чтоб ни одного хотя бы слабоверующего человека больше у вас не было! Верующий в гада-бога есть расстройщик социалистического строительства, он портит, безумный член, настроение масс, идущих вперед темпом! Немедленно прекратите религию, повысьте уровень ума и двиньте бывшую церковь в орудие культурной революции! Устройте в церкви радио и пусть оно загремит взрывами классовой победы и счастьем достижений!..

Передние женщины, видевшие возбуждение тов. Чумового, начинали утирать глаза от сочувствия кричащему Чумовому.

– Вот, – обращался тов. Чумовой, – сознательные женщины плачут предо мной, стало быть, они сознают, что бога нет.

– Нету, милый, – говорили женщины. – Где ж ему быть, когда ты явился.

– Вот именно, – соглашался тов. Чумовой, – если б он даже и явился, то я б его уничтожил ради бедноты и середнячества...

– Вот он и скрылся, милый, – горевали бабы, – а как ты уедешь, то он и явится.

– Откуда явится? – удивился Чумовой. – Тогда я его покараю.

– Чего ж тебе караулить: бога нету, – с хитростью сообщили бабы.

– Ага! – сказал Чумовой. – Я так и знал, что убедил вас. Теперь я поеду дальше.

И тов. Чумовой, довольный своей победой над отсталостью, ехал проповедовать отсутствие бога дальше. А женщины и все верующие оставались в деревне и начинали верить в бога против тов. Чумового.

В другой деревне тов. Чумовой поступал так же: собирал народ и говорил:

– Бога нет!

– Ну что ж! – отвечали ему верующие. – Нет и нет, стало быть тебе нечего воевать против него, раз Иисуса Христа нет.

Чумовой становился своим умом в тупик.

– В природе-то нет, – объяснял Чумовой, – но в вашем теле он есть.

– Тогда убей наше тело.

– Вы, граждане, обладаете идиотизмом деревенской жизни. Вас еще Карл Маркс предвидел.

– Так как же нам делать?

– Думайте что-нибудь научное!

– А про что думать-то?

– Думайте, как, например, земля сама по себе сотворилась.

– У нас ум слаб: нас Карл Маркс предвидел.

– А раз вы думать не можете, – заключил Чумовой, – то лучше в меня верьте, лишь бы не в бога.

– Нет, товарищ оратор, ты хуже бога! Бог хоть невидим, и за то ему спасибо, а ты тут – от тебя покоя не будет»³¹⁷.

Как видим, здесь в анекдотическом диалоге Чумового с крестьянами, свойственном для «нечаянно» обнажающей суть иронической манеры Платонова, находит свое логическое завершение его характер, едва обозначенный в начале цикла и в сне Макара: «умнейший» человек, стоящий на горе (что приобретает особую символичность в контексте рассматриваемой были) и возвышающийся над всеми, вступает в единоборство с Богом и фактически провозглашает себя им³¹⁸. Дана здесь и недвусмысленная авторская оценка герою и его поведению: «Нет, товарищ оратор, ты хуже бога! Бог хоть невидим, и за то ему спасибо, а ты тут – от тебя покоя не будет» (717).

И, наконец, последняя быль цикла посвящена возвращению Макара в деревню. Ее экспозиция относит читателя к финалу «Усомнившегося Макара»: «После долговременного присутствия в учреждениях Макару было скучно присутствовать в деревне. Старый секретарь сельсовета тов. Лев Чумовой в деревне уже не находился – некому теперь было тревожить Макара, и от этого становилось еще грустней на уме. Макар познал в городе пользу научного противоречия, когда среди счастья обязательно организуется горе. Самой деревни, в смысле ее царского устройства, уже не существовало: в ней произошел колхоз»³¹⁹. После чего следовал рассказ об «единоличной»

³¹⁷ Рассказы А. Платонова для крестьянского радио 1928-1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 5. Юбилейный. М., 2003. С. 716-717.

³¹⁸ Мотив очень распространенный в произведениях Платонова 20-х годов («Ерик», «Рассказ о многих интересных вещах», «Сатана мысли», «Эфирный тракт», «Чевенгур»).

³¹⁹ Платонов А. Отмежевавшийся Макар // «Меня убьет только прямое попадание по башке»: Материалы к творческой биогра-

жизни Макара в деревне, о тщетных попытках изобрести душу. Заканчивалась быль разговором Макара с сознательной колхозницей, после которого герою становилось ясным, «что внутри его постоянно живет ошибка», что душу не выдумаешь – до нее надо «доработаться». В результате Макар изживает свои ошибки, включаясь в работу колхоза: «На следующее утро он пошел рыть овощь вместе с бабами, чтобы чувствовать себя явным членом будущего человечества, которое выкормится этим овощем и образует душу внутри себя и между собой»³²⁰. В таком виде быль, как и рассказ о безбожнике Чумовом, претендует на роль эпилога, в котором в довольно оптимистическом духе намечается перспектива дальнейшей жизни Макара после того, как он вместе с Петром сделал ненужным существование государственных учреждений. Судьбы двух главных героев цикла вновь расходятся и выстраиваются в параллельных плоскостях: Макар возвращается в родную деревню, к народу, чтобы трудиться во имя созидания души, а Чумовой еще дальше отрывается от него, уносясь в еще более высокие дали.

Обе последние были закольцовывают повествование о Макаре, возвращая героев в исходную точку, но только обогащенными после многочисленных жизненных перипетий наблюдениями, опытом встреч, ошибок и узнаваний (все это относится, в первую очередь, к Макару).

Общий пафос цикла, останься он в этих текстовых рамках, был бы в целом оптимистичным. Однако жизнь внесла свои поправки. После того, как трижды в разных периодических изданиях была опубликована разгромная статья ведущего теоретика РАПП Л. Авербаха «О целостных масштабах и частных Макарах», Платонов вернулся к

фии Андрея Платонова. 1927-1932 годы / Публикация М. А. Платоновой; Подготовка текста и очерк творчества Н. В. Корниенко // Новый мир. 1993. № 4. С. 118.

³²⁰ Там же. С. 119.

тексту последней были и внес в нее серьезные поправки, полностью изменив тональность цикла.

Так появился рассказ «Отмежевавшийся Макар», ставший формой художественной саморефлексии автора и принявший жанровые очертания так называемой «метапрозы», в которой миры повествования и реальности, персонажа и его создателя смещены и смешаны³²¹.

Происходит это за счет введения в текст рассказа ссылки на оценку Макара «товарищем Авербахом». Вписана она в диалог Макара и культработницы о душе и коммунизме: «Мелкобуржуазный, подкулацкий ты человек: правду говорил вождь – тов. Авербах»³²². В этой повествовательной ситуации «грозный» критик косвенно становится действующим лицом рассказа, играющим в нем роковую роль «могильщика» Макара. После апелляции культработницы к его авторитетному мнению «Макар осознал себя социальным условием – и с тем смирился среди теплоты трудящихся масс. А впоследствии он умер от слабости сердца, не перенесши его организованного счастья <...>» (119). Именно Авербаху «сознательница» сообщает «радостную» весть о смерти Макара: «А вечером эта женщина написала открытку тов. Авербаху, что Макар мертв и перспектива гораздо видней» (119). Сам же писатель Платонов, создавший образ несчастного Макара, подвергшегося нападкам критики, полностью идентифи-

³²¹ В трактовке «метапрозы» мы опираемся на работу А. Ю. Большаковой «Современные теории жанра в англо-американском литературоведении», в которой она оговаривает включение в литературный (и общекультурный) ряд метапрозы жанр повествования о создании произведения искусства. См.: Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 127.

³²² Платонов А. Отмежевавшийся Макар // Новый мир. 1993. № 4. С. 119. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

цируется со своим героем. Таким образом, Макар как бы выходит за рамки художественного текста и «шагает» в реальную жизнь. Фактически «осознавший свою ошибку», почувствовавший «ужас своей отсталости», отмежевавшийся «от своего одиночия» Макар – это и есть сам автор, начавший после публикации «Усомнившегося Макара» и бедняцкой хроники «Впрок» эпопею публичного раскаяния и отречения от самого себя, своего литературного одиночия. Цикл как бы вбирает в себя и биографический, и исторический контексты.

В результате, очевидно, мы можем говорить о двух разных произведениях: цикле «Были о Макаре Прохорове» и рассказе-были (как первоначально аттестовал его автор) «Усомнившийся Макар». Они разнятся и в структурном отношении (своими зачинами, финалами и сюжетно-композиционным центром), и в семантическом, соотносясь друг с другом как целое и часть. Цикл поглощает рассказ и его историю, он повествует и, отстраняясь от повествования, «смотрит» на него со стороны, превращаясь в метапрозу.

«Макаровский» цикл подводит черту под целой эпохой в творчестве Андрея Платонова и намечает новые пути развития художественной мысли писателя.

2.4. «Соблазн циклизации»: метажанровые единства 1930-1940-х годов (постановка проблемы)

1.

Опыт циклизации, приобретенный А. Платоновым в 1920-е годы, сказался и на жанровом своеобразии его новеллистических повестей («Сокровенный человек», «Впрок»), и на жанровой структуре романа «Чевенгур» – итогового произведения этого творческого десятилетия, и

на характере художественных единств, состоящих из текстов, написанных в 1930-1940-е годы.

Между тем известно, что писатель больше не обращался к жесткой циклической форме (за исключением так и не состоявшегося в 1945 году цикла «Добрые люди», в который автор предполагал объединить рассказы «Добрый кит» («Никита»), «Юшка» и «Цветок на земле»). Однако отсутствие авторских циклов в эти десятилетия не должно нас смущать, так как доказано, что «художественная циклизация – это более широкая возможность образования всего многообразия циклических форм в историческом развитии литературы»³²³, а цикл, соответственно, – не единственное «детище» циклизации.

Сформировавшееся в 1920-х годах ансамблевое мышление Платонова произвольно «выдавало» себя в глубинном изоморфизме разножанровых и даже разнородных произведений, в развитой системе автоинтертекстуальных связей, обеспечивающих действие механизма автокоммуникации. Результатом этих процессов становились различные многокомпонентные единства, не являющиеся циклом в строгом классическом значении этого термина, но, безусловно, обладающие особой художественной целостностью. Перед тем как назвать их, попытаемся обозначить теоретические предпосылки для их «опознания».

Мысль о том, что существует некий промежуточный тип целостности между авторскими циклами и разрозненными произведениями одного и того же писателя, возникла в рамках исследования проблемы неавторских циклов.

Действительно, как определить художественный статус реально существующего в восприятии читателей,

³²³ Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 477.

обусловленного поэтикой единства произведений, несобранного самим автором? В каких отношениях с циклом находится такое единство?

Исследователь этого вопроса Ю. В. Шатин убежден в том, что условием объединения произведений в циклы является «экспликация такого цикла самим автором». «До тех пор, – пишет он, – пока мы не имеем достоверных свидетельств, что идея цикла принадлежит его создателю, ни одно из названных условий, ни даже их сумма не будут достаточными для объединения группы текстов в цикл. Нарушение этой презумпции дало бы исследователю возможность «циклизовать» все, начиная от двух соседних рассказов в сборнике и кончая двумя родственными литературными»³²⁴. Но при этом ученый не может не признать факт существования некоего межтекстового единства.

Для него важно не столько наименование этого типа единства, сколько тип целостности, на основе которой оно возникает. Он определяет ее как «метаструктурную целостность». Признак такой целостности ученый находит «не в тождестве отдельных структурных элементов, но в идентичности функций, ведущих к образованию инфраструктуры»³²⁵. По мнению исследователя, достаточно совпадения как минимум трех важнейших функций: «а) хронологической организации текста; б) соотношения фабулы и сюжета; в) соотношения образа автора (в бахтинском понимании) с ролью персонажей»³²⁶.

³²⁴ Шатин Ю. В. К проблеме межтекстовой целостности (на материале произведений Л. Н. Толстого 900-х годов) // Природа художественного целого и литературный процесс: Межвуз. сб. науч. трудов. Кемерово, 1980. С. 46.

³²⁵ Там же. С. 46.

³²⁶ Шатин Ю. В. Жанрообразовательные процессы и художественная целостность текста в русской литературе XIX века (Эпос. Лирика): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1992. С. 25.

Еще одна попытка определения альтернативного циклу единства была предпринята С. И. Ермоленко в работе, посвященной исследованию жанровых процессов в лирике М. Ю. Лермонтова. В качестве объединяющего начала исследовательница рассматривает метажанр, а саму совокупность произведений, связанную единым конструктивным принципом, именует метажанровой общностью: «Результатом междужанрового взаимодействия может стать формирование таких лирических жанровых единств, которые будут состоять из разных конкретных жанров, объединенных не общностью структуры жанрового образа миропереживания, а лишь единым принципом его конструирования. Метажанровая общность – это именно жанровое сложное образование, целостность которого обусловлена способом конструирования образа миропереживания, единым для всех входящих в него “элементов” – стихотворений»³²⁷.

Нетрудно заметить, что рассуждения обоих ученых сходятся в поисках определения для основания межтекстового единства. Они не противоречат, а дополняют друг друга. Опираясь на то и другое, выдвигая в качестве рабочего термин *метажанровое единство*, мы и попытаемся проанализировать некоторые явления платоновского творчества 1930-1940-х годов.

Гипотетически, исходя из специфики доступного сегодня платоновского творчества этого периода и опираясь на текстологические разыскания, можно предположить, что метажанровые единства формируются вокруг ключевых произведений писателя, таких как повесть «Котлован»³²⁸ и роман «Счастливая Москва». Последние

³²⁷ Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1996. С. 11-12.

³²⁸ Надо подчеркнуть, что мы опираемся лишь на доступное и опубликованное наследие А. Платонова. Появление новых ма-

по отношению к другим текстам выступают в роли метатекста, то есть текста, в котором сопряжены и закодированы смыслы текстов-спутников, которые, в свою очередь, разъясняют, порой на другом стилевом языке, генеральный смысл метатекста.

Помимо этой модели формирования метажанрового единства существует и другая модель, в рамках которой трудно выделить какой-то один ключевой текст – все тексты составляют текстово-метатекстовую цепочку, взаимно интегрируя и дешифруя смысл друг друга. Таковы, на наш взгляд, метажанровые единства военных и детских рассказов Платонова.

Впервые серьезно обратила внимание на это свойство платоновского творчества Н. В. Корниенко. Ее образное выражение «грибница романа», на наш взгляд, может быть прочитано как метафора того самого единства, о котором идет речь. Так, например, анализируя творческую лабораторию романа «Счастливая Москва» и выделяя вовлеченные в его орбиту произведения – трагедию «14 Красных Избушек», повесть «Джан», рассказы «Любовь к дальнему», «Среди животных и растений», «Любовь к родине, или Путешествие воробья», «Московская скрипка»/«Скрипка», исследователь четко формулирует существующие для этого художественные основания.

В их числе она рассматривает московский хроно-топ, который в контексте единства превращается в мета-

териалов, безусловно, повлечет за собой необходимую коррекцию концепции. В частности, когда будет обнаружен роман о Стратилате, о котором пишет Н. В. Корниенко, можно будет настоящему проверить ее версию о том, что именно второй роман писателя «определял повествовательную стратегию повестей и рассказов 1929-1932 годов» (*Корниенко Н. В. Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 321.*

хронотоп; метасюжет – о новом поколении людей-сирот, «искренне думающих и действующих в плане ортодоксии», и о создаваемом ими мире; тип персонажа – «Новый Мировой тип» – «узник» парадоксального мира, его иллюзий и идей³²⁹; идейно-мотивный комплекс. Немаловажно и то, что перечисленные произведения хронологически близки друг другу – все они были написаны с 1932 по 1936 год.

В результате такого исследования роман «Счастливая Москва» оказывается не просто вписанным в контекст – становится очевидной его художественная неполнота вне этого контекста. Подлинная художественная целостность романа обретается в единстве составляющих его ближайшее окружение разножанровых произведений.

К мысли о специфическом художественном единстве пришла и Н. Г. Полтавцева, исследовав «детские» рассказы Платонова в категориях интертекста и метатекста. Выделив корпус «детского текста»: рассказы «Корова», «Еще мама», «Уля», «Любовь к родине, или Путешествие воробья», «Неизвестный цветок», исследователь рассмотрела их как единый метатекст, в основе которого – «идиллический хронотоп», «с классическим превращением быта в бытие, с ощущением единства человеческой жизни и жизни природы, общности их ритма и языка»³³⁰.

В рамках этой же (или близкой к этой) научной парадигмы были проведены исследования так называемой «военной» прозы писателя. Среди них выделяются работы А. А. Кретиной, И. А. Спиридоновой, О. Ю. Алейникова.

Так, например, А. А. Кретинин, занимаясь мифологическим знаковым комплексом в военных рассказах Пла-

³²⁹ Корниенко Н. В. История текста и биография А. Платонова // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 198.

³³⁰ Полтавцева Н. Г. Текст и интертекст в детских рассказах А. Платонова 50-х годов // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Книга 2. СПб., 2000. С. 64.

тонова, приходит к важному выводу о парадигматическом стиле авторского мышления (или, по-другому, его ансамблевом характере), который выражается в «работе» «лексико-семантических доминант» (или, по-другому, метатропов), в формировании единого метасюжета и единого мифологического знакового комплекса. В результате военные рассказы видятся ученому как изоморфные друг другу тексты, организующие «некую формально-смысловую общность, что позволяет рассматривать их как единое целое»³³¹. Обозначенное единство представляется исследователем как иерархическая система, в центре которой ключевое произведение с наиболее сложной структурой текста и более высокой концентрацией авторского смысла. Именно в этом качестве рассматривается им рассказ «Девушка Роза», о котором вели речь и мы в предыдущей главе нашей работы.

И. А. Спиридонова, обращаясь к анализу военных рассказов писателя, также рассматривает их как некую общность, основанную на сопряжении двух модусов художественности – двух типах эстетического завершения – трагическом и героическом: «<...> Андрей Платонов в пределах одного текста пишет не одну, а две войны: войну, которая охватила весь мир, отменив понятия тыла и передовой, – мировую – и войну по защите своей земли и дома – Отечественную. Два лица войны определили сосуществование в военных рассказах трагического и героического»³³².

³³¹ Кретинин А. А. Мифологический знаковый комплекс в военных рассказах Андрея Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Книга 2. СПб., 2000. С. 45.

³³² Спиридонова И. А. О некоторых художественных особенностях военных рассказов А. Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Книга 2. СПб., 2000. С. 91.

О. Ю. Алейников, обращаясь к прозе Платонова о Великой Отечественной войне, также рассматривает ее как некое единство, только основанием для него он выбирает общие тенденции и закономерности «организации мотивной структуры платоновских текстов, тяготеющих к агиографической традиции»³³³. Таким образом, исследователь вплотную подходит к жанровой составляющей единства.

Итак, факт наличия особой художественной целостности платоновских произведений, предполагающей их включенность в некие единства, стал для платоноведов очевидным. Как очевидно и то, что данный феномен – продукт особого – ансамблевого – художественного сознания. Вектор поиска цементирующей основы межтекстового единства направлен от микроуровней текста к макроуровням, от тропа, образа, сюжетного мотива, хронотопа к жанру и модусу художественности.

Предпринятый учеными анализ художественной лаборатории писателя делает возможными дальнейшие изыскания в направлении исследования феномена художественных единств Платонова.

Самая большая трудность в этом вопросе заключается, на наш взгляд, в определении состава единств и их естественных границ, а также в текстуальном оформлении того, что в читательской рецепции уже существует как единство. Здесь мы напрямую выходим к проблеме выстраивания художественных контекстов в прижизненных и посмертных изданиях писателя. Ею обусловлен и наш выбор материала для исследования.

Основной корпус произведений Платонова был опубликован после его смерти, а это значит, что сам автор

³³³ Алейников О. Ю. Агиографические мотивы в прозе А. Платонова о Великой Отечественной войне // «Страна филологов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. М., 2003. С. 142.

уже не мог выразить свою волю и тем самым повлиять на те или иные издательские нюансы, в частности, на состав сборников и, таким образом, на контекстное восприятие своих произведений. А между тем исследователям хорошо известна та щепетильность, с которой Платонов собирал свои первые книги, соотнося состав и последовательность текстов в них с художественной задачей³³⁴, не говоря уже о его бескомпромиссности в отношении редакторских посягательств на текст. По справедливому мнению текстолога, именно этот «акт авторской воли predetermined жизненные судьбы многих произведений Платонова: пройдя по редакциям и издательствам, они обретали новую авторскую редакцию и чаще всего уходили в стол писателя. Так было с «Антисексусом», «Эфирным трактом», «Чевенгуром», «Джан», «Ювенильным морем», «Высоким напряжением», «14 Красными Избушками», «Афродитой» и т. д.»³³⁵.

Уже больше полувека посредниками между читателем и писателем выступают издатели и далеко не всегда удачно: «направления правки в 1960-е и 1980-е гг., повсеместно названные «возвращением Платонова», отличались тем, что полностью игнорировали авторскую во-

³³⁴ См.: Антонова Е. История формирования первой прозаической книги А. Платонова (О принципах подбора и редактирования текстов) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. По материалам пятой международной научной конференции, посвященной 50-летию со дня кончины А. П. Платонова. 23-25 апреля 2001 года. М., 2003. С. 421-473.

³³⁵ Корниенко Н. В. Наследие А. Платонова – испытание для филологической науки // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып.4. Юбилейный. По материалам четвертой международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. П. Платонова. 19-22 сентября 1999 г. М., 2000. С. 120.

лю»³³⁶. Вслед за женой писателя, Марией Александровной Платоновой, Н. В. Корниенко называет такое «возвращение» писателя «борьбой с Платоновым», «убийством Платонова». «История посмертных изданий Платонова оказалась для текстов писателя не менее печальной и удручающей», – заключает исследователь.

Но в последние десятилетия ситуация стала меняться к лучшему. «Завещание» Платонова будущим редакторам «Прошу оставить как есть», «Прошу считать по моему» услышано. Появившиеся в последние годы академические издания ранних рассказов и повестей, стихотворений и статей, подготовленные учеными-текстологами при участии родственников писателя, свидетельствуют о действительном возвращении живого платоновского слова с присущей ему плотностью смысла, спрессованностью эмоции, силой выразительности. Можно сказать, что конструктивный диалог автора с редактором наконец состоялся и привел к творческому сотрудничеству.

В известной степени, подобное сотрудничество может трактоваться как «двойное авторство». Под ним принято понимать особую «технологию» искусства, предполагающую издательское, редакторское посредничество. Обычно это понятие вводят при рассмотрении так называемых издательских или редакторских циклов, то есть циклов, скомпонованных в целое человеком, не являющимся непосредственным автором каждого из произведений. Близки к явлениям «двойного авторства» альманахи, хрестоматии, антологии и, добавим, сборники произведений одного писателя. Здесь есть, понятно, собственная специфика: их объединяющей основой чаще выступает не столько индивидуальная художественная идея, сколько рациональная программа. И все же об особой художественной организации говорить в этих случаях можно и нужно, и в отношении специфики читательского воспри-

³³⁶ Там же. С. 120.

ятия, и, добавим, в отношении создания некой новой художественной целостности, нового литературного ансамбля³³⁷.

Именно к явлениям этого ряда возможно, на наш взгляд, причислить осуществленное в 2000 году академическое издание повести «Котлован», подготовленное сотрудниками ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН и ИМЛИ РАН при участии дочери писателя М. А. Платоновой.

Новое издание «Котлована» отличается от предыдущих не только восстановленным подлинным текстом повести без наслоений и деформаций, которым он подвергался ранее, не только помещенной здесь динамической транскрипцией рукописи, позволяющей заглянуть в творческую лабораторию автора, но и публикацией малоизвестных разножанровых произведений писателя, составляющих ближайший контекст повести «Котлован»: киносценария «Машинист» и очерка «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)».

Фактически, можно сказать, что «Котлован» 2000 года издания – это совершенно иной, новый «Котлован», художественная целостность которого характеризуется двойко: и как целостность отдельного произведения, и как целостность фрагмента многокомпонентного единства. Его издатели не побоялись взять на себя огромную ответственность, ведь главное «текстологическое» правило, сформулированное Г. О. Винокуром еще в 1927 году, остается в силе и по сей день: «Все, что автором не дано как член <...> художественного целого, – не находит себе места в собрании сочинений, так как в противном случае это собрание будет лишено его художественной подлинности»³³⁸.

³³⁷ См. об этом: *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 11.

³³⁸ *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. М., 1991. С. 136-137.

Единственное, что в этом случае может оправдать волеизъявление редактора, имеющиеся в самом литературном наследии и литературной биографии автора специфические художественные особенности, которые все же позволяют использовать некие композиционные приемы для собрания сочинений, не идя при этом против художественной и научной истины. Так или иначе, в академическом издании произведений писателя редактор не может пользоваться исключительно научной логикой, первым и основным для него остается закон художественного контекста. В полной мере это относится и к рассматриваемому изданию.

Новое издание «Котлована», на наш взгляд, является, с одной стороны, попыткой текстуального *воплощения* читательского восприятия (ученые здесь выступают прежде всего как грамотные читатели), а с другой – попыткой *формирования* массового читательского восприятия, наиболее адекватного авторскому замыслу. До момента публикации ансамбль «Котлована» носил внетекстовый характер и существовал лишь в рецепции немногих читателей. Совершенно очевидно и то, что у редакторов нового издания были не только «рецептивные», но и художественные основания для объединения произведений в «собрание сочинений» как особую художественную форму, обладающую известной целостностью.

То, что, в конечном итоге, приобрел читатель, является *метажанровым единством*. Для выяснения генетического и конструктивного факторов существования ансамбля обратимся к истории его создания и непосредственному анализу.

На протяжении полутора лет – второй половины 1929 – первой половины 1930 гг. – Платонов работает над целым рядом произведений разных жанров. Очерк «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)», киносценарий «Машинист» и повесть

«Котлован» – в их числе. Очерк написан в мае 1929³³⁹, киносценарий завершен летом 1930³⁴⁰, и, наконец, повесть предположительно также закончена летом 1930 г.³⁴¹. Они выделяются не только одномоментностью своего создания, что имеет немаловажное значение для установления парадигматических отношений между текстами, но и своей законченностью (для Платонова это замечание не лишнее, так как множество начатых в это время очерков, киносценариев и рассказов так и не нашли своего завершения на бумаге). Кроме того, имеет место факт, пусть случайный, но тем не менее символический: машинопись очерка «В поисках будущего...» расположена на оборотной стороне машинописи «Котлована». Такая пространственная близость волей неволей включает логику партиципации (сопричастия) и направляет движение исследовательской мысли дальше, захватывая все новые и новые пласты поэтики текста: от микроуровня слова до макроуровня жанра. Последнее, на первый взгляд, кажется неуместным, так как это, очевидно, разножанровые произведения. Однако к определению жанра каждого из них может быть добавлен признак – *производственный*. О том, насколько эти «вещи» подлинно производственные, разговор будет дальше.

³³⁹ Очерк датирован Т. М. Вахитовой.

³⁴⁰ Датировка Н. В. Корниенко.

³⁴¹ Вопрос о более точных датах работы писателя над произведением остается, по мнению текстологов, открытым. Предлагаемая датировка основывается на 2-й и 3-й записных книжках писателя, в которых «накапливался материал» для «Котлована» и которые Н. В. Корниенко датирует 1929 и 1930 годами. Причем, говоря о 3-й книжке, практически полностью посвященной работе над «Котлованом», исследователь уточняет: «В основном мы относим записи данной книжки к лету 1930 года» (Андрей Платонов. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 117).

Сейчас же важно отметить внешнюю ориентированность всех трех произведений именно на этот *метажанр*.

Метажанр, по Н. Л. Лейдерману, характеризует структурный принцип построения мирообраза, который возникает на основе парадигмы художественности литературного направления или течения и проявляется в функционировании целой группы жанров. Наиболее отчетливо этот структурный принцип воплощен в «ведущем жанре» данной историко-литературной системы. Присущий этому жанру принцип миромоделирования воспринимается другими жанрами: так происходит трансформация старых жанровых форм в новой парадигме художественности³⁴².

Так сложилось, что парадигма художественности формирующегося нового, социалистического, реализма выдвинула на авансцену литературного развития наряду с историческим и идеологическим (политическим) романом (повестью) производственную прозу. В советской литературе сформировался специфический – производственный дискурс, определивший метажанр, вобравший в себя разножанровые и разнородовые явления – очерки, повести, романы, пьесы и даже поэмы.

Как раз в интересующем нас 1929 году известный литературовед, критик и редактор журнала «Печать и революция» В. Фриче, рассуждая о повествовательных жанрах пролетлитературы, сформулировал требование социального заказа в этой области и определил специфические черты нового жанра, который предложил назвать «социалистическим производственным романом (повестью)». В центре такого «повествования как основной образ стоит не “человек”, не “характер”, а <...> “строительство”». «<...> превалирующая роль образа строительства над об-

³⁴² Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1988. С. 5.

разом личности, “характера” находит свое внешнее выражение в том, что самые эти романы получают свое заглавие от некоего неодушевленного образа, символизирующего идею строительства»³⁴³. Отсюда вытекают все остальные конститутивные признаки жанра, как их видит В. Фриче: это – множественность героев, в совокупности дающая «образ пролетариата, класса-строителя», вместо одного героя в прежнем значении и виде; «второстепенное или третьестепенное значение “романического” элемента» и, следовательно, «сознательное противопоставление традиционной эстетике эротизма эстетики труда»; «апсихологичность всей структуры произведения», так как ни для писателя, «ни для читателя нет основания пассивно следить за изгибами и движениями индивидуальной психики»³⁴⁴.

Как показывает опыт исследований, Платонов никогда ничего не делал «против» «социального заказа», он всегда отзывался на него, но делал это настолько по-своему, что, будучи отраженным в зеркале писательского сознания, «заказ» переставал узнавать себя. Так произошло и в этот раз.

Из-под пера писателя появляется ряд в принципе разножанровых, но объединенных внешней производственной темой, хронотопом, фабулой, дискурсом произведений – очерк «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)», киносценарий «Машинист» и повесть «Котлован».

2.

Первым – в мае 1929 года – появился очерк «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)».

³⁴³ Фриче В. К вопросу о повествовательных жанрах пролетарской литературы // Печать и революция. 1929. № 9. С. 10.

³⁴⁴ Фриче В. Указ. соч. С. 10-11.

мажную фабрику)». Обращение Платонова к очерку не было ни случайным, ни эпизодическим. Писатель активно использовал жанр очерка с 1925 года («Страна бедняков (Очерки Черноземной области)», 1925; «Огни Волховстроя», 1926; «Че-Че-О (Организационно-философские очерки)», 1928; «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)», 1929; «По заволжским МТС (Заметки разъездного корреспондента)», 1930; «Факт (Очерк про двух отсталых рабочих)», 1930; «За большевистского счетовода в колхозе! (Заметки разъездного корреспондента)», 1930; «Первый Иван (Заметки о техническом творчестве трудящихся масс)», 1930), пометами «Для очерка» и «Очерк» испещрены записные книжки Платонова этих лет. Так он отреагировал на общий очерковый бум, разразившийся в 1929-1930-м гг., когда партией была развернута очередная политическая кампания, девизом которой был лозунг: «Писатели – на фабрики и заводы»³⁴⁵.

По содержанию и построению эти очерки весьма различны. Одни из них – «Страна бедняков (Очерки Черноземной области)», «Огни Волховстроя», «По заволжским МТС (Заметки разъездного корреспондента)» – напоминают социологические исследования. От обычной научной работы их отличают образный язык и сочетание «открытой» информации, логической аргументации мыслей автора с беллетристической, с красочными зарисовками действительности на тему очеркового исследования.

Для других характерен сюжет-история, роднящий их с другими, беллетристическими, эпическими жанрами – рассказом и новеллой. По этому принципу выстроены «Че-Че-О (Организационно-философские очерки)», «Факт (Очерк про двух отсталых рабочих)», «Первый Иван (Заметки о техническом творчестве трудящихся масс)», «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)».

³⁴⁵ Литературная газета. 1929. 22 апр.

мажную фабрику)». В них легко обнаруживается система образов персонажей, в основном вымышленных, с характерными для Платонова именами и фамилиями, придуманными по готовым сформировавшимся моделям: Абморов и Пугачев («Факт (Очерк про двух отсталых рабочих)»), Федор Федорович и Филипп Павлович из «Че-Че-О», Первоиванов («Первый Иван»), Матвей Семенович Лазенков и Георгий Никанорович Свешников («В поисках будущего...»). Немаловажно и присутствие в системе образов персонажа-рассказчика (обычно им бывает сам автор). Но при всей близости платоновских очерков к беллетристике, притом что документальное в них тесно переплетается с беллетристическим, они продолжают оставаться очерками с присущими этому жанру конститутивными признаками. Главная движущая сила в очерковом сюжете, даже если он очень близок к беллетристическому, – исследовательская идея автора или публицистическая тенденция. Традиционно беллетристический сюжет-интрига (сюжет-событие), строящийся на индивидуальных человеческих судьбах людей, на столкновениях характеров, уступает здесь место сюжету другого рода, движением которого является развитие исследовательской или публицистической идеи, цепь логических умозаключений. Общее направление исследовательской мысли Платонова можно определить как поиск новых путей и средств коренной перестройки хозяйственной и тесно связанной с ней нравственной жизни народа, а основными жанровыми модификациями платоновского очерка станут этнографическая и производственная его формы.

Очерк «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)» очень репрезентативен в этом смысле.

Т. М. Вахитова, подготовившая публикацию этого очерка, отмечает, что он «обнаруживает удивительную

близость с производственным очерком тех лет»³⁴⁶. В числе устоявшихся приемов производственного очерка исследователь называет использование жанра «путешествия» (надо заметить, что эта форма, наряду с житийной, является архетипической для очерка вообще); наличие стандартной сюжетной схемы, включающей такие обязательные элементы, как описание индустриального пейзажа, диалоги с рабочими, инженерами, профактивистами, ударниками соревнования, описание нового рабочего быта или рассказ о нем и обязательный мажорно-дидактический вывод в конце. В статье, предваряющей публикацию, Т. М. Вахитова дает глубокий и точный жанровый анализ очерка. Повторять его основные положения нет смысла. Но остановиться на одном из них и, по возможности, развить плодотворную мысль исследователя необходимо.

Говоря о принадлежности платоновского очерка к производственному жанру, Т. М. Вахитова отмечает одну чрезвычайно важную деталь: «Оставаясь в границах жанровой нормы, соблюдая тематику времени, учитывая социальный заказ и руководящие указания партии, Платонов как бы изнутри взрывает традиционное содержание введением нетрадиционных тем, мотивов, образов. Этот диссонирующий слой легко и наивно захватывает в свое поле многие болезненные, сложные и просто опасные в те времена проблемы, которые любой доброжелательной критике уже было не под силу рассматривать по разряду самокритики»³⁴⁷.

Речь идет об открывающем очерк фрагменте текста, содержащем рассказ о встрече рассказчика с Матвеем Семеновичем Лазенковым, «отрицательным персонажем»,

³⁴⁶ Вахитова Т. М. Обратная сторона «Котлована». Очерк Андрея Платонова «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)» // Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 374.

³⁴⁷ Вахитова Т. М. Указ. соч. С. 376.

«вредным дураком», эгоистом с «приветливым лицом походного артиста». Монолог Лазенкова на острую политическую тему о «правом уклоне», прямо не связанный с темой и сюжетом самого очерка, написан, по справедливому замечанию Т. М. Вахитовой, «в иной стилистической манере, манере «Котлована», поэтому его значение не исчерпывается прагматическими задачами – показать отрицательного героя, а приобретает более глубокий, обобщенно-философский смысл»³⁴⁸. Приведем отрывки из этого монолога:

«– Я резервная сила эсэра! Дайте мне чертеж социализма и сырье, – я вам в одну смену сделаю и обличую его... Что там в газетах пишут – тут уклон, там перекосяк! Раз уклон – катись под откос, нервная стерва! Царап его – и ваших нет, а наши тут!..

<...>

– Ты слушай дальше! Была у меня баба в Москве, а я в пекарне тогда помаленьку тесто жег. Пристала ко мне баба: принеси, говорит, мне углей мешок, я чай пить привыкла. Привыкла – так пей: несу я ей углей, а у трамвая стоит хороший народ, стоит и ждет. Вдруг у меня удар в сердце, и я – царап! – да здравствует оппозиция!..

Еду я дальше – стою уже на передней площадке с угольным мешком, как депутат какой. Доезжаю до Лубянки и иду в монолитный дом. А там барышня сидит и меня спрашивает: с какой стороны вы чувствуете оппозицию? – С задней, говорю, – потому что революция вождь отсталости и смерть измене! – Ах, с задней, – говорит мне барышня, – ну тогда идите отсюда к шутам!»³⁴⁹

Т. М. Вахитова видит здесь пародию на речь И. Сталина на апрельском пленуме ЦК «О правом уклоне

³⁴⁸ Там же. С. 377.

³⁴⁹ *Платонов А. П.* В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику) // *Платонов А.* Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 365.

в ВКП(б)» и завуалированную полемику с ней по поводу оппозиции: «Сталин обнаружил оппозицию рядом с собой “справа”, а Лазенков считает, что она находится “сзади”, за ним, видимо, в самой гуще народной жизни»³⁵⁰. К этому, в принципе, справедливому наблюдению необходимо добавить ряд уточнений, касающихся проблемы «взаимодействия стилистических приемов, открыто эксплуатируемых автором, с тематическим содержанием его произведений, где данные приемы функционируют»³⁵¹.

Начнем с того, что перед нами не просто «ернический стиль», а специфический, характерный для Платонова рубежа второго и третьего десятилетий, «каламбурный (анекдотический) дискурс», в основе которого *идеологический каламбур*. На эту черту платоновского стиля во многих произведениях, в том числе и в «Котловане», указывали Э. Найман, Т. Сейфрид, В. Ю. Вьюгин³⁵². Суть ее в

³⁵⁰ Вахитова Т. М. Указ. соч. С. 377.

³⁵¹ Сейфрид Т. Писать против материи: О языке «Котлована» Андрея Платонова... С. 303.

³⁵² См.: Сейфрид Т. Писать против материи: о языке «Котлована» Андрея Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994. С. 303-319; Найман Э. В ж... прорубить окно: сексуальная паталогия как идеологический каламбур у Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. (4/1998). № 32. С. 60-76; Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюция стиля). СПб.: РХГИ, 2004. С. 261-266. Американский ученый Т. Сейфрид предлагает рассматривать языковые процессы в повести в русле стойкой тенденции стимулирования «в языке текста каламбурной амбивалентности между буквальным и фигуральным уровнями значения <...> Как и положено в любом каламбуре, семантическая амбивалентность в “Котловане” проистекает из намеренного совпадения “предполагаемого” значения слова или фразы с «неумышленным», порожденным капризной неустойчивостью лексического или синтаксического контекста, который хотя бы на миг создает ироническую иллю-

том, что риторическая фигура подвергается нарративизации и становится каркасом эпизода или сюжета в целом.

Анализ рассматриваемого эпизода с позиции каламбурного дискурса позволяет уточнить и конкретизировать его значение. Совершенно очевидно, что рассказ Лазенкова о том, как он бабе своей угли для чая вез «через» Лубянку, основан на каламбурной игре слов с амбивалентным – политическим и низовым телесным значением. Мысль об оппозиции приходит в голову герою, когда он видит стоящий у трамвая «хороший народ». Здесь нужно вспомнить, что по правилам пассажиры входят в общественный транспорт в *задние* двери, а выходят через *передние*. Значение «зада» Платонов не вербализует – оно остается в подтексте, однако его скрытое присутствие сразу же обнаруживается в последующей фразе: «Еду я дальше – стою уже на *передней* площадке с угольным мешком, как депутат какой» (курсив наш. – С. К.). Наивная и безобидная, на первый взгляд, фраза на самом деле насыщена взрывоопасной энергией каламбура, немедленно детонирующей при соприкосновении с политической риторикой того времени, типа «преодолеть отсталость масс», «партия – передовой отряд пролетариата». «Хороший народ» оказывается семантически связанным с «задом», причем в значении позиции «сзади», а власть, в лице депутата, – с позицией «перед». Отношения между ними невольно сексуализируются³⁵³. В этом политико-сексуальном контексте особый фривольный смысл приобретает разговор Лазенкова с барышней на Лубянке об «оппозиции с задней стороны» (можно предположить, что для Платонова – любителя паронимазийных игр со словом, и слово *оппозиция* могло показаться чреватым сексуальным смыс-

зию одновременного существования обоих значений и совпадения тех сфер опыта, откуда эти значения взяты» (312).

³⁵³ Аналогичный случай был подробно рассмотрен Э. Найманом в упомянутой выше статье.

лом), становится понятным настойчивое повторение: «С задней, говорю, – потому что революция вождь отсталости и смерть измене!»³⁵⁴. И в таком случае его приход на Лубянку с подобным заявлением прочитывается уже не как донос (так его трактует Т. М. Вахитова), а как дерзкая выходка, призванная напомнить власти, кто есть кто; становится понятной резко отрицательная реакция «барышни» (примечательно, что грозное учреждение представляет именно она). Говоря об отношениях партии власти с народом на языке «сексуализированной метафоры» (Э. Найман), Платонов уточняет роль каждого из участников процесса рождения новой жизни, при этом активная роль достается народу.

Основной текст очерка как раз об этом. Писчебумажная фабрика привлекла внимание Платонова тем, что ее рабочие заставили власть считаться с их мнением и не позволили ей закрыть предприятие. Достижения фабрики состоялись не благодаря «мудрому» руководству партии, а вопреки.

Таким образом, экспозиция очерка, построенная на каламбуре и выполняющая, по мнению Т. М. Вахитовой, роль эпиграфа, вступая в паратекстуальные отношения с основным текстом, перекодирует его, уводя из поля «производственного» жанра. Лазенков – герой, поведение которого по внешнему рисунку совпадает с моделью поведения отрицательного героя «производственного» жанра, на самом деле таковым не является. Таким образом разрушается свойственная жанру система персонажей.

³⁵⁴ Слово *измена* начинает играть, его значение колеблется между политической и сексуальной изменой. Подобный пример обыгрывания этого слова в сексуальном контексте встречаем в письме к жене: «Кончаю, меня ждет работа о Волгодонском канале Петра. Очень мало исторического материала, опять придется лечь на свою “музу”: она одна еще мне не изменяет» («Живя главной жизнью»... С. 165).

Перекодировка жанрового содержания происходит не только за счет каламбурного «эпиграфа». Есть и в самом очерке микросюжеты, переводящие очерк из «производственного» жанра в жанр «философский». В их числе сюжет о вводе гидравлической вымывки целлюлозы вместо ручной. Новый способ, нисколько не влиявший на производительность труда, ввели исключительно «для самого рабочего»: «Фабрику начинают устраивать так, чтобы она лучше отвечала *душе и настроению* рабочего и не тратила его нервов, бдительности и мускулов» (367) (курсив наш. – С. К.). То есть главной заботой здесь была не производительность труда как самоцель, а рабочий человек, его душа. Невольно на память приходит экзистенциальная тревога Вощева о том, что же будет, если дома человек построит, а сам расстроится, кто жить тогда будет. Так же расставлены акценты и в финале очерка: «Страна строится заново – создаются не только новые заводы, но и несуществовавшие люди, способные понять, что мы бедны от великих затрат на социализм, способные заплатить годами за века и работать с напряжением ревности друг к другу и со страхом за судьбу всего пролетарского дела» (371).

Таким образом, становится очевидным, что Платонов не столько следует «производственному» жанру, сколько вступает с ним в диалог, не отрицая его, но вместе с тем сохраняя свою собственную индивидуальную позицию.

3.

Написав киносценарий «Машинист», автор определил его жанр как либретто. Становление этого жанра в советском киноискусстве имеет свою интересную историю. Мы коснемся лишь тех ее страниц, что хронологиче-

ски относятся к периоду, когда Платонов активно начал осваивать новую жанровую форму.

Текстологи датируют замыслы нескольких киносценариев Платонова («Епифанские шлюзы», «Лампочка Ильича», «Песчаная учительница», «Надлежащие мероприятия») 1928-м годом. В первой половине 1930 года Платонов делает записи и пишет наброски сразу к нескольким киносценариям на колхозно-крестьянскую и производственную темы³⁵⁵. По этим данным видна динамика освоения писателем нового жанра. Сначала он перерабатывает, адаптируя для кино, свои повести и рассказы, затем начинает создавать самостоятельные вещи уже в новой жанровой форме.

Надо заметить, что обращение Платонова к кино не было случайным, и путь его к новому жанру шел «по сценарию», написанному не им, а, точнее, в «соавторстве». Как и все в его творческой судьбе, приход в кинематограф был вызван, с одной стороны, духом творческого эксперимента, тягой ко всему новому, непознанному, а с другой – живым откликом на запросы времени и общества. В данном случае запрос был сформулирован в лозунге: «Писатели, в кино!». И писатель пошел в кино...

Вторая половина 1920-х годов по праву считается одним из самых сложных и интересных периодов в истории советского кинематографа. К этому моменту уже было изжито «заболевание» агитфильмом, когда связь киноискусства с идеологией понималась чересчур буквально, и текущая агитация становилась материалом и содержанием кино; активно стали осваиваться иные кинематографиче-

³⁵⁵ Корниенко Н. В. Киносценарии в творческой истории «Котлована» // Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 323.

ские формы освоения современного материала; развивалось игровое кино³⁵⁶.

В середине 1920-х годов начинает усиленно дискутироваться проблема сценария. Она приобретала тем большую актуальность, что речь шла о «немом» кино. Специфика заключалась в жесткой связи «немого» сценария с монтажом. В первой половине десятилетия был распространён внесценарный поиск материала. Объяснялось это, в первую очередь, осознанием кинематографической специфики и, соответственно, стремлением к максимальному размежеванию с другими видами искусства, прежде всего, с литературой, как наиболее близкой. Кинематографический монтаж противопоставлялся литературной фабуле и литературному сюжету. Особенно это было свойственно для поэтики Д. Вертова и С. Эйзенштейна.

Но уже в 1924 году режиссер и теоретик кино С. Тимошенко выдвинул программу, утверждающую, что для советского кино оригинальная сценарная мысль, оригинальный сюжет на данном этапе важнее монтажных трюков и постановочных изысков³⁵⁷. В результате возникла иная крайность – на смену режиссерской анархии пришел «стальной сценарий». «Чем подробнее технически проработан сценарий, – писал В. Пудовкин, – тем больше шансов у сценариста увидеть на экране образы, впечатляющие именно так, как он задумал»³⁵⁸.

Конечно, «стальной сценарий» не исключал хорошей литературной основы, но его теоретики, как правило, противопоставляли «кинематографическое» мышление «литературному», «словесному». Так, В. Пудовкин отде-

³⁵⁶ См. об этом: *Гурвич С. Д.* Советские писатели в кинематографе (20-30-е годы). Л., 1975.

³⁵⁷ *Тимошенко С.* Русский сценарий (Заметки о кино) // Жизнь искусства. 1924. № 3. С. 21-22.

³⁵⁸ *Пудовкин В.* Кино-сценарий. Теория сценария. М., 1926. С. 8-9.

лял «пластические образы» от их словесного оформления: «<...> важны не те слова, которые он пишет, а те, внешне выраженные, пластические образы, которые он – этими словами описывает»³⁵⁹. И. Соколов ратовал за сценарий, написанный «не на языке слов, а на языке кинематографа», «за техническое мышление» и «логику планов» напекор «чистой литературе»³⁶⁰. В. Недоброво считал сценарий «голым наброском действия», «каркасом» будущего фильма, отвергая самую возможность существования у сценариста собственного литературного стиля³⁶¹. Но, как замечает искусствовед, «чем дальше замыкались кинематографисты в номерной специфике, тем больше они задыхались от отсутствия живого материала и его образного преломления»³⁶².

Во второй половине 1920-х годов намечается оцутимый поворот кинематографа назад, к литературе – классической и современной. Именно в это время пересеклись пути Платонова и кинематографа. Произошло это, вероятнее всего, в пространстве Ленинграда. На это указывают разыскания текстологов, связывающих время сдачи в сценарный отдел 3-й кинофабрики сценария «Песчаная учительница» с записью в одной из ленинградских записных книжек: «3 Кинофабрика, 68-22, Савостьянов, 375 руб.»³⁶³.

Косвенным доказательством этого же может служить и тот факт, что Адриан Пиотровский, являвшийся в то время художественным руководителем ленинградской

³⁵⁹ Там же. С. 36.

³⁶⁰ *Соколов И.* Киносценарий. Теория и техника. М., 1926. С. 8.

³⁶¹ *Недоброво В.* Сценарий – постановщик – актер // Жизнь искусства. 1926. № 25. С. 12.

³⁶² *Гурвич С. Д.* Советские писатели в кинематографе (20-30-е годы). Л., 1975. С. 17.

³⁶³ *Корниенко Н. В.* Киносценарии в творческой истории «Котлована» // *Платонов А.* Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 323.

«кинофабрики», именно тогда начал широкую кампанию по привлечению в кинематограф писателей. Именно тогда завязываются и укрепляются связи ленинградских кинематографистов с В. Кавериним, В. Шкловским, Ю. Тыняновым, Б. Лавреневым, Н. Тихоновым, А. Толстым, Н. Никитиным, Б. Липатовым. Тогда же в массовом количестве заключаются и договоры с писателями, делающими в сценарном деле первые шаги. К их числу принадлежал и Андрей Платонов. К сожалению, работы Платонова разделили участь многочисленных сценариев, оставшихся только в заявках и так и не нашедших кинематографического воплощения.

Но сейчас важно другое. Важно то, что сценарии Платонова, в том числе и «Машинист», были написаны уже в новой стилистике, в новой форме – в форме литературного авторского сценария³⁶⁴, предполагавшей эмоциональное описание действия с выраженным авторским началом. И хотя споры по поводу жанра киносценария продолжались и находились последовательные сторонники его специфической кинематографической самостоятельности, заявлявшие, что кино – это «жанр, а не проходная комната, жанр, а не трамвай...»³⁶⁵ и киносценарий – особый, становящийся жанр не литературы, а кино, тем не менее литературный киносценарий все же стал фактом, с которым трудно было спорить.

Тот же Михаил Левидов, горячо отстаивавший специфичность художественного языка кино, анализируя один из киносценариев Н. Погодина, назвал его новым

³⁶⁴ Искусствовед В. Туркин выделял три стадии развития «немого» сценария, последовательно сменявшие друг друга, примитивную план-схему, технологическую форму и литературную форму авторского сценария. См.: Туркин В. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария. М., 1938. С. 21, 25.

³⁶⁵ Левидов М. Тема мастера (О кино вообще и в частности) // Литературный критик. 1934. № 10. С. 178.

жанром художественной прозы: «<...> “Заключенные” имеют большое принципиальное значение в творческом пути Погодина – это освобождение от “оков” драматургии. Он намечает в этой вещи свой собственный и некий новый жанр художественной прозы. Диалог, скрепленный ведущими, действенными ремарками, – таковы элементы жанра (именно для этих ремарок не было места в пьесах, и диалог повисал в воздухе, оставался неоправданным)»³⁶⁶.

Современная теория драматургии, в том числе и кинодраматургии, говорит о возможности причисления ряда киносценариев к числу собственно литературных произведений³⁶⁷. Правда, при условии, что сценарий будет изложением фильма с тщательной детализацией, с многочисленными развернутыми ремарками и запрограммирован не только на воплощение на экране, но и на прочтение.

Платоновский «Машинист», на наш взгляд, должен быть причислен, в равной степени, как к разряду литературных произведений, так и к разряду кинематографических.

В кинематографическом аспекте он, очевидно, генетически связан с агитфильмом, популярным жанром «юного» советского кино, в литературном – с не менее востребованным жанром «производственного» романа или повести. Можно предположить, что оба жанра образовывали некую параллель. Оба были кровно связаны с идеологией, представляли собой отклик на злободневные вопросы времени, и в основе обоих заключалась иллюстративно-назидательная установка – представлять примеры положительного и отрицательного поведения в заданной ситуации, точнее, в ситуации социалистического строительства.

³⁶⁶ Левидов М. Указ. соч. С. 188.

³⁶⁷ Хализев В. Е. Драматургия писательская и режиссерская // Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978.

Как и в случае с очерком, Платонов, фактически идя по канве кинематографического и литературного жанров, в конечном итоге изнутри, силой своего слова, стиля взрывает их эстетический канон.

Мысль о пародийной аллюзивности «Машиниста» впервые была высказана Н. В. Корниенко. Исследователь отметила, что «название колхоза “им. Генеральной линии” в “Машинисте” и “Котловане” – это не только социально-политическая, но и кинематографическая аллюзия из жизни 1929 года: фильм С. Эйзенштейна “Генеральная линия”, о котором с конца 1926 года достаточно много общала пресса, вышел на экран в 1929 году (под названием “Старое и новое”). Многие эстетические реалии этого фильма используются в либретто Платонова в ироническом контексте. Так, главной героине фильма Эйзенштейна, колхознице-ударнице Марфе, в либретто Платонова противопоставлена девушка Маша, мечтающая выйти замуж еще до построения социализма. Отсылает к фильму “Старое и новое” и сцена своеобразного “оголения” машиниста ради спасения машины: в фильме так же поступает Марфа, снимающая свой единственный наряд – нижнюю юбку, чтобы протереть трактор»³⁶⁸.

К этому важному наблюдению надо добавить, что Платонов вел полемический диалог не только с конкретным фильмом конкретного режиссера – это был диалог писателя с кинематографическим жанром – жанром агитфильма.

В свое время, а именно в первой половине 1920-х годов, агитфильм был чрезвычайно популярен и не считался жанром, которого надо гнушаться. Авторами первых сценариев агитфильмов были: В. Маяковский («На фронт!»), А. Луначарский («Уплотнение», «Смельчак»),

³⁶⁸ Корниенко Н. В. Киносценарии в творческой истории «Котлована» / Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб, 2000. С. 361.

А. Серафимович («Подполье»), Л. Никулин («Первое мая», «Запуганный буржуй»), Ив. Новиков («Андрей-гудок», «Все в наших руках», «Деревня на переломе»). Агитфильмовская жанровая модель позволяла экспериментировать в области выразительных средств, расширяла возможности игрового кино, однако «к середине 20-х годов уже грозила превратиться в тормоз, в набор неких обязательных иллюстративных приемов»³⁶⁹. Избежать энтропии, добиться обновления жанра, найти новые формы выражения агитационного пафоса можно было только через пародию.

Первым пародийным фильмом такого плана, по мнению искусствоведов, был снятый Л. Кулешовым по сценарию Н. Асеева (написанному в 1924 году) кинопамфлет «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Он основательно подточил агитфильмовский канон³⁷⁰. Надо полагать, что после этого наверняка еще не раз возникали прецеденты подобного рода. Так что киносценарный опыт Платонова, вероятно, может быть вписан и в эту парадигму.

Как уже отмечалось исследователями, в частности Н. И. Дужиной, городские и деревенские коллизии «Машиниста», как и последовавшей за ним повести «Котлован», непосредственно соотносятся с событиями общественно-политической жизни страны. Такое разделение материала исследовательница основывает не только на композиции сценария и повести, но и на предположении, что в основе этой композиции – полемика А. Платонова с идеями И. Сталина, высказанными в речи «К вопросу аграрной политики в СССР» (27 декабря 1929 г.). Данная речь, одна из частей которой называется «Город и дерев-

³⁶⁹ Гурвич С. Д. Советские писатели в кинематографе (20-30-е годы). Л., 1975. С. 12.

³⁷⁰ Гурвич С. Д. Советские писатели в кинематографе (20-30-е годы)... С. 12.

ня», посвящена проблеме «уничтожения противоположности между городом и деревней» и их смычке³⁷¹. При этом Н. И. Дужина считает, что «Машинист», написанный непосредственно перед «Котлованом» («фактически – прообраз его структуры и первый мягкий вариант»), в чистом виде иллюстрирует идеи Сталина о путях «уничтожения противоположности между городом и деревней»³⁷².

Не со всем в этом высказывании можно согласиться. Исследователь тонко подметила иллюстративность, которую легко соотнести с поэтикой агитфильма, но не обратила внимание на пародийное его обыгрывание.

Как и положено в агитфильме, в платоновском сценарии существует заданная ситуация «узкого места», требующего немедленного «прорыва», разумеется, ценой нечеловеческих усилий и, возможно, жертв. Кстати, о словосочетании «узкое место» в значении «трудное», «труднопроходимое»: столь знакомое платоновским читателям и зачастую относимое к сугубо платоновскому словоупотреблению, на самом деле было одним из «общих мест», встречающихся в речи тех лет. В платоновском контексте «Машиниста» это словосочетание приобретает пародийное звучание. Писатель использует его в титрах, поясняющих суть происходящего на электростанции – месте, где разворачиваются события первой части сценария: это надпись на черной доске фасада: *«Наш завод работает на плюху. За полугодие промфинплан выполнен на 85 %. Здесь*

³⁷¹ Дужина Н. И. Творчество Андрея Платонова в политическом и культурном контексте (повесть "Котлован" и пьеса "Шарманка"): Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 16.

³⁷² Там же. С. 16.

*делают узкое место и организуют социалистическое горе»*³⁷³.

Смысл этой фразы нарочито затемнен, как это часто бывает у Платонова, и запрограммирован на двойственное прочтение. Как, к примеру, вписать в контекст фразы слово «плюха», которое толкуется В. И. Далем как «оплеуха», «пощечина», «заушина», «сплющенное место вещи»? Вероятнее всего предположить, что здесь актуализируется последнее значение, и тогда высказывание можно понять так: «Наш завод работает на «сплющенное место вещи», то есть работает на преодоление «узкого места» (хотя, может быть, и на создание). В этом случае ввод второй части высказывания становится мотивированным: *поэтому* или, опять же, *для этого* «промфинплан выполнен на 85 %». Но последняя часть фразы – классика платоновских лингвистических загадок-парадоксов. Связанные по принципу управления словосочетания «*делают узкое место*» и «*организуют социалистическое горе*» допускают два прямо противоположных прочтения: то ли здесь искусственно создают это самое трудное «узкое» место, то ли его преодолевают (и в том и в другом случае на него направлено действие, но какое?); то ли здесь «*организуют социалистическое горе*», опять же в смысле создают, то ли его «организуют», то есть преодолевают (подобно тому, как из хаоса организуется космос). Словом «плюха» в значении «сплющенное место вещи» и словосочетанием «узкое место» писатель как бы «закольцовывает» свою трехчастную фразу, делает ее своеобразным смысловым «палиндромом», который может интерпретироваться «спереди назад» и «сзади наперед», отождествляя неотожествимое.

³⁷³ Платонов А. Машинист // Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 310. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Таким образом, платоновское слово с первых страниц, фактически с экспозиции, снимает однозначность заданной ситуации, характерной для агитфильма. Хотя внешне все выглядит как положено: крупные планы, изображающие стрелки амперметров, указывающих предельную нагрузку, бьющее из-под сверла пламя, взрыв «напряженного синего (если можно это сделать) пламени», пластины предохранителя, нагретые «докрасна (сделать это натуральным цветом, если можно)», сменяются крупными планами, в центре которых Машинист с ползущей по нему масляной грязью, его слюни, кипящие «на теле машины», обгоревший от взрыва «голый черный живот».

Но и здесь обращают на себя внимание авторские ремарки, в которых Платонов просит режиссера и оператора сохранить цветовую гамму кадров, а слово «синее» (пламя) выделяет подчеркиванием. Воспринимающее сознание поневоле спотыкается о него и мгновенно «вспоминает» устойчивое выражение «гореть синим пламенем» и, связывая его с нагретыми докрасна пластинами предохранителя, которые затем накаляются «добела и так остаются белыми», почти неминуемо приходит к представлению «адова дна». В дальнейшем его усилит изображение обнаженного Машиниста с обугленным черным животом.

Таким образом, Платонов, не разрушая жанровой структуры агитфильма, с помощью слова и цвета смещает в ней акценты, переворачивая воплощенную в ней иерархию эстетических координат.

Диссонирует со стилистикой агитфильма и образ невесты Машиниста – Маши. Девушка не разделяет со своим женихом его готовности к самопожертвованию во имя строительства будущего социализма, уверенности в скором его «наступлении». После короткого диалога, в котором Маша сетует на то, что никогда они не будут женаты, а Машинист ее успокаивает и в очередной раз просит подождать, Платонов предлагает режиссеру снять

уход девушки с завода одновременно с двух точек зрения – движущейся точки зрения бегущей девушки и неподвижной – стоящих «больных» паровозов: «Девушка идет обратно мимо больных паровозов. В ее руке пустой узелок. Она прислоняется к цилиндру холодного паровоза и стоит в слабой ночной тьме. Затем идет дальше. Очередь паровозов длится мимо нее. Девушка идет все более быстро. Бежит. Паровозы не кончаются. Она хватается за колесо паровоза и останавливается в недоумении» (312). В результате возникает ощущение бега по замкнутому пространству и, как следствие, ощущение тщетности действия девушки, несбыточности ее надежд. Недоумение, испытываемое героиней, ее сомнение неминуемо должны были передаться зрителю и исподволь разрушить наивную мажорность агитфильма.

Эффект пародии возникает и за счет утрирования, гиперболизации «родных» для «агитки» приемов. Так, в назидательной сцене рабочего собрания, выясняющего виновника аварии, момент истины, когда вину с Машинистом решили разделить секретарь партколлектива, директор и предзавкома, повергает всех присутствующих в такое недоумение и «священный ужас», что собрание «сразу умолкает. Кто сидел, тот встает. Общее молчание. Видно, как по лицам мастеровых невозбранно ползают мухи» (312). Реакция, безусловно, гиперболизированная и не адекватна действию, ее вызвавшему.

Вторая – «колхозная» – часть сценария выходит за рамки не только агитфильмовской стилистики, но и кинематографической стилистики в целом. Платонов как будто забывает наставление, обращенное Пудовкиным ко всем сценаристам: «Сценарист должен мыслить пластическими (внешне-выраженными) образами <...> Сценаристу нужно всегда помнить, что каждая фраза, написанная им, в конце концов, должна быть выражена пластически в каких-то видимых формах на экране, и, следовательно, важны не те

слова, которые он пишет, а те, внешне выраженные, пластические образы, которые он – этими словами описывает»³⁷⁴.

Не пластические, внешне выраженные образы, а описательность, круто замешанная на метафоричности, становится стилистической доминантой во второй части сценария. Степень проникновения автора во внутренний мир произведения меняется. Повествование приобретает ярко выраженный авторский характер, становится субъективным, окрашенным авторской эмоциональностью. Платонов явно увлекается, описывая «бездорожье и глушь бесприютного местожительства» (313) в бедной деревне, населяющих ее «истомленных» крестьян с опустошенными душами и «пустыми, выцветшими глазами» (313). Таких описаний, трудно переводимых на язык кинематографа, в тексте немало: «Действие происходит в тумане болот и точно во сне всех действующих»; «Белые глаза его равнодушны и почти мертвы»; «Они ржут без пищи и питья и оглядываются в мучении»; «Петух взлетает и летит как форменная птица» и т. д. Их достаточно много, для того, чтобы ощутить иной художественный язык, разрушающий стилевое единство целого произведения.

Кинематографическая и агитфильмовская стилистика восстанавливается после появления в деревне Машиниста и столкновения его с отрицательным героем-вредителем (по типологии, принятой в жанре производственного романа) – Активистом. Характерно уже то, каким образом Платонов предполагает ввести своего героя в новые обстоятельства, а именно – используя прием «наезда»: «Вдалеке виден быстро мчащийся паровоз. (Показать работающий паровоз вблизи – на всем ходу <...>» (314). Па-

³⁷⁴ Пудовкин В. Кино-сценарий. Теория сценария. М., 1926. С. 19, 36.

ровоз буквально наступает на деревню, победа Машиниста и олицетворяемого им пролетариата и руководящей партии предreshена (не случайно, паровоз появляется как отклик на призыв повергнутого Активистом в «дорожный прах» бедняка Кузьмы: «Где же ты, партия?»).

Однако в серьезно-мажорный финал киносценария вновь врывается диссонанс, привнесенный появлением девушки – бывшей невесты Машиниста уже с другим женихом. Сценарий заканчивается пародийно счастливым поцелуем – девушку целуют одновременно «трое людей – Машинист, жених и Середняк». Примечательно требование писателя, заключенное в ремарке: «поднять “поцелуй” из позора и сделать его свежим, социально-художественным явлением» (322).

Рассмотренные нами тексты очерка и киносценария в силу существующих между ними отношений семантической эквивалентности по разным текстовым параметрам (характеру дискурса, структуре ситуации, единству концепции и т. д.), несмотря на принадлежность к разным жанрам, могут быть охарактеризованы как «близнечные» (А. Юнгрен). Оба произведения внешне сориентированы на «производственный» жанр и в обоих «производственная» составляющая незаметно подменяется экзистенциальной. Подмена осуществляется посредством техники каламбура, перекодирующего текст из одной семантической системы в другую, и введения микросюжетов, диссонирующих с основным повествованием. Последовательное удвоение смысла происходит на всех уровнях структуры текста.

4.

Все вышесказанное в полной мере относится и к центральному произведению ансамбля – повести «Котлован». Тематически она встает в один ряд с «производст-

венными» повестями и романами того времени, такими как «Доменная печь» Н. Ляшко (1925), «У станков» А. Филиппова (1924), «Домна» П. Ярового (1925), «Стройка» А. Пучкова (1925), «Цемент» Ф. Гладкова (1925), а также с произведениями, сюжет которых основан на изображении событий, связанных с социальным переустройством деревни под влиянием «прогрессивных» представителей города – «Лесозаводом» А. Караваевой (1927), «Сотью» Л. Леонова (1930), панферовскими «Брусками» (1928, 1932) и, конечно же, шолоховской «Поднятой целиной» (1932). В частности, это отметил В. Ю. Вьюгин. Он же справедливо заметил, что «ни в каком другом отношении повесть А. Платонова в парадигму производственного романа и произведений о перестройке в деревне не укладывается. Стилевая и мировоззренческая “инаковость” Платонова, неизменно проявляющаяся даже при воплощении “заказных” тем, возводит его тексты на уровень экзистенциальной рефлексии, когда проблемы социального и классового порядка трансформируются в проблемы противостояния человека как личности безличию мира, в вопрос о способности человека противостоять своему собственному естеству»³⁷⁵.

Повесть А. Платонова является одним из самых изученных и подробно рассмотренных произведений. Нет смысла вновь повторять то, что стало общепринятым. Остановимся лишь на тех моментах анализа, которые непосредственно выходят на тему нашего исследования.

Общий пафос «Котлована», как известно, отнюдь не мажорный, но и не однозначно мрачный, пессимистичный, как это может показаться на первый взгляд, как, соб-

³⁷⁵ Вьюгин В. Ю. Повесть «Котлован» в контексте творчества Андрея Платонова // *Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории*. СПб., 2000. С. 12-13.

ственно, и было воспринято большинством читателей и исследователей повести³⁷⁶.

В «Котловане», как и в очерке и сценарии, есть диссонанс, разрушающий монологичное звучание. Только если в текстах-«спутниках» таким образом разрушался «производственный» мажор, то здесь, напротив, автор старается сгладить, как-то нейтрализовать то мрачное впечатление, которое оставляет повесть. В частности, происходит это в автокомментарии, впервые опубликованном в рамках повести в академическом издании: «Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составляло тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего»³⁷⁷.

Этот последний, ранее неизвестный аккорд «Котлована», является тем недостающим звеном, которое было необходимо, чтобы «включился» принцип партиципации, состоялся контекст и между составляющими его произведениями установились отношения семантической эквивалентности и автоинтертекстуальности (вспомним цити-

³⁷⁶ «Для Платонова время пришло к концу 20-х годов: именно тогда он ощутил весь “трагизм поколения”, всю безнравственность “строительной жертвы”, принесенной в настоящем во имя будущего. Вероятно, писателю открылась вся ее абсурдность и безжалостность, ибо самому умирающему на строительстве “железобетонного фундамента” человеку не было обещано ничего – даже загробного блаженства» (*Золотосов М.* «Ложное солнце»: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов // Платонов. А. Мир творчества. М., 1994. С. 276).

³⁷⁷ *Платонов А.* Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С.116.

руемый выше финал очерка). В результате, зазвучав в унисон, повесть «Котлован», киносценарий «Машинист», очерк «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)» организовались в некую формально-смысловую общность, что и позволяет рассматривать их как художественное целое.

Вместе с тем составляющие этого целого не равны как в плане оформления авторского смысла, так и содержательно. «Котлован» выделяется наиболее сложной структурой текста – естественно предположить именно в нем самую высокую концентрацию авторского смысла. Те темы и мотивы, которые в очерке и киносценарии были только намечены, конспективно, в сжатом виде, «сосредоточены» в нескольких персонажах: темы сохранения человеческой души в горниле социалистических строек, жертвы и ее искупления, самоубийства и смерти, поиска веры и истины, тревоги за будущее, – в повести нашли настоящее разрешение. Здесь же был разработан в деталях основной сюжет о взаимоотношениях города и деревни, что нашло отражение в развернутой двучастной композиции. Таким образом, повесть выступает в роли метатекста – текста, сопрягающего в себе смыслы остальных текстов. А все произведения в целом, взаимноинтегрируя смысл друг друга и эплицируя поверхностные семантические образования каждого из них, образуют единое метажанровое единство.

Составляющие метажанровое единство произведения подобны системе зеркал. Перед нами различно закодированные тексты, объединенные пространственно-временным континуумом, объектом изображения – советской действительностью, реалиями жизни города и деревни, единым культурно-политическим контекстом.

Суть механизма перекодировки одного и того же материала следует искать в прагматическом аспекте ком-

позиционного построения каждого произведения в отдельности и метажанрового единства в целом.

Во всех трех произведениях автор по-разному ведет себя с персонажем и читателем. В очерке, как мы уже наблюдали, имеет место игра автора с читателем, когда в начале автор обманывает читателя, выдавая Лазенкова за отрицательного персонажа, а после всем повествованием заставляет убедиться в верности как бы случайно проговоренной им истины. Но в основном повествовании точки зрения автора и читателя совпадают.

В сценарии отношения между автором, героем и читателем усложняются. Дистанция между авторской и читательской, а потенциально, и зрительской точкой зрения увеличивается. Каламбурный дискурс уже не локализован в каком-то одном эпизоде, а рассредоточен по всему тексту, прорывается в авторских ремарках, что, в свою очередь, усиливает пародийное звучание произведения.

В «Котловане» коммуникативная ситуация окончательно принимает черты, свойственные коммуникативной стратегии анекдотического дискурса. Автор принимает точку зрения то одного, то другого персонажа, и, следовательно, в целом описание идет *изнутри*. При этом точка зрения автора принципиально не совпадает с точкой зрения читателя, что проявляется в иронии и гротеске. Можно предположить, что «Котлован» и был рассчитан на то, чтобы быть прочитанным современниками как *свой/чужой*, чтобы его содержание вызвало узнавание и сопротивление ему одновременно. Платонов намеренно принимает здесь такую точку зрения, которая, по его замыслу, должна быть противоположна точке зрения читателя. Он сознательно принимает на себя роль, которая ему не свойственна. В данном случае – роль обличителя. При этом значимость возвращенного читателям автокомментария трудно переоценить. Он полностью меняет норму читательского восприятия хорошо известного текста. Автор

внезапно обнаруживает себя, выходит напрямую к читателю, который вынужден в этой ситуации изменить свою точку зрения. Сдвиг восприятия происходит по модели анекдотического дискурса – когда все происходящее воспринимается сначала с одной точки зрения, а потом неожиданно оказывается, что воспринимать надо было с совершенно другой.

Примечательно, что если «экспозиция» очерка написана в стилевой манере «Котлована», то автокомментарий к нему выполнен в стилевой манере очерка. Таким образом восстанавливается единство авторской позиции на всем пространстве метажанровой общности и создаются условия для ее восприятия как таковой.

Являясь тремя параллельными версиями одних и тех же событий, очерк, сценарий и повесть как бы отражаются друг в друге, дополняют друг друга, создавая стереоскопическую картину сложной и противоречивой действительности.

Итак, подведем некоторые итоги.

Представляется совершенно очевидным, что одним из специфических качеств платоновской прозы является «расчет» на художественную коммуникацию с другими авторскими произведениями. Отсюда удивительный «формульный язык» Платонова, подобно поэтическому языку лирики, избилующий «общими местами» – образными, сюжетными, композиционными, тематическими переключками.

Эффект их употребления в платоновской прозе аналогичен эффекту, возникающему в лирике: формулы «не только не наносят никакого «вреда» творческой индивидуальности поэта-лирика, но, как это ни парадоксально, наоборот, способствуют ее раскрытию»³⁷⁸. Механизмы

³⁷⁸ Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 479.

«зеркальной симметрии» (Е. Яблоков), реализуемые на разных уровнях художественной структуры произведений, позволяют рассматривать предметы в новых ракурсах, в результате чего возникает целая система со-отражений, образуются емкие и целостные контексты.

Платонов – писатель с обостренным чувством контекста. Далеко не у всех авторов единство творческого наследия «завязано» на диалектическом «противостоянии» тексто-контекстных отношений, когда все произведения, составляющие систему, выступают в двойной роли – и в роли текста, и в роли контекста, являясь одновременно интертекстуальными и контекстуальными, когда выраженное в тексте вступает в противоречие с контекстом. В результате чего и возникает хорошо известная всем платонововедам герменевтическая множественность прочтений. При этом становится очевидным, что рождающиеся противоположные, порой взаимоисключающие друг друга интерпретации – не всегда плод воображения исследователя, гораздо чаще они запрограммированы конфликтом тексто-контекстных отношений, подобно тому как «все виды циклических построений связываются внутри себя через взаимодействие принципов контраста и тождества»³⁷⁹.

Проанализировав опубликованные под одной обложкой тексты очерка «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)», сценария «Машинист» и повести «Котлован», мы пришли к выводу, что есть все основания считать данную общность художественно обоснованным метажанровым единством, обладающим особой целостностью. Признаком такой целостности является глубинный изоморфизм текстов на уровне хромотопной организации текста, уровне сюжета, прагматики композиционного построения, а также диалог с ме-

³⁷⁹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С. 189.

тажанром «производственной» прозы. Возникшее мета-жанровое единство – это сложное образование, целостность которого обусловлена способом конструирования образа миропереживания, единым для всех входящих в него произведений.

Подробный анализ именно этого метажанрового единства обусловлен прежде всего фактом его публикации под одной обложкой – текстуальным оформлением и закреплением его состава и границ. Научно выверенное, приведенное в соответствие с хронологией и авторскими контекстами издание платоновских произведений 1930-40-50-х годов еще впереди, поэтому и серьезное изучение метажанровых единств «Счастливой Москвы», «детских» и военных рассказов еще только предстоит.

* * *

Анализ платоновских циклов и циклизации в целом позволяет сделать ряд важных выводов.

У Платонова есть все разновидности циклов: авторский собранный первичный – «Были о Макаре Прохорове»; авторский собранный вторичный – «Записи потомка», «Из Генерального сочинения»; несобранный рецептивный цикл. Примечательно, что их хронологическая последовательность противоположна выстроенной нами – от несобранного цикла, через вторичный – к первичному. Она отражает эволюцию эпического мышления писателя – от «стихийной» эпичности к сознательному стремлению создать эпическую картину бытия.

Поэтому обращение Платонова к циклу и циклизации на самом раннем этапе творчества можно считать глубоко симптоматичным. Выбор писателем циклической формы, способной наиболее органично воссоздать неограниченность жизни, представить ее как целостную, но сложенную из разрозненных самостоятельных фрагментов

картину, обоснован главным конститутивным свойством цикла – одновременно быть целостным единством и распадаться на части, уподобляться самому себе и тут же расподобляться. Можно сказать, что выбор писателя – это не только выбор литературный, но и выбор мировоззренческий и метафизический, поскольку он обнажает онтологию художника, творчество которого разнообразно в однообразии, эволюционирует, оставаясь неизменным.

Внутренняя целостность платоновского мира – это целостность, аналогичная целостности цикла, основанная на разноуровневых повторах персонажей, деталей, мотивов, сюжетов, структурных повторах (на парадигматических отношениях, системе эквивалентностей). Давно отмечено, что Платонов постоянно возвращался к однажды удачно найденным определениям, образам, которые становились своеобразными формулами, «смысловыми рифмами», наиболее точно воплощающими авторское приятие мира в его изменчивой неизменности. Таким образом, цикл в платоновском творчестве становится не только жанровой формой, воплощающей модель мира, но и моделью эстетической системы художника: «цикл – явление не формальное, а глубоко мировоззренческое, содержательное. Это его (автора. – С. К.) взгляд на мир, на характер связей в этом мире»³⁸⁰.

Созданные Платоновым в 20-е годы XX столетия эпические циклы явились естественным продолжением традиции эпической циклизации, зародившейся и окончательно укрепившейся в русской литературе в XIX – начале XX вв. Универсальными образцами таких эпических цикловых форм служат циклы А. Пушкина, Н. Гоголя, И. Тургенева, Л. Толстого и др.

Их наиболее общими типологическими конститутивными свойствами принято считать: наличие нескольких произведений малой формы, принадлежащих к эпи-

³⁸⁰ *Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., 1959. С. 87.*

ческому роду, связанных друг с другом внутренними смысловыми, ассоциативными и внешними архитектурными связями; «вторичную целостность структуры» цикла; двойное кодирование входящих в цикл текстов и герменевтическую двойственность их интерпретации, резкое расхождение жизни текста «в себе», «для себя» и «вне себя», «для цикла»; монтажную композицию, реализующуюся через приемы контраста и сопоставления; концептуальность – плод сцеплений текстов; общность ряда системных элементов цикла (жанровых, стилистических, образно-метафорических и т. д.) Все эти признаки и свойства наблюдались нами и у Платонова.

Однако опыт наблюдений за историческим формами развития цикла в отечественной литературе показывает, что на фоне конститутивных, неизменных признаков и свойств цикла, обеспечивающих ему жизненную стойкость и хранящих «память жанра», существуют факультативные, наиболее «подвижные» признаки, в рамках которых происходят эволюционные изменения, определяющие динамику развития жанра, бытование его в историческом времени. К их числу, на наш взгляд, могут быть причислены жанровый состав цикла, устоявшиеся формы сцеплений между текстами. Так, например, эволюция эпического цикла в литературе XIX века во многом определялась изменением структурного состава цикла и характером объединения произведений: от новеллы к очерку и затем – к их объединению в рамках одного цикла; от жесткого «циклического» сцепления к более свободному «сборниковому».

Соответственно, традиция очерковой циклизации второй трети XIX века, сменившая циклизацию новеллистическую первой трети, соединяется с ней в едином типе эпического («эпического») сюжетного цикла 1860-х годов, который, получая интенсивную разработку формы в пределах возможностей прозы 1870-90-х годов и в сложном

взаимодействии с романном жанром, в свою очередь, в конце века сменяется сборниковой традицией³⁸¹.

С этой точки зрения, можно сказать, что литература первых двух десятилетий обогатила традицию эпической циклизации, пополнив ее циклами произведений маргинальных жанров: анекдотов (А. Аверченко, Н. Тэффи, М. Зощенко, А. Платонов), литературных сказок (Ф. Сологуб, М. Горький, Е. Замятин, А. Платонов), дневниковых записей (И. Бунин, М. Горький, М. Пришвин). Как следует из анализа платоновских циклов, Андрей Платонов принял активное участие в углублении и дальнейшей разработке традиции в этом направлении.

Платоновские циклы 1920-х годов представляют разные формы циклизации, в редуцированном виде манифестируя этапы исторического развития этого явления и одновременно этапы становления эпического мышления автора.

Так, рассказы, написанные в 1920-1921 годах, объединены писателем более простым, исторически первичным – кумулятивным способом и связаны с особым мифологическим ощущением времени. Их сюжеты, выстраиваясь в кумулятивную цепочку, образуют архаический кумулятивный сюжет (Н. Д. Тamarченко), который изображает все события как самоценные и равновеликие, происходящие вне времени, здесь и вечно. В рассказчике, определяющем единство цикла, соединяются начало и конец, прошлое и настоящее. Однако Платонов не просто идет вслед за древней моделью цикличности. Благодаря первому рассказу, заглавие которого темпорально – «Память», читатель воспринимает изображенные события существующими не только в пространстве, но и во времени, а кумулятивный ряд «загибается» в цикл. Происходит это и благодаря аллюзиям на современный быт.

³⁸¹ *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 260.

Второй цикл, составленный из более поздних произведений, имеет уже ярко выраженную циклическую структуру, он обладает «рамочной» композицией, внутри которой рассказы объединены и циклической связью, и кумулятивной. Тип структурных отношений, «отработанный» в этом цикле, в большей степени соотносим с романной структурой.

Третий (в нами выстроенном ряду) – несобранный цикл, наиболее ярко демонстрирует произошедшие в литературе (начиная с XIX века) глобальные изменения представлений о целостности. Автор, возвысившись над жанром, возводит «в ранг литературы “низовые” жанры, незаконченные произведения, “нелитературу”... Жанровая характеристика становится лишь одной из составляющих индивидуальной художественной целостности произведения»³⁸². На этапе перехода в контекст цикла самостоятельные произведения, в платоновском случае такие, как «Данилок», «Доклад...», «Рассказ...», меняют свой статус, так как происходит переосмысление художественности фрагмента, отрывка. Ю. Н. Тынянов называл это явление «канонизацией фрагмента». «Жанровая новизна фрагмента могла с полной силой сказаться лишь при циклизации в сборнике: из сборника вырастает новое поэтическое лицо фрагментариста-философа»³⁸³.

Характер взаимоотношений между платоновскими циклами и подводящим черту под платоновским творчеством 20-х годов романом «Чевенгур» сопоставим с ситуацией, сложившейся в эти же годы в творчестве М. Горького. Как известно, из-под пера мастера в начале второго десятилетия XX века вышло два цикла рассказов: «Заметки из дневника. Воспоминания», опубликованные

³⁸² *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX в. СПб., 1999. С. 115.

³⁸³ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256.

отдельной книгой в 1924 году, и «Рассказы 1922-1924 гг.», также вышедшие в 1924 году. В написании обеих книг наблюдается одна и та же закономерность: замысел книги возникал не сразу, а после написания некоторой части произведений. По сути дела, выходящий из-под пера «материал» требовал циклического оформления, и на последнем этапе работа писателя приобретала направленный характер, нацеленный на создание именно цикла рассказов. Подобную логику разворачивания художественного замысла мы наблюдали и у Платонова.

Написанное было одновременно и органичным для Горького, и столь непохожим на него, что вызвало острые дискуссии в критике, в общем-то сходящиеся в одном – это был «новый Горький». «Новый Горький» – так назвал свою статью о писателе В. Шкловский. Он видел в его произведениях прообраз литературы будущего и, в частности, приветствовал «Заметки» как возрождение и обновление старого жанра «документальной прозы»³⁸⁴. Сам же М. Горький рассматривал цикл «Рассказов 1922-1924 гг.» в плане подготовки к работе над «Жизнью Клим Самгина». 25 марта 1928 г. он писал В. Я. Зазубрину: «“Рассказы 22-24 гг.” – моя попытка обречь некоторую внутреннюю лохматость Горького и, в то же время, это – ряд поисков иной формы, иного тона для “Клима Самгина”, – работы очень трудной и ответственной. Лично для меня поиски эти я считаю очень полезными...»³⁸⁵.

Возвращаясь к разговору о литературном контексте 1920-х годов, можно сделать вывод о существовании определенной закономерности: и Горький, и Пильняк, и Шолохов, и Веселый, и Платонов – все шли к крупному эпическому полотну через цикл, через сборник как особую промежуточную между малой и большой прозой литературную форму.

³⁸⁴ Шкловский В. Б. Новый Горький // Россия. 1924. № 2. С. 204.

³⁸⁵ Цит. по: Горький А. М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 17. М., 1973. С. 603-604.

ГЛАВА 3. РАССКАЗ – ПОВЕСТЬ – РОМАН: ЭНЕРГИЯ НАПРЯЖЕНИЯ

3.1. Еще раз о романизации и новеллизации в прозе А. Платонова

Есть мнение, что организующей все творчество А. Платонова в целом повествовательной и жанровой стратегией является роман и, соответственно, романизация как жанровый процесс. Внутренняя «целостность платоновского мира не исключает, а включает в себя достаточно жесткую цикличность его творчества, свою логику в каждом цикле-периоде, которую организует, прежде всего установка на создание романа»³⁸⁶, – считает автор многочисленных авторитетных исследований творчества писателя Н. В. Корниенко. «Вычленение романной доминанты в повествовательной стратегии, – по мнению ученого, – позволяет перейти в исследованиях романа Платонова от анализа аллюзий из романов Достоевского к постановке не менее интересного вопроса – о толстовских традициях повествования в прозе Платонова, прежде всего, в романе»³⁸⁷.

Гипотеза Н. В. Корниенко имеет под собой серьезные основания.

В настоящее время платоноведам известно о существовании замыслов шести романов. Один из них воплощен в «Чевенгуре», который спустя десятилетия после написания был опубликован. Другой – «Счастливая Москва» – остался частично незавершенным, но благодаря тщательной реставрации, проведенной текстологами, в частности Н. В. Корниенко, все же увидел свет и предстал

³⁸⁶ Корниенко Н. В. Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 314.

³⁸⁷ Там же. С. 333.

перед читателями как роман. Судьба остальных «Технического романа», неизвестного романа о Стратилате, «Путешествия из Ленинграда в Москву», «Путешествия в человечество» – в разной степени остается затемненной и неизвестной.

Текстологами обнаружена и опубликована первая часть «Технического романа»³⁸⁸. Был ли он дописан, остается неизвестным. О существовании второго по счету платоновского романа – романа о Стратилате (точное название неизвестно) – свидетельствуют многочисленные записи, оставленные в записных книжках писателя. Проанализировав их, Н. В. Корниенко сделала вывод: «Был ли закончен второй роман, пока остается неизвестным, но он реально существовал и определял повествовательную стратегию повестей и рассказов 1929-1932 годов <...>»³⁸⁹.

В процессе работы над вторым романом вынашивается идея третьего, увидевшего свет романа «Счастливая Москва», в «финальной точке» которого в 1936 году замысливается новый роман – «Путешествие из Ленинграда в Москву». Под его знаком проходит необыкновенно продуктивный период платоновского творчества – с 1937 по 1941 год. Его судьба неизвестна, однако писательская лаборатория этих лет позволила текстологам сделать вывод о том, что Платонов в первые месяцы 1941 года все же роман завершил³⁹⁰ и тогда же сделал первые записи к следующему большому произведению – «Путешествию в человечество».

³⁸⁸ *Платонов Андрей*. Технический роман. Публикация В. Гончарова и Н. Корниенко // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 4. Юбилейный. М., 2000. С. 885-937.

³⁸⁹ *Корниенко Н. В.* Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 2. М., 1995. С. 321.

³⁹⁰ Там же. С. 333.

Однако что же получается? С одной стороны, суждение о том, что логику развития в каждом периоде творчества Платонова организует «установка на создание романа», что именно «романная доминанта» определяет «повествовательную стратегию» писателя³⁹¹, кажется бесспорно справедливым. Но при этом мы не можем игнорировать тот факт, что и читатели, и историки литературы знают Платонова как автора лишь двух романов, один из которых незавершен, и при этом как автора большого количества повестей и рассказов, многие из которых поистине шедевры и принадлежность их к сокровищнице отечественной литературы неоспорима.

Так как же быть? Как решить проблему Платонова-романиста, оставшегося без большинства своих романов? Писатель задумывал романы, работал над ними, но большая их часть так и осталась незавершенной.

Наверное, легкомысленно было бы считать, что причина этого кроется только в непростых житейских буднях Платонова, в драматических переплетениях его литературной биографии, в неустроенности и неприкаянности быта. Все это имело место, но вряд ли могло быть решающим в его творческой судьбе и, в частности, в судьбе его романов. Причина гораздо глубже – она в художественном мышлении писателя и в общей судьбе литературы минувшего столетия, в которой отразилось мучительное напряжение между большими и малыми эпическими формами.

³⁹¹ Такого же мнения по поводу прозы Платонова 20-х годов придерживается и В. Скобелев, считающий, что «20-е годы были для писателя временем проникновения принципов “романного мышления” как в рассказ, так и в повесть <...>» (Скобелев В. П. В надежде на живые души (Повесть «Впрок» в контексте жанровых исканий писателя) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1994. С. 204).

Платоновская «большая» проза, некоторые его повести и известные на сегодняшний день романы, являются не только продуктом романизации. Они все время отбрасывают свою романность, стремясь вернуться к жанровым формам «малой» прозы. Главы «Сокровенного человека» и фрагменты «Впрок» напоминают отдельные новеллы, которые завершены и могли бы составить цикл. Подобную циклическую структуру имеет и роман «Чевенгур». А роман «Счастливая Москва» в своей незавершенности и жесткой привязанности к художественному контексту несет отчетливые жанровые признаки фрагмента, приобретая, таким образом, статус романа-фрагмента. Не случайно, проанализировав творческую лабораторию романа, Н. В. Корниенко сделала предположение о том, что «роман “Счастливая Москва” должен был стать в замысле платоновского “Путешествия...” первой – московской – частью нового романа»³⁹².

Подобные явления можно считать результатом противоположного романизации жанрового процесса – новеллизации.

Своим источником новеллизация повести и романа Платонова имеет общий сдвиг в художественном мышлении, произошедший в начале XX столетия. «Эпическое мирозерцание» как тип художественного сознания, связанный с восприятием событий во взаимосвязи с «целостным бытием», бытием природы и общества, «миром нации и эпохи», ощущением внутреннего единства народной жизни и своего собственного слияния с нею, было подорвано.

В переломные эпохи, когда старое уходит в прошлое, а новое, хотя и ощущается во всей атмосфере жизни, все же еще не определилось окончательно, литература направляет свои силы на исследование этого нового в ча-

³⁹² Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 200.

стностях и деталях. Естественно, что в подобных условиях более интенсивно развивается не роман, а очерк, рассказ и повесть. Они обладают способностью видеть предметы с малого расстояния, в то время как для романа с его стремлением к крупномасштабному изображению событий необходима временная или пространственная дистанция, удлиняющая взгляд.

Можно сказать, что для художественного исследования бурной, быстро изменяющейся действительности переломной эпохи роман оказывается менее подходящей формой, нежели очерк, рассказ или повесть. А если роман все же появляется, то он начинает подражать циклу очерков или рассказов, его внутренние связи ослабевают, сюжет становится аморфным. Жанр получает преимущественное развитие в хроникальной или биографической форме. Что, собственно, мы и наблюдаем у Платонова, замыслившего свой первый роман как роман-биографию. Речь идет не о «Чевенгуре», а о романе «Зреющая звезда», наброски к которому были обнаружены текстологами³⁹³. Появившийся чуть позже роман «Чевенгур» нес в себе черты и биографии, и хроники. Примечательно, что и в том, и в другом случаях писатель избирает в качестве материала изображения не настоящее, протекающее перед глазами, а прошедшее, хоть сколько-нибудь отдаленное и устоявшееся.

³⁹³ Н. В. Корниенко приводит в своей работе обнаруженный ею «Краткий план романа», в котором отчетливо проступают жанровые черты будущего произведения: «Сущность сюжета: Живет *человек-ребенок*. Рабочая слобода 1906-14 гг. Мощный паровозостроительный завод. Ребенок – сын мастерового. Изнутри, органически, мучительно – на протяжении ряда лет – показывается рост ребенка и превращение его в юношу <...>» (Корниенко Н. В. Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 314).

Романы 1930-х годов – «Счастливая Москва», «Путешествие из Ленинграда в Москву», «Путешествие в человечество», – судя по всему, также были сориентированы на биографию и хронику-путешествие соответственно, но при этом остались незавершенными, очевидно, так и не преодолев центростремительных сил.

Проблема незавершенности художественных текстов в платоновском творчестве заслуживает особого внимания и отдельного разговора. Платоновское наследие содержит десятки фрагментов произведений, так и не нашедших завершения. Количество их настолько велико, что заставляет задуматься об особенностях художественного мышления, их порождающего, тем более что и многие завершенные произведения, ранние и зрелые, малые и большие, в жанровом отношении устремлены к фрагменту, самодостаточному и целостному в своей принципиальной незаконченности.

Особенно красноречивы в этом смысле знаменитые открытые амбивалентные финалы платоновских произведений, которые «трудно рассматривать в качестве самодостаточной композиционной данности»³⁹⁴. Композиционная неразрешенность произведений обуславливает восприятие их как фрагментов, смысл которых в полной мере постижим лишь в контексте какого-то неведомого целого. Можно сказать, что художественный образ мира создавался писателем не только и не столько отдельными произве-

³⁹⁴ *Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004. С. 109. Об этом писалось неоднократно, в частности в работе *Л. П. Фоменко* «Своеобразии финалов повестей А. П. Платонова (К проблеме изучения стиля прозы А. Платонова 20-30-х годов)» (Жанровые стилистические проблемы в советской литературе: Межвуз. тем. сб. / Калинин. гос. ун-т. Калинин, 1978. С. 37-49); в книге *Т. Сейфрида* (*Seifrid T. Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit*. Cambridge: Camb. U. P., 1992).

дениями, сколько «ансамблями» произведений: циклами, сборниками рассказов, романами, имеющими в своей основе модель цикла.

Объяснение этому феномену находится не только в художественном мышлении писателя, но, как уже отмечалось выше, в объективных условиях развития литературного процесса. Роману, как и повести, противопоставлен «эстетический априоризм» (Н. П. Утехин). Сложившаяся ситуация приводит, с одной стороны, к переложению его функций на рассказ, в результате чего он романизируется. Романские темы находят теперь разрешение в жанре рассказа, что мы и наблюдали в «житийных» рассказах и новеллах-притчах Платонова. С другой стороны, активизируется повесть – жанр, занимающий «срединное положение между романом и рассказом»; жанр, который «раскачивается между романом и рассказом, сдвигаясь в сторону то интенсивного, то экстенсивного построения»³⁹⁵.

3.2. Новеллистическая повесть

Обозначившееся у А. Платонова к середине 20-х годов стремление к расширению эпической перспективы привело его к созданию целого ряда повестей: «Эфирный тракт» (1926), «Город Градов» (1926), «Епифанские шлюзы» (1926), «Ямская слобода» (1926), «Сокровенный человек» (1927), «Происхождение мастера» (1927), «Впрок» (1930), «Котлован» (1930), «Ювенильное море» (1932), «Джан» (1933-1934). В них писатель шел к созданию динамической концепции национальной истории, что совпало с общим вектором движения литературного процесса. Жанр повести, наряду с рассказом, взял в эти годы на себя ответственность за идейно-эстетическое осмысление эпохи.

³⁹⁵ Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 47.

Однако, не страшась обнажать трагические противоречия времени, остроту неразрешимых конфликтов, жанр повести зачастую терял свои «генеральные» черты, такие как описательность, неторопливая событийная последовательность, власть рассказчика над повествованием, обнаруживая при этом не свойственные ему функции. Повествование строилось часто на материале напряженных социально-нравственных конфликтов, что вызывало кризис эпического начала в повести и нарушало саму природу жанра.

В первую очередь, кризис эпического начала обнаруживался в сложности и неоднозначности осмысления художниками окружающего мира, выраженной в известной формуле А. Неверова: «Не жалеть нельзя, и жалеть нельзя». Подобной неоднозначностью оценки действительности отличались повести А. Неверова, С. Сергеева-Ценского, Вс. Иванова, Л. Сейфуллиной, Л. Леонова, многие из которых так же неоднозначно оценивались критикой.

Как известно, не избежали строгого суда и некоторые платоновские повести. О них и пойдет речь. Это «Сокровенный человек» и повесть-хроника «Впрок».

Подобная избирательность в предмете исследования может показаться плохо мотивированной. Между тем, связь этих произведений угадывалась уже критиками-современниками. В 1935 году, когда бури вокруг платоновских повестей улеглись, И. Сац писал, обозначив ими начало и конец важного творческого этапа писателя: «Иронический элемент хорошей повести Платонова “Сокровенный человек” приобрел самостоятельное бытие и привел через малоудачное подражание Щедрина (“Город Градов”) к литературно слабой и политически вредной “хронике” – “Впрок”»³⁹⁶. Для критика остались закрыты-

³⁹⁶ Сац И. Художественная проза в «Красной нови» (№№ 1-12 за 1934 г.) // Литературный критик. 1935. № 6. С. 203.

ми как глубина художественного видения писателя, так и суть эволюционного процесса, произошедшего в его творчестве в короткий, но насыщенный период порубежья. Для современного исследователя история и судьба платоновских повестей являются знаковыми, в существе своем обнаруживающими как закономерности творчества писателя, так и глубокие тенденции литературного процесса в целом.

Для полноты представления целесообразно проанализировать каждую повесть в отдельности, а затем остановиться на их соотнесенности друг с другом.

Повесть «Сокровенный человек» не сразу была замечена в бурной литературной жизни 20-х годов. А. К. Воронский оценил ее как во многом ученическую работу. В письме к М. Горькому от 11 августа 1927 года он писал: «Мне нравится Андрей Платонов, он честен в письме, хотя еще неуклюж. У меня есть повесть о рабочем Пухове – эдакий русский Уленшпигель – занятно...»³⁹⁷. К этому высказыванию Воронского, содержащему знаковое сравнение, мы еще вернемся.

Не найдя достойного отклика в критике, повесть, тем не менее, стала событием в личной творческой судьбе ее автора: «“Сокровенный человек” как бы замыкал галерею повестей 1927 года, став важным этапом на пути к романной форме»³⁹⁸, – справедливо замечает Н. В. Корниенко. И далее исследователь делает предположение, которое, на самом деле, имеет статус научного вывода: «Думается, что и первое название повести – “Страна философов” – отражает борьбу между малой и большой эпической формой в художественной лаборатории писателя 1927 года. Название “Сокровенный человек”

³⁹⁷ Цит. по: *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // *Здесь и теперь.* М., 1993. № 1. С. 86.

³⁹⁸ *Корниенко Н. В.* Там же. С. 87.

вписывается уже в процессе работы...»³⁹⁹. Это утверждение тем более справедливо, что в авторской сноске к тексту повести она называется *рассказом*: «Сочинением этого рассказа я обязан своему товарищу по работе в Воронежских железнодорожных мастерских Ф. Е. Пухову (где он сейчас – не знаю, но жив) и тов. Тольскому, комиссару новороссийского десанта в тыл Врангеля. Они являются почти настоящими авторами этого справедливого сочинения»⁴⁰⁰. Очевидно, в процессе работы над произведением замысел писателя расширился, изменился эпический масштаб повествования, и рассказ, выйдя за пределы, допустимые жанром, превратился в повесть, однако не исчез совсем, оставшись в качестве и виде фрагмента и определив общую жанровую структуру повести.

Архитектонически она представляет собой собрание девяти глав, каждая из которых – фрагмент путешествия ее главного героя – Фомы Пухова. Смена хронотопов, пересечение героем пространственно-временных границ, встречи-расставания с другими персонажами являются элементами, маркирующими начало и конец каждого фрагмента (помимо того, что все они формально выделены в отдельные пронумерованные главки). Как правило, фрагмент состоит из одного-двух, реже трех эпизодов, которые, в свою очередь, построены частью – на самом событии непосредственно, частью – на событии рассказывания, на диалоге или внутреннем монологе героя.

Несмотря на то, что сюжетная канва повести выстроена на передвижении героя в географическом пространстве, ее саму к классическому жанру путешествия, основанному на архетипе хождения, причислить нельзя. Хоть путешествие и задает движение главному герою,

³⁹⁹ Корниенко Н. В. Там же. С. 87.

⁴⁰⁰ Цит. по: Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 87.

вводит целый ряд приключений, но при этом нигде не меняет коренных его черт. Это значит, что мы имеем дело с жанровым архетипом дореалистической авантюрной новеллы путешествий, а сама повесть в целом генетически соотносится с *«новеллистическим эпосом»* (В. В. Кожинов).

Говоря о его жанровых признаках и отделяя новеллистический эпос от мениппеи, В. В. Кожинов подчеркивал, что предметом в нем становится частная жизнь, и изображается она «в собственно эпической форме, вбирающей в себя всю эстетическую многогранность – от героики до сатиры»⁴⁰¹. Таким образом, «в новеллистическом эпосе вновь возрождается та полнота и многогранность, которые были свойственны древнему народному эпосу. <...> Если все другие <...> эпические формы не могут встать в ряд с классическим эпосом, неизбежно предстают как результаты его разложения (разложения не в отрицательном, но в буквальном смысле слова), то рождающаяся новая форма, хотя она и не “заменяет” древнего эпоса <...> в то же время как бы равноценна последнему. Ибо она способна так же полно и целостно охватить бытие»⁴⁰². Именно к этому жанру В. В. Кожинов относит знаменитую книгу о Тиле Уленшпигеле, и, как мы помним, именно с этим героем сравнивает платоновского Пухова А. К. Воронский, тем самым косвенно касаясь и жанра повести.

Определение произведения Платонова как «новеллистического эпоса» предполагает и анализ того, что представляет собой «зерно сюжета» повести – авантюрную новеллу. Последняя, будучи генетически связанной с нарративным жанром анекдота, обнаруживает влияние анекдотического дискурса на всех уровнях: прежде всего в

⁴⁰¹ Кожинов В. В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Роды и жанры. М., 1964. С. 101.

⁴⁰² Кожинов В. В. Указ. соч. С. 101.

герое и общей картине мира, в способе текстопорождения и форме взаимодействия с читателями.

Уже для первых из них была очевидной уникальность созданной писателем картины мира и героя в нем. Фома Пухов обескуражил критиков. М. Майзель назвал его «полуанекдотическим персонажем»⁴⁰³; Р. Мессер определила его как «искателя приключений, вралю, забияку»⁴⁰⁴; Н. Замошкин писал, что «перед нами архаичная смутная натура, не верящая в “организацию мысли”, а стремящаяся к синтезу “природной обстановки” с революцией»⁴⁰⁵.

Современные исследователи тоже имели возможность по-своему продолжить этот ряд, сопоставив Фому Пухова с древнерусским дураком (Н. В. Корниенко, Н. П. Хрящева). К этому можно добавить и фольклорную интерпретацию, выводящую генезис героя из сказочного образа Ивана-дурака – на первый взгляд, пассивно-созерцающего лентяя, часто безвольного и плутоватого, но на самом деле воплощающего глубокую русскую «идею *созерцающего сердца*» (И. Ильин).

Такая интерпретация платоновского героя, его генезиса, без сомнения, обусловлена моделью его поведения. Его маргинальность, асоциальность подчеркивается с первой страницы – со знаменитой сцены трапезы на гробе жены. Впоследствии маргинальный характер мыслей и поступков героя становится все более очевидным. Не мудрено, что окружающие не считают Пухова своим и называют то «контром», то «оковалком», то «ветром, дующим мимо паруса революции». Сам же Пухов смысл своего скромного существования, по-видимому, мыслит

⁴⁰³ Майзель М. Ошибки мастера // Звезда. 1930. № 4. С. 197.

⁴⁰⁴ Мессер Р. Попутчики второго призыва // Звезда. 1930. № 4. С. 204.

⁴⁰⁵ Замошкин Н. Андрей Платонов. «Сокровенный человек» // Новый мир. 1928. № 3. С. 269.

как сопротивление природного чувства искусственным, ложным условностям. Сопротивление становится залогом сохранения природного равновесия и гармонии, не позволяет природе исказиться. В устах Пухова эта мысль обретает формульную лаконичность афоризма: «А ты теория-практики не знаешь, товарищ комиссар! Привык лупить из винтовки, а по науке-технике контргайка необходима, иначе болт слетит на полном ходу!»⁴⁰⁶. Кстати, во вполне нейтральном, на первый взгляд, рабочем термине «контргайка» скрыт политический смысл («контра»), слышен отзвук политической риторики, переведенной на язык просторечья: «закручивать гайки – повышать требования к кому-либо, усиливать строгости, притеснения»⁴⁰⁷. Вот эту роль «контргайки» и берет на себя Пухов, повышая уровень требовательности к революции.

Его функция сопротивления выражается прежде всего в сомнении относительно того, что, казалось бы, очевидно и не может его вызывать. И дело не в том, что Пухов не верит в революцию, а в том, что его мучит вопрос «о последствиях превращения социальных и политических реалий в догматы веры, о драматических последствиях сплошной политизации национальной жизни»⁴⁰⁸. Платоновский герой постоянно затевает иронические диалоги, в которых, разыгрывая своих собеседников, подвергает осмеянию и оскорблению «священную» революцию и все, что с ней связано, препятствуя тем самым продвижению «Собора Революции», неминуемо влекущему за собой энтропию, отмирание ее живых ростков.

⁴⁰⁶ Платонов А. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск, 1990. С. 67. Далее текст повести цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁴⁰⁷ Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. Изд. 4-е, стереотип. М., 1986. С. 165-166.

⁴⁰⁸ Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 100.

Однако помимо поведения героя, которое очевидно и в первую очередь подвергается осмыслению, есть дополнительные основания для того, чтобы считать Фому Пухова одновременно порождением и «провокатором» анекдотического дискурса. Тайна – в имени, как это нередко случается у Платонова. Но в данном случае, не столько в нем самом, сколько в устойчивом выражении, в состав которого оно входит. Речь идет о фразеологизме «*Фома неверный (неверующий)*», буквально означающем следующее: «Человек, которого трудно заставить поверить чему-либо»⁴⁰⁹. Помня о пристрастии Платонова к паронимическим играм и каламбурам, можно предположить, что и название повести, давшее впоследствии основание для типологического определения платоновских героев многих его произведений, возникло на основе анаграмматического каламбура «*неверный (неверующий)/сокровенный*». Отсюда «*сокровенный человек*» Платонова – это сомневающийся в видимостях человек, созерцающий мир в желании прозреть скрытую тайну его существования. В интерпретации образа Фомы Пухова как Фомы неверующего (неверного) имеет значение и актуализация известной библейской притчи. Фома является одним из учеников Христа, то есть близок к нему и непосредственно причастен к проповедуемому им учению, но вместе с тем, выражая сомнение в истинности воскрешения Учителя, он таким образом сомневается и в учении, при этом не отрицая его в целом. Пожалуй, так можно определить и позицию самого писателя, для которого дело революции было делом личным и святым, что не исключало, а, скорее, подразумевало искреннее переживание за его исход, включающее в том числе и сомнение.

⁴⁰⁹ Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. Изд. 4-е, стереотип. М.: Русский язык, 1986. С. 502.

Утвердиться в справедливости подобной интерпретации позволяет и тот факт, что в самой повести герой нигде прямо не называется сокровенным человеком, его сокровенность – в имени, которое, нарративизируясь, превращается в характер и определяет собой референтную компетенцию дискурса повести. Данную интерпретацию подтверждает и небольшой эпизод-диалог из хроники «Впрок», где явно близкий автору герой называется *невером*, словом, имеющим в контексте двойное значение – для произносящего его – «неверный, сомневающийся», для автора – «сокровенный»:

«Действовал Кондров без всякого страха и оглядка, несмотря на постоянно грозящий ему палец из района:

– Гляди, Кондров, не задерживай рвущуюся в будущее бедноту – заводи темп на всю историческую скорость, *невер несчастный!*» (курсив наш. – С. К.)⁴¹⁰.

Читая и перечитывая повесть, нетрудно заметить, что творимая Платоновым картина мира носит характер случайностный (оказиональный), держится на казусе, своей непредсказуемостью отвергая императивную ритуальность, заданность человеческих отношений. Мотивы поведения главного героя не всегда ясны для читателя, поступки его чаще всего обусловлены именно случаем: случайно Пухов отправляется в Новороссийск, еще более случайно, нечаянно возвращается домой, в родной Похаринск и т. д. Это, кстати, и не позволяет причислить его к романному типу героя. При всей его подвижности, «не он владеет пространством, а наоборот – пространство им»⁴¹¹. Не он навязывает свою логику и волю пространству, а наоборот – пространство – ему. По классификации, предло-

⁴¹⁰ Платонов А. Впрок. Проза. М., 1990. С. 389.

⁴¹¹ Скобелев В. Жанровые особенности рассказа «Фро». Сюжеты героев и сюжет повествования // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 4. Юбилейный. М., 2000. С. 690.

женной Ю. М. Лотманом⁴¹², это герой разомкнутого пространства, но герой «степи», а не «пути». Если герой пути перемещается по определенной пространственно-этической траектории в линейно заданном, направленном пространстве от точки к точке, от одного морального состояния к другому, то есть эволюционирует, то герой степи – платоновский Пухов движется непредсказуемо и ненаправленно. Его перемещение в пространстве связано не с эволюцией, а с реализацией внутреннего потенциала его личности. Подобная пространственная определенность платоновского героя связана с его функцией в произведении – переходить границы не только пространственные, но и моральные, которые непреодолимы для других персонажей.

Итак, случайное и нечаянное – вот те категории авантюрного времени, которые организуют все художественное пространство повести. Вследствие этого повесть и распадается на анекдотические микросюжеты, которые объединяются вокруг главного персонажа в ее сюжет. Каждый фрагмент жизни героя по принципу метонимии становится фрагментом общего потока бытия и прочитывается как мини-новелла.

Притом что форма повествования, избранная Платоновым, не является сказом и авторское слово звучит отчетливо, тем не менее, главным «организатором» анекдотического дискурса является герой – Фома Пухов. Он не только создает анекдотические ситуации, но и превращает их в словесный анекдот, рассказывая о них гиперболически приукрашая и порой мистифицируя, превращая в миф. Несобственно-авторская форма повествования позволяет читателю услышать не только иронические диалоги, но и «крамольные» внутренние монологи героя, а также уви-

⁴¹² Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Н. В. Гоголя // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. С. 417.

деть ситуации и других персонажей повести глазами Пухова. Соотношение авторского и неавторского слова здесь явно не в пользу первого – повесть пестрит диалогами и внутренней речью персонажа, которые обнаруживают глубокий, пытливый ум героя, переводящий идеологическую риторику и политическую историографию на курьезный язык анекдота, обнажающий «искривления» официальной политики и культуры⁴¹³.

Определяя модус бытия героя в повести, можно сказать, что существование Пухова иносказательное, его поступки и речи не равны подлинной сути: я-для-себя принципиально отлично от я-для-другого. Маска позволяет ему безболезненно высказывать недопустимые по тем временам суждения, так как дурак всегда пользовался особым правом – правом безнаказанно говорить правду. Выбор Платоновым героя можно считать знаковым. «Природный дурак» помогает автору изобразить «благоглупости» революции, обозначить карнавальный модус бытия.

«Негероический» герой Платонова, столь характерный для произведения с ироническим пафосом, плохо

⁴¹³ Н. В. Корниенко дает подробный анализ историко-культурных и политических реминисценций и аллюзий, подвергшихся в платоновской повести переосмыслению: «Пухов в повести постоянно оппонирует по всему спектру <...> злободневных вопросов: комиссару – по “приказу о трудовармиях”, Зворычному – в связи с его усердием в согласовании паровозного колеса с Марксом, Шарикову – по принципам организации промысла, которые спущены сверху (не случайно Шариков в диалогах с Фомой говорит “не своей речью”»». Разоблачение троцкизма – еще одна важная политическая аллюзия из времени создания повести: «политические перевертыши времени разоблачения троцкизма стали предметом размышлений “сокровенного человека”» // *Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 89, 90.*

вписывался в «героический» контекст отечественной литературы того времени (героике и идиллике ирония чужда в принципе). Тогда как в литературе укреплялись позиции нового героя эпохи – коммуниста, непреклонного борца, идеального человека, призванного вызывать восхищенное любование читателей, вести их по пути героического самоопределения, но при этом являющегося заложником идеи, пленником идеологии, Платонов решается отстаивать право на существование иного типа героя.

Им стал обыкновенный человек, желающий быть не героем, но – свободным индивидом с уединенным сознанием, не соглашаться с узаконенными обществом идеями, мыслями, моделью поведения, быть лично-активным человеком. Такая эмансипация героя была предопределена логикой имманентного развития литературы, толкавшей ее к созданию нового романа, но плохо согласовывалась с аксиологией идеологизированного сознания, где нормой становилось ролевое поведение в рамках системы новых ценностей (по типу: герой-антигерой, друг-враг).

В 1924 году в статье «Сокращение штатов» Ю. Н. Тынянов констатировал печальный факт – в литературе сокращен герой. И уточнял – герой романа, повести⁴¹⁴. Проблему героя критик связывал с назревшим в литературе жанровым кризисом: «<...> надоела маленькая повесть, или повестушка <...> Критик и читатель и сам писатель уже не чувствуют маленькой вещи: она перестала существовать как жанр <...> Роман нужен, чтобы снова ощутить жанр. А для романа нужен герой»⁴¹⁵.

Каким ему быть? Этот насущный вопрос продолжал обсуждаться и в следующем десятилетии на страницах ведущих журналов: «Литературного критика», «Литературного обозрения», «Дневника “Красной нови”» и дру-

⁴¹⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 144.

⁴¹⁵ Там же. С. 145.

гих. Платонов принимал в дискуссии самое непосредственное участие. Уже на излете 30-х годов, будучи зрелым мастером, проявившим себя во многих литературных жанрах, он по-своему, по-платоновски емко и образно, сформулировал суть различия между официальным взглядом на литературного героя и своим: «<...> богатыри, ангелы, великодушные рыцари и т. п. – оттого хуже людей, что они сделаны из одного чистого, благородного материала... Наоборот, то, что кажется иногда “неблаговидным”, “нечистым”, что подернуто судорогой временного уродства, – это иногда и является признаком реальности <...> в нашем современном мире, где еще не растут сплошь одуванчики»⁴¹⁶. По сути дела, Платонов противопоставил схематичному, однотонному герою классицистического типа, ставшему главным типом литературы (если можно так сказать) ортодоксального социалистического реализма, сложного романного героя.

Тот факт, что «Сокровенный человек» – все-таки повесть, не противоречит логике литературного развития, а, напротив, является по-своему знаковым. В эпохи пересмотра традиционных художественных представлений о действительности, наряду с рассказом и очерком, на первый план выдвигается повесть, так как одним из ее жанровых признаков является «протеичность»: «способность принимать формы самые неожиданные и разнообразные»⁴¹⁷.

Действительно, повесть в системе повествовательных жанров занимает едва ли не самую «выгодную» позицию. Как и рассказ, повесть рассматривает событие в ча-

⁴¹⁶ Цит. по программной статье «О вредных взглядах “Литературного критика”», опубликованной в № 2 ж. «Дневник “Красной нови”» за 1940 г. С. 170.

⁴¹⁷ Утехин Н. П. Основные типы эпической прозы и проблема жанра повести (к постановке вопроса) // Русская литература. 1968. № 4. С. 7.

стностях и деталях, но в отличие от него она способна к многостороннему, широкому отображению жизни, и при этом она не «нуждается в каких-то особых условиях для своего развития»⁴¹⁸, как роман. Повесть может развиваться в рамках любого художественного метода, направления, литературной школы. Повесть – более «оперативный» жанр, вследствие чего она зачастую «обгоняет» в своем развитии роман, требующий глубокого и всестороннего осмысления изображаемой действительности. В переломные эпохи, а именно таковой является эпоха 20-х годов XX века, повесть как бы заменяет собой роман и отчасти принимает на себя некоторые его функции. Для нее становится характерным «перемещение центра тяжести на характер»⁴¹⁹, и получает развитие тенденция не только к анализу, но и к синтезу. Она, как и роман, стремится к широкому эпическому обобщению и философичности.

В результате пересечения в одном литературном пространстве процессов романизации и новеллизации границы между романом, повестью и рассказом становятся зыбкими. Недаром и сами авторы, и критики часто называли одни и те же вещи то романом, то повестью, а то и рассказом. Подобное происходило и с «Чапаевым» Д. Фурманова, и с фадеевским «Разгромом», и с «Завистью» Ю. Олеши, и, как мы видели, с платоновской повестью, на первых стадиях именовавшейся рассказом. Так будет и с «Чевенгуром», который автор изначально определит как повесть.

Платонов по-своему решает проблему компромисса между рассказом и повестью. Анекдот как протожанр и форма нарративного дискурса определяет ряд фенотипи-

⁴¹⁸ Утехин Н. П. Введение // Современная русская советская повесть: Сб. науч. тр. Л., 1975. С. 15.

⁴¹⁹ Синенко В. С. Современная русская повесть (вопросы поэтики жанра) // Филологические науки. 1969. № 1. С. 7.

ческих черт платоновской повести, а именно: иронический способ завершения действительности и особый тип жанровой структуры. Повесть, распадаясь на микроновеллы, в основе которых анекдот, обретает новую целостность на метаописательном уровне жизни героя на фоне движущегося бытия эпохи, превращаясь, таким образом, в своеобразный новеллистический эпос. Следовательно, жанровую модификацию платоновской повести можно определить, как минимум, с двух позиций: с точки зрения иронического модуса художественности, определяемого анекдотическим дискурсом, – как ироническую повесть и с точки зрения жанровой структуры, определяемой тем же самым анекдотом, – как новеллистическую повесть⁴²⁰.

Подобная интерпретация жанровой модификации повести не противоречит сложившемуся в платоноведении представлению о ней как о философско-психологическом произведении⁴²¹. Совершенно очевидно, что ироническая повесть А. Платонова, в которой анекдот существует в органичной для него мировоззренческой форме философского спокойствия, мудрого юмора, снис-

⁴²⁰ Подобный тип повести выделяет в своей жанровой типологии повести Н. П. Утехин.

⁴²¹ В статье Н. В. Корниенко «Жанровое своеобразие повести А. Платонова» дан обзор сложившихся в науке оценок этой проблемы, который позволяет увидеть ее в контексте дилеммы: психологическая/философская проза. Сославшись на точки зрения Ю. Андреева, В. Свительского, Г. Белой, Н. Корниенко выдвигает концепцию повести как философско-психологического единства (*Корниенко Н. В. Жанровое своеобразие повести А. Платонова // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе / Свердлов. гос. пед. ин-т. Свердловск, 1988. С. 71-80*). Выказаны интересные суждения о влиянии на жанровое своеобразие повести древнерусского «субстрата» в работе Н. П. Хрящевой (*Хрящева Н. П. «КИПЯЩАЯ ВСЕЛЕННАЯ» А. ПЛАТОНОВА: Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов: Монография. Екатеринбург, 1998*).

ходительной высшей точки зрения на жизнь и на все на свете⁴²², обладает серьезным философским потенциалом, активно разрабатывает экзистенциальную проблематику, сочетаясь при этом с эпической полнотой романа.

Открытая писателем в «Сокровенном человеке» жанровая форма, в полную силу проявится в «Чевенгуре» (о чем речь пойдет в следующем разделе) и в последующей за ним повести-хронике «Впрок».

Литературная судьба хроники «Впрок» была более драматичной, нежели судьба «Сокровенного человека». Повесть была написана весной 1930 года в предельно краткий срок – в течение десяти дней. С мая 1930 года Платонов начинает предпринимать попытки опубликовать хронику в разных изданиях: «Новом мире», «Молодой гвардии», «Федерации», «Художественной литературе», но все безуспешно. На этот раз вердикт критики был гораздо более суров. Мотивируя отказ Платонову в публикации повести, И. Сац писал в рецензии: «Книга представляет собой сатирическую хронику, ведущуюся от лица неизвестного электротехника, “душевного бедняка”, т. е. человека, во всем сомневающегося. Этот “душевный бедняк” переходит из колхоза в колхоз для того, чтобы во всем удостовериться своим опытом <...> Недостатков же у этого наблюдателя много. Первый и главный – совершенная оторванность от масс, непонимание сущности реконструкции страны как массового движения <...>»⁴²³.

Но и мучительная правка, которой автор подверг свое произведение, не спасла его от разгромной критики.

⁴²² Терц Абрам. Анекдот в анекдоте // Одна или две русских литературы? Международный симпозиум, созданный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской академией славистики. Женева. 13-14 апреля 1978 г. Lausanne, 1981. С. 177.

⁴²³ Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии.. М., 1994. С. 282-283.

В статьях А. Селивановского («В чем сомневается Андрей Платонов») ⁴²⁴, А. Фадеева («Об одной кулацкой хронике») ⁴²⁵, Д. Ханина («Пасквиль на колхозную деревню») ⁴²⁶, П. Березова («Под маской») ⁴²⁷, И. Макарьева («Клевета») ⁴²⁸ развернулась дискуссия, которая больше походила на кампанию против писателя. Причем, как справедливо в свое время заметила Л. А. Иванова, «в значительной мере писатель обязан критическим отзывам не идейным направлением своей “хроники”, а отсутствием “выпрямления творческой линии” ⁴²⁹, своеобразием художественного метода, собственным творческим почерком, начиная с замысла и кончая интонацией» ⁴³⁰.

И действительно, контрапунктом столкновения критики с писателем стала отнюдь не тема произведения, а способы ее художественного разрешения. В эпицентре оказалось все то, что составляет «ядро жанра»: герой, способ организации повествования и его коммуникативная стратегия, механизм текстопорождения. Взяв за основу типичную для производственного очерка того времени сюжетную канву путешествия, Платонов обманул ожидания критики, представив на ее суд необычный сплав очерка-хроники и анекдотической авантюрной новеллы.

Новеллистический (анекдотический) дискурс повести с его окказиональной картиной мира, с беспокойным, сомневающимся героем, стремящимся «дойти до самой сути», оказался враждебным официальной культуре,

⁴²⁴ Литературная газета. 1931. 10 июня.

⁴²⁵ Красная новь. 1931. № 5-6.

⁴²⁶ За коммунистическое просвещение. 1931. 12 июня.

⁴²⁷ Пролетарский авангард. 1932. № 2.

⁴²⁸ На литературном посту. 1931. № 18.

⁴²⁹ Майзель М. Ошибки мастера // Звезда. 1930. № 4. С. 201.

⁴³⁰ Иванова Л. А. Творчество А. Платонова в оценке советской критики 20-30-х годов // Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения. Воронеж, 1970. С. 180.

так как основной установкой складывающегося литературно-государственного идеологического союза стало морализаторство: от литературы требовалась «польза», ее «дидактические способности» стали приоритетными в определении достоинств. На художественном уровне это выражалось в особом типе положительного героя, призванного быть образцом, в самом способе типизации, в упрощенно симметричной композиции образов, в способе разрешения конфликта между частным и общим, между чувством и долгом. В результате чего некоторые литературные жанры, в том числе и новелла-анекдот, и новеллистическая повесть, оказались за пределами идеологически верного, так как отсутствие в них нравовучения и однозначной оценки резко контрастировало с проявлением этих качеств в формирующейся новой «советско-религиозной» учительной литературе. Из этого контраста был немедленно сделан вывод о ценностном приоритете: официальная культура утвердила свой морально-дидактический характер, а новелла с непредсказуемым, парадоксальным финалом, новеллистическая повесть с жанровым содержанием, ориентированным на коммуникативную стратегию анекдота, оказались в числе маргинальных жанров.

О том, что ситуация складывалась именно так, а не иначе, свидетельствует развернувшаяся в критике дискуссия вокруг новеллы, чуть позже, в 1934 году, завершившаяся призывом: «Новелла погибает! Спасайте новеллу!»⁴³¹. Выступая на Первом Всесоюзном съезде писателей, К. Федин отметил: «Стоит нам присмотреться к жан-

⁴³¹ 28 ноября 1934 года редакцией ж. «Знамя» было организовано совещание по проблемам новеллы. Его стенограмма была опубликована в первом номере журнала за 1935 год. Фактически, здесь уже были подведены итоги стихийно возникавших на страницах периодики дискуссий относительно судьбы новеллы и малой эпической формы вообще.

рам нашей литературы, и мы видим, как художественной прозе угрожает роман, <...> как отчаянно борется за свое существование новелла»⁴³².

О том, что литературный вопрос приобрел статус идеологического и даже политического, говорит и тот факт, что разговор на эту тему велся на страницах не только литературных изданий, но и центральных политических органов печати. Так, в статье, помещенной в газете «Правда», К. Зелинский писал о делах литературных: «<...> наметился некий протекционизм роману в ущерб другим жанрам советской литературы», в том числе и в ущерб маленькому рассказу, который рассматривался его притеснителями как «второстепенный жанр»⁴³³.

Подытожил разговор на эту тему критик С. Рейзин, формулируя повод для совещания в редакции журнала «Знамя»: «Нет нужды доказывать, что новелла у нас в загоне <...> жанр новеллы, рассказа, небольшой повести не получил того развития, какое он заслуживает <...> Большой роман в нескольких томах со звеньями, с частями вытеснил новеллу, рассказ, повесть»⁴³⁴.

На этой странице литературной жизни со всей очевидностью проступает драматическая история деформации литературного процесса, нарушение его логики, гармонического развития. В этом контексте становится понятным, что ситуация тотального взаимонепонимания критики и Платонова была, в первую очередь, результатом идеологической узости и последовательного игнорирова-

⁴³² Цит. по: *Гоффеншефер В.* Судьбы новеллы. Статья первая // Литературный критик. 1935. № 6. С. 31.

⁴³³ *Зелинский К.* Маленький рассказ о маленьком рассказе // Правда. 1933. 18 июня.

⁴³⁴ Разговор о новелле. Обработанная стенограмма совещания, организованного редакцией ж. «Знамя» 28 ноября 1934 года // Знамя. 1935. № 1. С. 197, 199.

ния рапповцами логики имманентного развития литературы.

Как и в случае с «Сокровенным человеком», критику шокировал главный герой и рассказчик повести «Впрок» – странствующий «душевный бедняк», «маленький человек», ведущий приватный образ жизни, нигде долго не задерживающийся, а потому ни от кого не зависящий. Критика единодушно оценила его как «дурацкую» маску, которой Платонов якобы попытался прикрыть свою «звериную», «кулацкую злобу», «яростную», но «бессильную и бесплодную» (А. Фадеев)⁴³⁵. На самом же деле, если маска и была, то под ней скрывался все тот же «сокровенный» человек, «измученный заботой за всеобщую действительность»⁴³⁶. Очевидно, что для критиков, не читавших роман «Чевенгур», «душевный бедняк» хроника «Впрок» был прямым продолжением Фомы Пухова.

В короткой экспозиции повести Платонов представляет своего героя, обозначая тип его отношения к жизни двояко: как безвольно-созерцательный («Он походил на полевого паука, из которого вынута индивидуальная хищная душа, когда это ветхое животное несется сквозь пространство лишь ветром, а не волей жизни») (376) и как лично-активный («были моменты времени в существовании этого человека, когда в нем вдруг дрожало сердце, и он со слезами на глазах, с искренностью и слабыхарактерностью выступал на защиту партии и революции в глухих деревнях республики») (376).

⁴³⁵ Причем в понятии «кулак», подразумевающим хозяина-единоличника, в большей степени актуализировалось значение «единоличник», то есть человек, ведущий отдельное от общего, частное существование. Думается, что именно оно было наиболее раздражающим качеством в платоновском герое.

⁴³⁶ Платонов А. Впрок. Бедняцкая хроника // Платонов А. Впрок. Проза. М., 1990. С. 376. Здесь и далее текст хроники цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Фактически, в экспозиции на языке художественного образа «проговорена» выстраданная Платоновым позиция в литературном, и не только споре между РАПШом и «Перевалом», которая ранее была прямо высказана им в предисловии «От составителя», первоначально предварявшем повесть, но впоследствии убранном по требованию рецензентов. В нем был сформулирован ряд важных для разъяснения повести моментов.

Во-первых, Платонов оговаривал вынужденное несоответствие масштаба изображения и способа его передачи в повести: «Местоимение “Я” употреблено для краткости и не соответствует точности. От имени одного человека изложено более широкое наблюдение, чем оно доступно было составителю, – ибо составитель считает, что хроника обязана иметь своим содержанием не запавшее чувство или запечатленное сознание одного субъекта, а те же свойства целого коллектива»⁴³⁷.

Очевидно, автором двигало стремление к универсальности, желание составить «масштабную карту» событий, подобное тому, что заставило его в «Сокровенном человеке» составить «масштабную карту души» человека⁴³⁸.

⁴³⁷ Цит. по: *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 152-153.

⁴³⁸ В предисловии эта тема имела дальнейшее развитие в размышлении о «моцартианском» и «сальерианском» отношении к литературе. Платонов трансформирует старую пушкинскую тему, снимая оппозицию между Моцартом и Сальери: «... мы видим моцартиански действующих людей, но в которых душа Сальери, и видим бессильную работу Сальери, не могущих сделать фактом свое моцартианское существо» (Цит. по: *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 153). Рассудок и интуиция, слово и дело, пассивное созерцание и активное волеизъявление,

Во-вторых, писатель четко определял свою гражданскую и литературную позицию по отношению к действительности: «...составитель этой хроники стремился отвлечься от своей отсталости от действительности – и – личных предрассудков, давая свободу движению фактов, а не своему настроению от них. Он даже *помогал фактам произойти*, считая, что – литература не служанка для пролетарской революции – рабынь последней не нужно, – а ее младшая сестра, такая же мужественная, желающая, чтобы старшая сестра воспитала ее впрок»⁴³⁹ (курсив наш. – С. К.).

В диалектике «безвольного созерцания» и активного волевого вмешательства суть своеобразия авторской позиции Платонова⁴⁴⁰ и его героя, который, будучи созерцателем, все же, «измученный заботой за всеобщую действительность», «выбыл прочь из верховного руководящего города», чтобы выступить «на защиту партии и революции в глухих деревнях республики, где еще жил и косвенно ел бедноту кулак». «Душевный бедняк» хроники «Впрок» – родной брат «природного дурака» Фомы Пухова, продолжение и итог давнего внутреннего размышления Платонова о созерцании и действии. В «Чевенгуре»

литература и конкретная деятельность по социалистическому преобразованию мира должны быть неразрывны.

⁴³⁹ Цит. по указ. соч. Н. В. Корниенко. С. 154.

⁴⁴⁰ О том, что Платонов всерьез изучал диалектику как философский закон, свидетельствует статья «Метод общественных работ», написанная им в 1925 году. В ней писатель формулирует свое понимание этого вопроса: «Диалектика потому не закон, что она чрезвычайно конкретна, она скорее искусство, потому что обладает живым духом, а не наполнена прахом формул» (Воронежская сельскохозяйственная жизнь. 1925. № 2. С. 24-25). Впервые статья была упомянута в работе М. Золотоносова «“Ложное солнце”. “Чевенгур” и “Котлован” в контексте советской культуры 1920-х годов» // А. Платонов. Мир творчества. М., 1994.

размышление на эту тему отдано вымышленному писателю Николаю Арсакову: «Люди <...> очень рано почали действовать мало поняв. Следует, елико возможно, держать свои действия в ущербе, дабы давать волно созерцательной половине души. Созерцание – это самообучение из чуждых происшествий. Пускай же как можно длительнее учатся люди обстоятельствами природы, чтобы начать свои действия поздно, но безошибочно, прочно и с оружием зрелого опыта в деснице».

И, наконец, называя свое предисловие «От составителя», Платонов подчеркивает принципиальную мозаичность, составленность своего произведения из отдельных повествовательных звеньев, в целом дающих панорамную картину творящейся и совершающейся действительности. Выбор писателем такой формы обусловлен ее способностью органично воссоздавать неограниченность жизни во всей ее эпической полноте, в широком масштабе, в то же время не забывая о частностях и деталях.

Такая «мозаичная» структура повести во многом объясняется тем, что материал для нее уже «был накоплен в художественной лаборатории писателя: это и “Эпизоды из жизни массового человека” под названием “Умственный хутор”, это и были, написанные в 1929 году (“Послушайте рассказ об одном мужике, который перехитрил целое государство”, “Слушайте теперь краткий рассказ про Филата-батрака”, “Наследники Ленина”, “Масло розы”, быль о Чумовом и др.), это и материалы “Первого Ивана”, это и очерки о судьбе реки Тихая Сосна»⁴⁴¹. Предпринятый текстологами анализ сохранившегося варианта рукописи со всей очевидностью показывает фрагментарный характер повести-хроники – вся она буквально «скроена» из отдельных фрагментов, написанных в разное время, как

⁴⁴¹ *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // *Здесь и теперь.* М., 1993. № 1. С. 151.

незавершенных, так и имеющих статус самостоятельного законченного произведения.

В целом мы сочли возможным выделить 13 фрагментов: 1. Дорожное знакомство с Кондровым; колхоз «Доброе начало» – «электрическое солнце»; 1.1. Вставная новелла о Верещагине; 2. Встреча с неизвестным в дороге; деревня Понизовка; 3. Дорожная встреча с двумя инженерами и шофером, едущими на автомобиле; Самодельные хутора – встреча с мастеровым Гришкой; 3.1. Вставная новелла – пришествие бога в соседнюю слободу; 4. Колхоз «Без кулака»; встреча с Семеном Кучумом; 5. Деревня Гущевка; встреча с Уповым; 5.1. Вставная новелла – о том, как Упов к Ленину ходил; 6. 2-е Отрадное; 7. Сельскохозяйственная артель им. Награжденных героев; 8. Колхоз «Сильный поток» – история Филата-батрака; 9. Острогжский округ – фрагмент очерка о р. Тихая Сосна; 10. Деревня «Утро человечества»; история товарища Пашки.

Как видим, в основе почти каждого из фрагментов – хронотоп встречи, причем встречи дорожной, случайной, как правило, влекущей за собой пересечение героем пространственной границы и новое приключение. Перед нами явно авантурный хронотоп новеллистического типа (все фрагменты сюжетно исчерпаны и воспринимаются как законченное целое). Как и в «Сокровенном человеке», именно новелла становится «зерном сюжета» повести в целом.

Называя свое произведение хроникой, но при этом выстраивая его как новеллистическую повесть с авантурной новеллой в качестве «зерна сюжета», Платонов заведомо провоцирует структурный конфликт между двумя жанрами – исторической хроникой и новеллой – двумя плохо совместимыми коммуникативными стратегиями – стратегией анекдота и сказания.

Хроника в пределе своем, мифологизируясь, устремляется к сказанию с его ритуальной картиной мира, в которой жизнь представлена как фатально непреложный и неоспоримый круговорот, а всякий участник наделен судьбой – предопределенной ему ролевой моделью причастности к общему миропорядку. Такой текст предполагает читателя, готового внутренне согласиться с сообщенным ему знанием и принять его как достоверное.

Новелла же, генетически восходящая к анекдоту, напротив, «производит» казусную картину мира, которая своей «карнавальной» непредвиденностью и недостоверностью отвергает, извращает, осмеивает всякую фатальность, ритуальность, заданность человеческих отношений. Читатель в этом случае призывается к сотворчеству и обмену мнениями с автором, так как последний относится к рассказываемому с сомнением. Сталкиваясь в художественном поле одного произведения, хроника и новелла и их первофеномены – нарративные жанры сказания и анекдота воспроизводят диалектику мифологизации – демифологизации истории.

Для анекдота, как и для хроники, характерно приращение повествования к реально существующему общеизвестному лицу или столь же реальному событию. Однако, попадая в поле анекдота, слова и поступки лица, сами события оказываются нелепыми и лишаются здравого смысла. Герои и события исторической хроники превращаются в героев и события анекдота.

Главным механизмом «перекодирования» хроники в анекдот становится буквализация и практически-бытовая реализация официально принятых в обществе мифологем. Хроника претворения идеи в жизнь превращается в цепь анекдотических новелл. Этот прием был освоен Платоновым в рассказах-анекдотах 1920-х годов («Мавра Кузьминична», «Экономик Магов»), доведен до совершенства в «Чевенгуре», где буквально материализо-

вались не только коммунистические лозунги, но и философские идеи Н. Федорова, и вот теперь вновь оказался востребованным автором. Для критиков, недооценивших «Сокровенного человека», не читавших платоновский роман, был непонятен и «код» хроники «Впрок». Между тем для современного читателя все названные «порубежные» произведения писателя образуют некий текст с единым метаязыком повествования.

Примеров демифологизации истории через буквализацию расхожих мифологем в повести довольно много. Достаточно прочесть первые страницы, чтобы убедиться в этом. Так, в первом фрагменте хроники рассказчик встречается с неким демобилизованным – Кондровым, который приводит его в колхоз с символическим названием «Доброе начало», где сам он служит председателем. Картина, представшая перед взглядом путешественника, с первых слов описания обнаруживает свой абсурдный характер. Поведение колхозников, которые «ходили во множественном числе по всем местам деревни, щупали разные предметы, подвинчивали гайки на плугах, дельно ссорились и серьезно размышляли» (380) и при этом ничем серьезным не занимались, является буквальной материализацией идеи коллективного ведения хозяйства.

Еще более абсурдна деятельность бюрократии во 2-м Отрядном, учредившей пять комиссий по организации колхоза. Суть их «работы» состояла в создании видимости заботы о колхозе и в вечных демагогических разглагольствованиях. Покуда окружающие «комиссии что-то тихо писали», «мужики заунывно ожидали колхоза на завалинках», да так и не дождались, так как начальство боялось перегибов: «Перегнуть ведь теперь никак нельзя, приходится держать курс на святое чувство убедительности» (419).

Таким образом, Платоновым демифологизировалась История, но главный свой удар писатель нанес по

только складывавшемуся, но уже обретавшему силу реальности мифу о Личности, с именем которой связана целая трагическая эпоха. Речь идет, конечно, о Сталине.

Прямые или косвенные аллюзии на его личность, отсылки к его работам присутствуют во многих фрагментах, начиная с экспозиции повести, в которой автор указывает точную дату и точку отсчета событий: «В марте месяце 1930 года в “Правде” появилась статья И. В. Сталина “Головокружение от успехов”. В ней давалась жесткая, но ретроспективная, ничего в реальности не меняющая оценка «головоотяпским упражнениям по части “обобществления”, смехотворным попыткам перепрыгнуть через самих себя»⁴⁴² и т. д. Вслед за ней – 3 апреля 1930 года – появилась другая статья И. В. Сталина «Ответ товарищам колхозникам», в которой хоть и говорилось о перегибах, но уже как о недочетах обычной организационно-хозяйственной работы.

В тексте повести огромное количество подробностей, свидетельствующих о тщательном изучении автором документов, газетных статей, выступлений вождя. В большинстве случаев прямые или косвенные цитаты из Сталина помещаются в контекст, чреватый курьезом и абсурдом, и вследствие этого начинают походить на каламбур. Так, например, в анекдотичном рассказе о середняке хутора Перепального Евсееве, который, участвуя в раскулачивании, «обездолит» государство «на сумму в сто или двести рублей», взяв себе «лишнюю половину» «бабье-дамских драгоценных предметов», «по его мнению, лишь вторившую предметы», Платонов использует популярную политическую терминологию. Действия Евсеева «в районе обозначили впоследствии разгибом, а Евсеев прославился как разгибщик – вопреки перегибщику» (389). И далее следует уничтожающий в своей ироничности комментарий автора: «Здесь я пользуюсь обстоятель-

⁴⁴² *Сталин И. В.* Вопросы ленинизма. М., 1934. С. 326.

ствами, чтобы объявить истинное положение; перегибы при коллективизации не были сплошным явлением, были места, свободные от головокружительных ошибок, и там линия партии не прерывалась и не заезжала в кривой уклон» (389).

Автор подчеркивает, что его версия происходящего отражает *истинное положение* в деревне, и, таким образом, оспаривает или, во всяком случае, выражает сомнение по поводу истинности сталинской интерпретации проблемы. Причину «бесперебойного проведения генеральной» партии Платонов обнаруживает в «самостоятельно размышляющей голове Кондрова», многих директив района просто не выполняющего. Получается, что если и делается что-нибудь правильное в стране, то не благодаря, а вопреки партийным установкам.

Сталинский образ вырастает не только из аллюзий на его политические тексты, он «зашифрован» в иносказательном диалоге рассказчика с встречным прохожим о ложном «электрическом» солнце. Выйдя в вечернее время из колхоза «Доброе начало» и обернувшись, рассказчик увидел зажженное там электрическое солнце, пытавшееся соревноваться с луной, и поделился своей радостью от этого события с попутчиком, на что тот глубокомысленно заметил: «Для луны – для последователя солнца – это слишком неважный огонь. И последователем надо быть уметь» (391). Последняя часть фразы, подспудно содержащая критику, очевидно, относится к последователю уже мифологизированного Ленина, ассоциировавшегося у народа с солнцем, рассеявшим мрак.

Вторжение стихии анекдота и пародии в размеренно-описательное повествование хроники разрушает заданную жанром повести эпичность. Но, как и в «Сокровенном человеке», она восстанавливается через изображение подлинных скромных героев эпохи – кузнеца Григория, «лучшего вождя и друга машин», рачительного хо-

зяина, председателя колхоза «Без кулака» Семена Кучума, бескорыстного Филата-батрака. Восстанавливается она и через мотив дороги, устремленной в незавершенное будущее. Заканчивается повесть тем, что «душевный бедняк», расставшись «с товарищами и врагами», не переставая надеяться на скорое наступление коммунизма, «в один светлый день» «поехал в уральские степи». Как и Фома Пухов, он обрел гармонию с миром, зиждящуюся на глубокой вере, но не в правоту руководящих идей партии, а в силу человеческого духа, в способность человека к высокому преображению и преодолению энтропийного хаоса. Не случайно обе повести заканчиваются светлым утром (последний пункт пребывания рассказчика тоже носит название «Утро человечества»), дарящим надежду на будущий ясный день.

Подводя итог разговору о двух знаковых для Платонова повестях рубежа десятилетий, можно сказать, что в их жанровой модели по-своему преломились определяющие развитие прозы того периода тенденции: сосредоточенность на частном и особенном, на индивидуальной человеческой судьбе, с одной стороны, и поиск эпической перспективы в художественном воссоздании пореволюционной действительности – с другой. Жанровые коды авантюрной новеллы путешествия, новеллы-анекдота и очерковой хроники (сказания), вступая в сложное взаимодействие, составляют жанровый фенотип платоновских повестей конца 1920-х годов.

3.3. Роман: на «краю» эпоса

1.

«Чевенгур» Андрея Платонова – не только один из крупнейших в русской литературе «роман вопросов», но и сам по себе большой вопрос для читателей и исследовате-

лей. Пожалуй, самым сложным в этом литературно-художественном ребусе является вопрос о жанре. Именно на него дано больше всего ответов, порой взаимоисключающих друг друга. Вот только некоторые из них: эпос, утопия, антиутопия, идеологический роман, мениппова комедия, поэма, «сборник стихотворений в прозе», хождение, роман воспитания, символистский роман-миф, сюрреалистический роман, хроника. Причина такой исследовательской полифонии, безусловно, коренится в самом предмете. Существование одновременно столь многих и столь разных интерпретаций жанра заставляет некоторых исследователей деликатно обходить эту проблему, говоря о платоновском произведении, к примеру, так: ««Чевенгур» рассматривается как неомифологический текст»⁴⁴³, покрывая термином «текст» жанровую неразбериху. Однако этот вопрос требует внимательного рассмотрения. Проблема жанра «Чевенгура» – это еще и проблема его художественной целостности и способа завершения.

«Чевенгур» был задуман Платоновым как эпос русской жизни начала советской эры. Это был искренний отклик писателя на заказ эпохи – эпоха настойчиво «заказывала» эпос. «Пора делать настоятельные попытки перехода к синтезу, к герою, к большим мыслям и чувствам», – взывал к современникам А. Воронский⁴⁴⁴.

Косвенное признание в намерении создать эпос находится в известном письме Платонова, адресованном А. М. Горькому: «<...> в романе содержится честная по-

⁴⁴³ *Калинина Е. А.* Традиции русского символистского романа в романе 20-30-х годов XX века (А. П. Платонов «Чевенгур», В. В. Набоков «Дар»). Автореф. ... дис. канд. филолог. наук. М., 2004. С. 9.

⁴⁴⁴ *Воронский А. К.* На перевале (Дела литературные) // Красная новь. 1923. № 6. С. 322.

пытка изобразить начало коммунистического общества»⁴⁴⁵. Эпосом русской жизни советской эпохи, «когда реальность стала походить на несмешной смеховой антимир, а классическая культура виделась колоссальной утопией»⁴⁴⁶, считает «Чевенгур» Н. В. Корниенко.

Говоря о движении Платонова к роману, исследователь определяет формулу его пути: возникновение романной идеи – романного замысла, который всегда формулируется, затем разработка его в самых разных формах (рассказ, повесть, драма, статья, письма) и, наконец, собиранье-создание романа из этих форм. К «Чевенгуру» это относится в первую очередь. «В первой половине 1927 года Платонов пишет четыре повести, каждая из которых обращена к разным аспектам *события* в национальной жизни: культурологическим («Эфирный тракт»), историческим («Епифанские шлюзы»), социально-политическим («Город Градов»), психологическим («Сокровенный человек»). В рассказах, своеобразных сколках с повестей, отрабатываются самые разные пласты содержания <...> Повести и рассказы 1927 года стали важными “кирпичами” в стремительной постройке Платоновым романа “Чевенгур” – конец 1927 – начало 1928 года»⁴⁴⁷. Таким образом, определяется главная формула «жанрового» пути писателя: от романного замысла к повести и рассказу и от них – к роману. Но объясняет ли выведенная формула жанровые сдвиги и аномалии «Чевенгура»? Зачем понадобилось автору промежуточное звено между романным замыслом и его воплощением в романе? Какова роль этого промежу-

⁴⁴⁵ Цит. по: Яблоков Е. А. На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). СПб., 2001. С. 29.

⁴⁴⁶ Корниенко Н. В. Зоценко и Платонов. Встречи в литературе // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 47.

⁴⁴⁷ Корниенко Н. В. Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 315-316.

точного звена? Исчерпывается ли она только ролью «кирпича» в постройке романа?

История платоновской книги столь же уникальна, сколь и характерна для литературного процесса 20-х годов XX столетия. Она обнажает ключевую антиномию эпохи – противоречие между общим и частным, между частью и целым. Конкретно это выразилось в изобилии разного рода «записок», «заметок», «анекдотов», «дневников», запечатлевающих пеструю смесь трагического и комического многообразия «развороченного бурей быта», в мучительном вглядывании в хаос с целью прозреть в нем начало нового космоса, в активном поиске новых форм синтеза.

Критики тех лет зачастую были несправедливы к писателям, видя в их составленных из фрагментов книгах лишь «ограниченность обобщения», известную «узость опыта», «недостатки в синтетических средствах»⁴⁴⁸; упрекая их в отсутствии органичности и целостности. Особенно «доставалось» «серапионам», близость Платонова к которым очевидна. Вот только несколько характерных критических высказываний в их адрес.

Н. Асеев: «<...> наши писатели дают факты – без выводов, группируя эти факты пассивно, без всякой внутренней зависимости <...> какие выводы должен сделать читатель <...> после чтения “Серапионовцев”. Что наша жизнь анекдотична и распылена? Что наше будущее обречено на этот анекдотический быт на бесконечные времена?»⁴⁴⁹.

К. Локс: «<...> современный реализм не представляет собой чего-то цельного и законченного. В сущности, от старых принципов он сохранил только одно – полноту

⁴⁴⁸ *Воронский А. К.* На перевале (Дела литературные) // Красная новь. 1923. № 6. С. 314-315.

⁴⁴⁹ *Асеев Н.* Конец беллетристики // Печать и революция. 1922. № 7. С.79.

описания и стенографическую запись особенностей языка <...>. Но в самом основном, в стиле, этот реализм очень быстро превращается в манерность, чаще всего в духе А. Белого <...>. От этой группы, скажем теперь, псевдо-реалистов один только шаг к другому, довольно загадочному жанру, представленному так называемыми “Серапионовыми братьями”.

<...> Здесь быт оправлен орнаментом анекдотов <...> Вообще цепь анекдотов, где все очень просто и само собой разумеется, – основа современного фантастического рассказа. Все это в высшей степени нигилистично, художественно не оправдано и неизвестно, с какой целью делается»⁴⁵⁰.

А. Воронский: «Все И. Иванов – слабый конструктор. Его большие вещи лишены органичности <...> Про Пильняка и говорить нечего. Он весь из кусочков, а часто это – записная книжка художника. Самая разбросанность, расколотость стиля, перебивка тем как нельзя лучше подходят к этому жадному стремлению за все ухватиться, все передать, хотя бы в сыром виде. Слабы с точки зрения цельности и зрелости построения вещи Никитина, Неверова и другие. Когда художник занят бытовыми подробностями и они у него на первом плане, ему, в самом деле, не очень нужно задумываться над монолитностью своего произведения, над соразмерностью и гармоничностью частей. Все эти вопросы встают перед художником только тогда, когда он поставит основной целью своего художественного творчества широкий синтез»⁴⁵¹.

Справедливость претензий к авторам кажется очевидной, но лишь на первый взгляд. На самом деле, за внешним хаосом и фрагментарностью проступали конту-

⁴⁵⁰ Локс К. Современная проза // Печать и революция. 1923. № 5. С. 85, 86.

⁴⁵¹ Воронский А. К.. На перевале (Дела литературные) // Красная новь. 1923. № 6. С. 315.

ры новой художественной целостности, то, что казалось отсутствием синтеза и обобщения, на самом деле было его поиском. Осмысление этого пришло позже. В 1934 году в развернувшейся дискуссии о новелле Л. Рубинштейн обозначит происшедшее изменение восприятия и оценки художественных явлений подобного рода: «Я рассматриваю вещи Бабеля как цельные книги. Так же я рассматриваю и вещи Лапина. А в начале XIX века Мериме писал новеллы, и они появлялись отдельными изданиями»⁴⁵².

Сейчас, по прошествии десятилетий, показавших, сколь продуктивной для движения литературы оказалась развившаяся в начале столетия тенденция циклической эпизации, можно сказать, что эпический цикл в какой-то момент, а именно – в 20-е годы, функционально фактически заместил роман как жанр, подобно тому, как лирический цикл заместил поэму⁴⁵³. Внешне это выразилось в «романообразной» композиции цикла и одновременно в ослаблении сюжетно-композиционного единства в романе.

Последнее сразу бросалось в глаза и часто становилось предметом критики: «Утверждают, что большинство современных рассказов, повестей, романов бессюжетны. Это верно и неверно. В отдельных своих частях произведения современных беллетристов очень даже сюжетны. <...> Но правда в том, что *цельного* сюжета в них нет. Повесть, роман распадаются на ряд отдельных сюжетов, слабо сцепленных друг с другом. И это опять-таки соответст-

⁴⁵² Разговор о новелле. Обработанная стенограмма совещания, организованного редакцией ж. «Знамя» 28 ноября 1934 года // Знамя. 1935. № 1. С. 213.

⁴⁵³ См.: *Спроге Л. В.* Лирический цикл как «поэмообразная» структура (А. Блок. «О чем поет ветер») // Жанры в литературном процессе: Межвуз. сб. науч. трудов. Вологда: ВГПУ, 1986. С. 28-39.

вует бытовой сырости современного прозаика»⁴⁵⁴. «Романные» возможности цикла не стали предметом внимания критиков, как, собственно, не рассматривались всерьез и «циклические» корни романов.

Возвращаясь к Платонову, надо заметить, что эпические циклы и процесс циклизации в его творчестве до сих пор находятся на периферии научного исследования. Между тем, памятуя о роли незначительного, периферийного в творчестве Платонова, следует обратиться к генетической связи романа «Чевенгур» с циклическими образованиями первой половины 20-х годов. Эта связь, возможно, менее очевидна и пряма, но, быть может, именно она способна объяснить некоторые «темные места» в жанре и поэтике «Чевенгура».

Еще один из первых исследователей творчества А. Платонова Л. Шубин заметил, что «Чевенгур» «рос как дерево – слоями». Этапы работы писателя над романом подробно описаны текстологами, которые отмечают, что роман как будто составлен из отдельных самостоятельных произведений малой эпической формы: «Даже при первом взгляде на рукопись создается впечатление, что фрагменты, из которых она состоит, вначале существовали отдельно и, скорее всего, принадлежали другим художественным произведениям»⁴⁵⁵. Для образования нового художественного целого – романа Платонову пришлось не только переработать написанные ранее тексты, но и дописать ряд новых фрагментов, «которые могли бы выступить в роли “логических переходов” между некогда разрозненными отрывками. Все “логические переходы” (иногда не-

⁴⁵⁴ *Воронский А. К.* На перевале (Дела литературные) // Красная новь. 1923. № 6. С. 315-316.

⁴⁵⁵ *Вьюгин В. Ю.* Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур» (от автобиографии к художественной обобщенности) // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 128.

большие, иногда довольно объемные) помещены на тонких листах желтоватого оттенка и одинакового формата. <...> Без сомнения, они создавались на одном из более поздних этапов работы над романом»⁴⁵⁶, – считает исследователь. Именно так Платонов создавал и свои циклы: сначала собирал имеющиеся рассказы, а затем уже, следуя замыслу рождающегося художественного целого, дописывал новые, восполняя, таким образом, недостающие звенья, достраивая «произведение произведений». В этом смысле необыкновенно репрезентативна история написания, а вернее, история «дописывания» романного «пролога» – повести «Происхождение мастера».

Благодаря текстологическим разысканиям, известно, что в 1927 году Платоновым была написана ныне утраченная повесть «Строители страны», которую он направил Г. Литвину-Молотову. Тот, прочитав ее, посоветовал автору уделить больше внимания прошлому главных героев – Гратова и Дванова, «чтобы они не вырвались в повесть сразу». Писатель, очевидно, прислушался к совету. Так возникла опубликованная в 1928 году отдельным произведением повесть «Происхождение мастера». Она стала «первой частью» будущего романа, содержащей мотивировку развития характеров, мотивов сюжета и обеспечившей, таким образом, традиционную для романа фабульную связь. Она же внесла корректировку в общий замысел и повлекла серьезные изменения в первоначальном тексте, ставшем в переработанном виде второй частью «Чевенгура», к которой наиболее применим подзаголовок, появившийся в это время, – «Путешествие с открытым сердцем».

Последняя, условно говоря, третья, непосредственно «чевенгурская» часть, очевидно, была написана позже

⁴⁵⁶ *Вьюгин В. Ю.* Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур» (от автобиографии к художественной обобщенности)... С. 128.

всех и стала завершающим разделом в общей композиции. Она обусловлена сюжетной развязкой как повести «Происхождение мастера» – концом земного пути ее героя, так и «Путешествия с открытым сердцем» – эсхатологической неудачей – невозможностью дойти до конца истории.

Таким образом, в конечном итоге, «Чевенгур» приобрел жанровые очертания романа. Однако на протяжении всего текста настолько часто меняется хронотоп, вводится так много персонажей, так привычны постоянные обрывы и неожиданные повороты в повествовании, нарушающие логику сюжета, мотивировку взаимодействия характеров, так много пробелов между отдельными фрагментами, которые, в свою очередь, так разнятся по пафосу, настроению и жанровому оформлению, что это заставляет признать целостность произведения формирующейся «на границах» между составляющими его фрагментами.

Е. Яблоков вычленил в тексте романа сорок пять фрагментов, значительная часть которых выделена пробелами. Зачастую новый фрагмент оставляет ощущение чего-то отдельного, но, несомненно, связанного иногдакумулятивными (по принципу смежности), иногда причинно-следственными, иногда лейтмотивными отношениями с предыдущим и последующими фрагментами. Своеобразие платоновского повествования в «Чевенгуре» коренится в принципиально новом для романа решении проблемы отношений части и целого. Подобно тому как это происходит в цикле, большая форма, как целое, здесь достаточно выражена, но при этом и малая, как часть, не исчезает окончательно. Будучи пограничным жанровым образованием, «Чевенгур» может быть определен и как максимально стремящийся к роману цикл, и как близкий к циклу роман.

Помимо общего, в масштабах всего текста, устремления к циклу, в каждой из выделенных частей романа в той или иной степени активизируются процессы циклиза-

ции. В частности, это касается срединной части, исполненной в жанре путешествия или, может быть, ближе – в жанре «хождения», и уместившейся в 14-ти фрагментах (кстати сказать, и собственно «чевенгурский» материал «излагается» тоже в 14-ти фрагментах). Начало и конец ее четко маркированы отъездом Дванова в губернию на поиски самозародившегося коммунизма и его возвращением в родной город к приемному отцу – Захару Павловичу. В качестве стержня повествования выступает мотив странствий и приключений, организующим становится авантурный хронотоп большой дороги.

Повествование здесь приобретает другой, нежели в «прологе», код. Внимание автора переакцентируется с судьбы главного персонажа на описание путешествия, в процессе которого происходит знакомство с большим количеством героев, данных не столько в отношении к Дванову, сколько существующих сами по себе, самостоятельно и самодостаточно: Копенкин, Пашинцев, Чепурный, не говоря уже о многочисленных «второстепенных людях», населяющих Петропавловскую слободу, Ханские дворики, коммуну «Дружба бедняка», Старую Калитву.

На первый взгляд, кажется совершенно очевидным тот факт, что Платонов воспроизводит в романе жанровый архетип древнерусских хождений, воплощающий средневековые религиозно-географические представления. Согласно им, «все общественные идеалы, как и все общественные системы, мыслились как реализованные в каком-либо географически приуроченном пункте»⁴⁵⁷.

Платоновские герои, подобно средневековому человеку, путешествуя, перемещаются «по карте религиозно-моральных систем» через «еретические», «поганные»

⁴⁵⁷ Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 241.

земли к «святой» земле, живущей «в социализме». Появление в романе утопического, не существующего на реальной карте города Чевенгура неизбежно, оно продиктовано фабулой, логикой самого путешествия.

Однако не все так просто. В древние времена считалось, что «длительное путешествие увеличивает святость человека», пространственное перемещение к святым местам отождествлялось с отказом от прежней греховной жизни, с неким духовным прозрением. «Исход путешествия (пункт прибытия)» определялся «не географическими (в нашем смысле) обстоятельствами и не намерениями путешествующего, а его нравственным достоинством»⁴⁵⁸. Впоследствии синкретизм географического и этического в литературе был разрушен, однако перемещение в географическом пространстве до сих пор часто воспринимается как метафора нравственного возрождения. «Чевенгур» Платонова не «вписывается» в эти правила.

Путешествие платоновских героев оставляет странное ощущение – как будто не они движутся, преодолевая пространство, а само пространство несется им навстречу, меняясь на ходу. Сами же герои практически не меняются – они передвигаются, но остаются неизменны, а значит, недвижимы. Путешествуя по губернии, Дванов и Копенкин наблюдают сдвинувшееся время – «начало коммунистического общества» в разных вариантах. Оно и только оно становится главным предметом эпического изображения.

По сути дела, центральные персонажи, как таковые, отступают на второй план – главным героем всех этих отдельных фрагментов становится творимая «здесь и сей-

⁴⁵⁸ Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 246.

час» История. Не приключения героев, но приключения Истории занимают автора. Целостный образ Времени вырастает из разрозненных деталей, и тотчас каждая деталь стремится раствориться в нем. Это значит, что исходным, определяющим содержанием книги является именно образ Истории, который вырастает из отдельных фрагментов, облекаясь в них, как в свою живую плоть. Причем во взятых по отдельности фрагментах, которые вобрал в себя платоновский эпос, отсутствует то художественное содержание, которое стало основой созданной романной целостности.

Смысл романа невозможно свести к сумме смыслов составляющих его фрагментов. Отсюда основное противоречие в его восприятии. Оно заметно уже в оценке Горького, очевидно, по наблюдению Н. Корниенко, не прочитавшего роман целиком, а лишь «пролиставшего» его и потому увидевшего в нем только лирико-сатирическое освещение действительности, анекдотизм его персонажей и не заметившего трагизма, в равной степени присущего роману.

Трагизм и комизм существуют в произведении как бы на разных уровнях художественной целостности: комизм – на уровне фрагмента, трагизм – на уровне целого романа. Так, например, большинство фрагментов путешествия в жанровом отношении относительно самостоятельны и представляют собой исторические анекдоты – рассказы о незначительных, на первый взгляд, но характерных для того времени, легко узнаваемых происшествиях. Эпос как бы распадается на голоса, на эпизоды, мини-сюжет которых определяет диалог или полилог. Эпический сюжет утрачивает свойственное ему постепенное развертывание во времени, длительность, исчезает перспектива: горизонт читательского ожидания укорачивается, – повествование приобретает фрагментарный характер.

Анализ некоторых фрагментов позволяет увидеть диалектику части и целого, анекдота и эпоса в романе.

Один из первых фрагментов двановского путешествия связан с посещением слободы Петропавловки. Сюжет его строится на двух диалогах Саши (они же обрамляют повествование): с богом и крестьянином Кузей Поганкиным – о земле. И в том и другом с нарочитой нелепостью, исподволь обнажается механизм большевистской власти, предпринимаемая ею нехитрая манипуляция крестьянином. Выдает этот «секрет» местный сумасшедший, юродивый, питающийся глиной и провозглашающий себя Богом: на вопрос Саши о том, что же он намерен сделать для того, чтобы население в него поверило, просто отвечает:

«– Вот объявлю в одну ночь отъем земли, тогда с испугу и поверят.

Бог духовно сосредоточился и молчал минуту.

– А в другую ночь раздам обратно – и большевистская слава по чину будет моей»⁴⁵⁹.

В этих двух репликах и авторской ремарке каждое слово значимо. Во-первых, сразу понятен главный рычаг управления крестьянином – земля, без которой нет и его самого. Во-вторых, обнажен механизм обмана, игровой, абсурдный характер манипуляций с отъемом и раздачей земли. Юродивый бог «без шапки, в одном пиджаке и босой», как большой обиженный ребенок, хочет на время стать большевиком и присвоить себе большевистскую славу, потому что большевики свергли настоящего Бога и присвоили себе его полномочия давать и отнимать. Их действия – действия «наоборот», творимый ими мир – мир, вывернутый наизнанку. Если библейский Бог творит мир днем, то петропавловский бог, следуя за большевиками, собирается «творить» ночью.

⁴⁵⁹ Платонов А. Чевенгур: Роман / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. М., 1991. С. 98. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Следующий за разговором с богом диалог Саши Дванова с Кузей Поганкиным является его зеркальным отражением. Саша как будто использует прием, подсказанным ему богом: шутя («улыбаясь в темноте») шантажирует крестьянина возможным отъемом и передачей земли другим и вынуждает его тем самым задуматься о необходимости переселиться на высокие плодородные земли и заняться мелиорацией. Обман здесь кажется невинным и вполне оправданным: Дванов дал измученной голодом крестьянской семье «целую душевную мечту».

В следующий раз разговор о земле и крестьянах возобновляется уже в другом фрагменте – в лесной сторожке – между Двановым и Копенкиным:

«– Как ты думаешь, – спрашивал Дванов, – скоро мы расселим деревни по-советски?»

Копенкин революцией был навеки убежден, что любой враг податлив.

– Да то долго! Мы – враз: скажем, что иначе суходольная земля хохлам отойдет... А то просто вооруженной рукой проведем трудгужповинность на перевозку построек: раз сказано, земля – социализм, то пускай то и будет» (127).

В реплике чевенгурского рыцаря Копенкина, косвенно называющего крестьянина врагом, слышится отзвук витавшей в воздухе эпохи идеи Розы Люксембург. В 1921 году на русский язык была переведена ее книга «Накопление капитала», в которой в споре с Марксом утверждалось, что накопление капитала при капитализме возможно лишь за счет расширения сферы эксплуатации «некапиталистической среды», то есть хозяйств крестьян и ремесленников⁴⁶⁰. Эта идея была схоластически перенесена на социализм Е. Преображенским, посвятившим ее разработке большую, вызвавшую споры статью «Основной закон

⁴⁶⁰ Люксембург Р. Накопление капитала. М.; Пг., 1923. Т. 2. С. 432 (гл. «Борьба против крестьянского хозяйства»).

социалистического накопления»⁴⁶¹. В ней утверждалось, что по отношению к крестьянству «пролетариат действует по аналогии с рыцарями первоначального накопления». В деревне в это время насаждалась антинакопительная и антитоварная идеология, создававшая порой абсурдные ситуации и выражавшаяся не менее абсурдным в своей нелепости языком.

Один из типичных выразителей антитоварной, антинэповской идеологии – слесарь Федор Федорович Гопнер, оставшийся в Чевенгуре, – на вопрос: «Как выживаете?» – отвечает: «Регулярно. <...> Только хлеб свободно продают, будь он проклят!» (180). Изобилие продуктов Гопнер воспринимает как общую беду: «А будет хлеб и имущество – никакого человека не появится! Какая же тебе свобода, когда у каждого хлеб в пузе киснет, а ты за ним своим сердцем следишь! Мысль любит легкость и горе... Сроду-то было когда, чтоб жирные люди свободными жили?» (180).

«Объявить бы их мелкими помещиками, напустить босоту и ликвидировать в течение суток всю эту подворную буржуазную заразу!» (189) – мечтает Чепурный, глядя на крестьян, которые привезли продукты на городской базар.

Откровенно анекдотичные ситуации и диалоги формируют эпизоды, связанные с «Ханскими двориками», коммуной «Дружба бедняка», «ревзаповедником» Пашинцева (они перечислены в той последовательности, в которой расположены). В каждом из них сквозь анекдотизм проступают невеселые реалии пореволюционной эпохи, трагическое несовпадение идеального образа и действительности, имени и мира. Однако в них комизм ситуации, речевая нелепость порой все же заслоняют трагизм событий, «отвлекают» от него. Так, например, «революционный дележ скота», болезненный и драматичный для кре-

⁴⁶¹ Вестник Коммунистической академии. 1924. № 8.

стьян, в «Ханских двориках» проводится до абсурда легко и быстро: «Кряк – и готово!» (133). А пророчество Недоделанного, оживающее в страшных цифрах статистики⁴⁶², выражается в «дурацкой» речи: «По-моему, годов через пять выше куры скота ни у кого не будет <...> Да и нынешний-то скот, не доживя веку, подохнет. У того же Петьки мой рысак первым ляжет – человек сроду лошадь не видал, а кроме кольев, у него кормов нету! Ты вот утешь меня, Федор Михалыч, – только обиды в себе на меня не томи!» (135). Еще более нелепыми и анекдотичными выглядят попытки Копенкина опровергнуть здравый смысл Недоделанного: «Того, что недоделанный кулак сейчас говорил, – ничего не будет. Социализм придет моментально и все покроет. Еще ничего не успеет родиться, как хорошо настанет! Вследствие же отвода рысака от Рыжова предлагаю его передать уполномоченному губисполкома – товарищу Дванову. А теперь – расходитесь, товарищи бедняки, для борьбы с разрухой!» (135).

Фрагмент, организованный хронотопом коммуны «Дружба бедняка», вписывается в сюжетную «колею», проделанную в романе антинакопительной идеологией. «Коммуна заняла бывшее имение Карякина и теперь обсуждала вопрос приспособления построек под нужды семи семейств – членов коммуны» (140). В конце концов правление прислушалось к мнению Копенкина и постано-

⁴⁶² М. Золотоносов, исследуя «Чевенгур» в различных контекстах 20-х годов, в качестве доказательства исторической точности Платонова приводит статистическую справку: «Количество лошадей в 1920 году составляло 50 процентов от количества лошадей в 1916 году, в 1921 году – уже 38 процентов, в 1922 году – 29 процентов» (Статистический бюллетень Воронежского губстатбюро. 1923. № 2. апрель-июнь. С. 18). См.: *Золотоносов М. «Ложное солнце». «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994. С. 263.*

вило: «... оставить коммуне самое необходимое – один дом, сарай и ригу, а остальные два дома и прочие службы отдать в разбор соседней деревне, чтобы лишнее имущество коммуны не угнетало окружающих крестьян» (140). Но пик комического абсурда приходится на эпизод с бюрократическим «усложнением жизни», когда назначается «специальная» девушка, которая всегда будет голосовать «против», и мужчина, который всегда будет «воздерживаться».

Одним из самых запоминающихся своим комизмом является фрагмент, повествующий о «ревзаповеднике» последнего рыцаря революции Максима Степановича Пашинцева. Здесь уже «революционная расправа с недвижимым имуществом» свершилась, после чего от некогда великолепной усадьбы остались лишь колонны «главного дома, в живой форме точных женских ног», важно держащих «перекладину, на которую опиралось одно небо» (148). Теперь ее хозяином стал новый затворник, комический мученик от революции – закованный в средневековые латы, защищающий революцию от «кулацкого засилья» бутафорскими гранатами, Максим Пашинцев.

Перечисленные эпизоды составляют лишь малую толику фрагментов, достойных пристального внимания. Однако они способны продемонстрировать механизм взаимоотношений части и целого в произведении.

С одной стороны, фрагменты существуют достаточно самостоятельно, обладая четко выраженными рамочными компонентами (все они маркированы пересечением героями пространственной границы), заключая в себе отдельные «кванты» общего содержания – изображения «начала коммунистического общества»; с другой, они представляют интерес не только сами по себе – не менее значима последовательность их расположения в тексте, тип которой можно определить как прямую градацию, выражающую «накопление» абсурда и вместе с ним скрыто-

го трагизма, который чем ближе к финалу, тем более становится явным и пронзительным.

В этом плане показательна и «частотность» фрагментов-анекдотов в разных частях романа. В «Происхождении мастера» количество их невелико и связаны они здесь с «личным существованием» Захара Павловича и Саши Дванова (в частности, эпизод записи в партию); в «Путешествии...» число их, как мы убедились, увеличивается, причем комическое здесь часто заслоняет собой трагизм, в какой-то степени редуцирует его; в последней – «чевенгурской» части анекдотов также немало, только теперь в них редуцируется комическое и на первый план выдвигается трагическое, анекдот превращается в «слезный анекдот». В развязке романа не разрешается, но обнажается главная антиномия всего произведения как единого целого: сознание человека/порядок вещей в мире. Этот конфликт разрастается, выходит за рамки личного существования сначала «отцов» Саши, затем самого героя и наконец становится глобальным конфликтом, касающимся жизни всего народа, а может быть, и всего человечества. Герои на протяжении всего романа, всех его частей постоянно оказываются в ситуации обманутого ожидания, фатального непонимания хода истории и жизни и, вследствие этого, – ее тотальной фальсификации.

Таким образом, аккумуляция смысла, формально выражаемое в частотности и последовательности фрагментов, в «сочинительной» связи между ними, становится главной пружиной механизма смыслопорождения в романе.

Подобно анекдоту, который называют жанром-спутником политической историографии, «Чевенгур» является спутником официальной версии советской истории 1920-х годов, точнее, своеобразной оптической линзой, корректирующей «искривления» официальной историографии. Греческое слово «анекдотас» переводится как

«неопубликованный». В отношении «Чевенгура» это звучит почти пророчески-мистически – роман был обречен на «неопубликованность», на долгий, длиной в десятилетия путь к печати.

Несмотря на искреннее намерение Платонова написать эпос первых пореволюционных лет, к чему, собственно, настойчиво подталкивала художников власть, ему не удалось преодолеть фрагментарности видения. Взгляд на революцию из ее глубины, а именно таким был взгляд писателя, – это установка фрагментарного видения, настраивающего не на эпическую протяженность, а на дискретность повествования. Его срыв в анекдот был неизбежен еще и потому, что история «тем настойчивее прорывается в анекдот, чем жестче, по тем или иным причинам, редактируется ее официальная версия. <...> чем настойчивее заказывают эпос, тем вероятнее появление анекдотов»⁴⁶³.

Но, как это бывало раньше, в творческой лаборатории, из которой вышли платоновские циклы – из ранних рассказов, рассказ «Бучило» – из «Приключений Баклажана» и «Данилка», «Усомнившийся Макар» – из серии былей о похождениях Макара Прохорова, совокупность анекдотов в романе не превращается в один большой анекдот. Цепь анекдотов и История, будь то история человеческой жизни или страны, представленная как совокупность анекдотов, – это не одно и то же. Превращаясь в цепь анекдотов, История становится трагичной, а комизм отдельно взятых ее фрагментов уходит на второй план. Однолинейный смысл фрагмента сталкивается с противоположной смысловой интенцией, исходящей из целостного содержания произведения.

Подводя итог, следует сделать несколько выводов. Говоря о романе А. Платонова «Чевенгур», мы, очевидно,

⁴⁶³ *Шайтанов И. О.* Между эпосом и анекдотом // Лит. обозрение. 1995. № 1. С. 19.

имеем дело с двумя типами художественной целостности, с двумя способами художественного завершения. Первый тип достигается подобно тому, как это происходило в древних произведениях с «анфиладным» построением (хрониках, «повестях»), на уровне цикла вошедших в него фрагментов. Второй тип обусловлен «магнитным» притяжением романа – «эпоса нового времени», выражающимся в стремлении придать произведению романную фабулу, сюжетное единство и жанровую законченность на основе глобальной единой духовной идеи – «идеи спасения мира, его выражения и наречения» (Н. В. Корниенко).

2.

В 1991 году в девятом номере журнала «Новый мир» перед читателем предстало еще одно крупное произведение А. Платонова, обнажившее новый культурный пласт, пласт авторской философии и эстетики, – роман «Счастливая Москва». Его появлению на свет предшествовала кропотливая работа текстолога, направленная на восстановление рукописи⁴⁶⁴.

Так сложилась драматическая судьба платоновских романов, что путь их к читателю был непростым и длился десятилетия. Осмысление «Счастливой Москвы» затрудняется еще и тем, что роман в силу каких-то причин не был завершен автором и дошел к нам в виде фрагмента. Желание определить его художественный статус заставляет вновь и вновь обращаться к обстоятельствам его создания и публикации.

Как свидетельствуют записные книжки писателя и вслед за ними Н. В. Корниенко, работа над романом ве-

⁴⁶⁴ Подготовила текст к публикации и дала первый комментарий к нему Н. В. Корниенко.

лась Платоновым с 1932 по 1936 год⁴⁶⁵. Первые шесть глав были написаны в 1933 году. Затем работа, очевидно, несколько раз прерывалась и вновь возобновлялась. Доподлинно известно, что еще в начале 1936 года у Платонова были надежда и расчет на завершение и публикацию романа в этом году в издательстве «Советский писатель». Однако этим намерениям Платонова не суждено было осуществиться, и вместо романа вышла книга рассказов «Река Потудань». А в начале 1937 года писатель приступает к работе над романом «Путешествие из Ленинграда в Москву в 1937 году», незаконченной «Счастливой Москве» отводится роль первой – московской – части нового романа⁴⁶⁶. Но и этот замысел Платонова, судя по всему, был обречен – жизнь разыгрывала совершенно иные сюжеты, не вписывающиеся в творческие планы художника: в 1937 на книгу «Река Потудань» обрушилась уничтожающая критика, в 1938 – был арестован его сын.

«Счастливую Москву» при жизни автора постигла участь «Рассказа о многих интересных вещах»: вторая ее глава была опубликована писателем как отдельный рассказ «Любовь к дальнему» в 1934 году; образ мусорного ветра и связанный с ним технократический сюжет положен в основу рассказа «Мусорный ветер» в том же 1934 году; небольшой сюжет об одиноком музыканте вырос в самостоятельный, развернутый сюжет рассказа 1936 года «Любовь к Родине, или Путешествие воробья»; сразу несколько глав романа легли в основу довольно большого рассказа «Московская скрипка» («Скрипка»), написанного предположительно в конце 30-х годов. Ряд мотивов «московского» романа обнаруживается в повести «Джан», рассказе «Среди животных и растений». Роман как бы пророс в других произведениях писателя и в них обрел свое за-

⁴⁶⁵ Корниенко Н. В. «... На краю собственного безмолвия» // Новый мир. 1991. № 9. С. 58-62.

⁴⁶⁶ Корниенко Н. В. Указ. соч. С. 62-63.

вершение. У него нет привычного одного финала, в котором бы сошлись все сюжетные линии и движущие их коллизии.

В то же время факт остается фактом: «Счастливая Москва» вот уже почти пятнадцать лет воспринимается читателями как самостоятельное произведение, и никто не сомневается в художественной, эстетической ценности последнего известного романа Андрея Платонова. Как сказал сам автор: «... картина не была вполне дорисована, но мысль на ней изображалась ясно»⁴⁶⁷. Действительно, несмотря на свою внешнюю незаконченность, «Счастливая Москва» является художественно и идейно цельным фрагментом платоновского творческого мира.

Роман Платонова представляет собой тот не очень частый в литературе случай, когда следует говорить о принципиальной, то есть художественно обоснованной и целесообразной, *незавершенности* произведения. Возможно, что неизбежность открытого финала не осознавалась автором до поры до времени и лишь на последних этапах работы стала для него очевидной. Новым осмыслением материала может быть объяснено и превращение романа во фрагмент более крупного произведения.

На наш взгляд, формальная незавершенность «Счастливой Москвы», приобретение ею жанровых черт фрагмента являются условием реализации ее генеральной идеи – идеи несбыточности бытия, в которой писатель видит и корень трагедии короткого человеческого существования, и залог вечного существования бытия как такового. Воплощение и развоплощение идеи – своеобразный «гордиев узел» платоновской прозы в целом и «Счастливой Москвы» в частности. Конфликт изживаемой жизни и неизжитых истины, смысла, любви, которые оказываются всегда

⁴⁶⁷ Платонов А. Счастливая Москва // Новый мир. 1991. № 9. С.35. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

больше человека, не помещаясь в рамки его отдельного существования, – вот движущая сила платоновского мета-сюжета.

Заключенные в рамки не совсем привычного для Платонова романа-биографии, знаковые для его творчества идея недостижимости идеала, его невоплотимости в пространстве и времени одной человеческой жизни, конфликт частного и общего существования не сразу узнаваемы. Однако писатель и в этом произведении, на материале любовно-семейных отношений, поднимает те же проблемы, обрисовывает те же конфликты, что составляли философско-экзистенциальное ядро его «социальных» произведений – «Чевенгура» и «Котлована». Впрочем, и социальное не уходит из романа полностью, оно лишь перемещается в подтекст, шифруется в образе главной героини – Москвы, являющейся символом нового государства. Этот аспект платоновского произведения неоднократно подвергался тщательному анализу. Наша задача – исследовать меру адекватности формальной незавершенности романа его ключевой идее, сформулированной выше.

Изживаемая человеческая жизнь и неизжитое бытие... В платоновских записных книжках можно найти весьма грустную сентенцию, имеющую непосредственное отношение к проблематике «Счастливой Москвы»: «Жизнь есть упускаемая и упущенная возможность»⁴⁶⁸. Герои романа, каждый, изживая свою жизнь, не успевают сделать то, что считают главным. Мечтающий о всемирном Интернационале эсперантист Божко, на самом деле глубоко одинокий человек, в конечном итоге находит утешение в совместной жизни с мещаночкой Лизой. Добивающийся тайны человеческого бессмертия Самбикин изнемогает в отчаянии от своих тщетных поисков. Неиз-

⁴⁶⁸ Платонов А. Деревянное растение. Из Записных книжек // Библиотека «Огонек» № 16. М., 1990. С. 44.

вестный музыкант, пытающийся повторить в своей музыке гул жизни, в конце концов, теряет возможность играть. Мятущийся Сарториус, надеющийся через земную любовь «добиться» Москвы и разделить с нею жизнь, в конечном итоге остается «грустным воином», уцелевшим «на оконченном побоище», делает отчаянную попытку прожить вторую жизнь, изменив свое имя, род занятий и образ жизни. Комягин – самый загадочный персонаж, наиболее полно воплощающий своим бесцельным существованием идею незавершенности, и Москва, из всех своих мужчин выбирающая самого незначительного, уходящая от всех и счастливая, потому что честная в своем уходе, – все это рифмующиеся образы, выстраивающие стройную персонажную систему романа.

Мысля героев очень разными, исследователь вслед за автором, тем не менее, имеет серьезное основание для их сопоставления. Речь идет не только о сопоставлении на основе взаимоотношений с главной героиней, биография которой становится формальным стержнем, на котором строится здание сюжета. Фактически все «мужские» персонажи появляются в романе благодаря знакомству с Москвой. Но не только этим они объединены. Здесь имеет место глубинное сходство личной экзистенции героев, обусловленной пребыванием их «на границе» бытия.

Лексическим ключом к обозначенному состоянию становится слово *изжить*, являющееся его смысловым ядром, и вовлекающее в свою орбиту многочисленный ряд слов-тем, созвучных ему в префиксе. Чаще всего это слова, обозначающие пограничное состояние – предельное состояние усталости, отчаяния, слабости, за которым может следовать только одно – смерть. К этому окказиональному фоно-семантическому ряду относятся слова: *изжить, искрошить, истратить, истомиться, изнемогать, изошла, истощенный, изможденный, исхудававший, изношенный, изнемогающий, изживший, проживший,*

сжавшийся, истертый, измученный, измождение, изнеможение, иждивение. Используя довольно нехарактерный для прозы прием «поэтической этимологии», подбирая к ключевому слову фонетически близкие слова, Платонов оживляет внутреннюю форму слова и добивается тем самым эффекта семантической диффузии. Участие перечисленных слов в описании всех персонажей делает их созвучными друг другу, воплощающими одну из ипостасей несбыточности бытия в рамках конечной человеческой жизни. В этом смысле в платоновском произведении не только нет случайных персонажей, но и деление на главных и второстепенных затруднено. Каждый из них воплощает одну из граней общей идеи несбыточности бытия в пределах одной человеческой жизни.

Едва обозначившись в начале романа, наиболее мощно тема изживаемой жизни – «упускаемой и упущенной возможности» начинает звучать в четвертой главе, когда на сцене романа появляется персонаж, встреча с которым производит на Москву сильное впечатление, заставляет задуматься и впоследствии изменяет ее жизнь. Речь идет о Комягине.

В портрете и во всем образе вневойсковика сконцентрирована тема изжитости: «Перед нею, за изгородью, отделявшей спокойствие учреждения от людей, стоял посетитель с давно *исхудающим* лицом, покрытым морщинами тоскливой жизни и скучными следами слабости и терпения; одежда на вневойсковике была так же *изношена* как кожа на его лице <...>; он смотрел на служащую с робкой хитростью, не ожидая к себе сочувствия, и часто опустив глаза, закрывал их вовсе, чтобы видеть тьму, а не жизнь» (здесь и далее в цитатах курсив наш. – С. К.) (16). Примечательно, что и сам герой мыслит свою жизнь достоянием прошлого, при встрече с Москвой она ему кажется напрасно прожитой, упущенной: «Господи! Почему я

зря пропустил всю свою жизнь, ради иждивения самого себя!...» (16).

Что-то привлекает Москву в этом «давно начатом и неконченом человеке»: к нему она приходит после расставания с Сарториусом, у него, искалеченная, находит приют, уйдя от Самбикина. Придя к нему в первый раз, она оглядывает комнату «как свое привычное жильё».

Интерьер жилья Комягина, в отличие от его портрета, – апофеоз идеи незаконченности: недорисованные картины на стенах; недописанные стихи молодости в «изжитых вещах»; «не завершённый ничем» дневник, «оставлённый на полуслове, точно кто-то ударил Комягина, и он уронил перо навсегда»; незаконченный список вещей; не дочиненный стул, и среди всего этого – хозяин комнаты, бессильный и не способный додумать начатую мысль.

В этом образе предельно точно сформулирована идея трагического разминовения частной человеческой жизни с общим потоком бытия. Комягин катастрофически не успевает сделать что-то важное, то, что сделало бы его существование осязаемым, значимым для других. Неслучайно при первой же встрече Москва называет его «жалким мертвецом», а впоследствии и вовсе требует от него смерти, подсознательно улавливая в этом приведение в соответствие его внутреннего и внешнего состояний.

Что же влечет жизнелюбивую, отзывчивую и открытую миру Москву к «жалкому мертвецу»?

Отгадка труднообъяснимому влечению Москвы к Комягину обнаруживается в ней самой. Она, как и он, ничего в своей жизни не может доделать до конца: из нее не выходит ни летчицы, ни строительницы метро, ни чьей-либо жены, все ее романы оказываются бесплодными и заканчиваются ее уходом. Только у Москвы это происходит, пожалуй, не от недостатка сил, а от их избытка – ей хочется «круглые сутки стоять у тормозного крана паровоза, везя людей навстречу друг другу, чинить трубу во-

допровода, вешать лекарства больным на аналитических весах – и потухнуть вовремя лампой над чужим поцелуем <...>» (14); ей «было по временам так хорошо, что она желала покинуть как-нибудь самое себя, свое тело в платье, и стать другим человеком – женой Гунькина, Самбикиным, вневойсковиком, Сарториусом, колхозницей на Украине...» (23). Москва наиболее остро и отчетливо из всех героев переживает драму пленения духа и пребывания его в темнице тела. Платонов постоянно говорит то об ее груди, порой именно как о грудной клетке, в которой слышен стук бьющегося сердца, то о голове, в которой «тоже что-то билось, желая улететь из темной одинокой тесноты» (22).

Москва была близка фактически со всеми мужчинами романа. Однако предельно обнажают драму плененного духа взаимоотношения героини с Сарториусом. Сцена любви героев и сопровождающие ее диалоги являются своего рода кульминацией романа, наивысшей точкой в развитии конфликта между предельностью сбывшегося человеческого существования и беспредельностью никогда не сбывающейся до конца жизни, между частным и общим существованием.

После очередной тщетной попытки соединиться с другим человеком любовью, разрешить задачу «влечения людей в тайну взаимного существования» Москва вынуждена вновь осознать: «Жизни не вышло. Я боюсь, что она никогда не выйдет и я теперь спешу...» (29). Она говорит об этом «с огорчением, с серьезностью, как *изжившая* опытная старуха», поблекшая «от слабости своего сердца, *сжавшегося* сейчас в ее груди, как в *темной безвестности*» (29).

После этой кульминационной сцены в силу вступают центробежные силы – герои расстаются, пути их расходятся с тем, чтобы, еще раз ненадолго перекрестившись в комнате Комягина, разойтись окончательно и на-

всегда. Счастливая Москва уходит «в бесчисленную жизнь, давно томящую ее сердце предчувствием неизвестного наслаждения, – в *темноту стеснившихся людей*, чтобы *изжить* с ними тайну своего существования» (30). Ей хочется сбросить с себя платье, освободиться от последних сдерживающих оков. Но свобода ее окажется мнимой: «темную тесноту» своей собственной груди она сменила на «темноту стеснившихся людей». Вскоре, разочаровавшись и осознав тщетность своих попыток *изжить* свою жизнь среди них, она приходит к Комягину *доживать* ее. Какое-то время их жизненные амплитуды совпадают: его внутренняя неполнота компенсируется ее неполнотой физической. Герои оказываются в одной экзистенциальной точке пограничного маргинального существования. Однако из диалога Сарториуса с Комягиным в последней, тринадцатой главе становится ясно, что Москва не осталась с Комягиным – она ушла. Куда – неизвестно, да, впрочем, это и неважно. Она счастлива своей способностью уходить, оставляя за своими плечами, в прошлом, изжитую жизнь и любовь. Любопытно, что, многократно повторяя и варьируя в своих произведениях сюжет *возвращения*, в «Счастливой Москве» Платонов создает сюжет *ухода*. Однако функционально эти два разнонаправленных, но подразумевающих друг друга сюжета тождественны: они оба реализуют идею вечного движения жизни, бесконечности бытия.

Сюжетным двойником Москвы в романе, на наш взгляд, является Сарториус. Его жизнь – это тоже цепь уходов, но не от других, а от самого себя. Как и Москва, Сарториус испытывал «страсть любопытства», «давно удивленный зрелищем живых и разнообразных людей, он хотел жить жизнью чужой и себе не присущей» (52). С этой внутренней установкой связана двукратная смена фамилии. У героя три фамилии: отцовская – Жуйборода, своя, придуманная – Сарториус и заимствованная у друго-

го – Груняхин. С каждой из них связан отрезок «изжитой» жизни, род занятий, место жительства, близкие люди. Но лучше всего читатель знает героя как Сарториуса, талантливого инженера-механика и перспективного ученого, трудящегося над «расчетом бесконечности», пытающегося «открыть в самом течении человеческого сознания мысль, работающую в резонанс природы и отражающую поэтому всю ее истину <...>» (27).

Как и Москва, Сарториус полон сил и хочет прожить свою жизнь не напрасно, истратив ее до конца, разделив с любимым человеком все радости и тяготы. Но на поверку эта мечта оказывается иллюзией: его любовь в объятиях Москвы «ничего не давала, кроме детской блаженной радости, и не разрешала задачи влечения людей в тайну взаимного существования» (29). А надежда навеки закрепить всю истину природы «расчетной формулой» оборачивается грустным прозрением: «природа <...> труднее такой мгновенной победы и в один закон ее заключить нельзя» (32).

Путь Сарториуса – это путь освобождения от иллюзий. Глядя на отчаянные попытки своего друга, хирурга Самбикина, найти эликсир жизни, Сарториус вдруг понимает, насколько бедна и беспомощна человеческая жизнь – настолько, «что она почти непрерывно должна отвлекаться иллюзией от сознания своего истинного положения» (34).

Навсегда расставшись с Честновой, утратив последние иллюзии и осознав «неизбежную бедность отдельного человеческого сердца», «повеселевший» от отчаяния Сарториус уходит от себя, как когда-то от него ушла счастливая Москва: «Основная обязанность жизни – забота о личной судьбе, ощущение собственного, постоянно вопиющего чувствами тела – исчезла, быть непрерывным, одинаковым человеком он не мог <...>» (52). Так из романа исчезает инженер Семен Сарториус и появляет-

ся «работник прилавка, командир взвода в запасе» Иван Степанович Груняхин.

Судьба двух, на наш взгляд, одинаково дорогих для писателя героев «зашифрована» им в поэтической миниатюре о «блуждающем сердце»: «Блуждающее сердце! Оно долго содрогается в человеке от предчувствия, сжатое костями и бедствием ежедневной жизни, и наконец бросается вперед, теряя свое тепло на холодных прохладных дорогах» (31). Здесь можно обнаружить лирический сюжет, разворачивающийся в звуковых повторах: живое человеческое сердце, будучи узником тесноты человеческого тела, содрогается от предчувствия освобождения – смерти. Ее образ зашифрован в заключительной части – в антитезе тепла холоду и в слове *дорогах*, корневая основа которого дорог накладывается на созвучное *дрог* в слове *содрогается* и вызывает ассоциацию с *дрогами* – колесницей «для отвозу покойников» (В. Даль).

И Москва, и Сарториус – оба ощущают себя узниками отдельного существования, оба стремятся выйти за его пределы вплоть до выхода из собственной судьбы, жизни, тела. Главный побуждающий мотив – ограниченность сознания отдельного человека, неспособного вместить все знание о мире, недостаток отмерянного природой времени для «изжития» всего смысла существования. Отсюда стремление обоих прожить не одну свою, а множество чужих судеб.

На наш взгляд, главная смысловая нагрузка романа ложится именно на эти два образа. Об этом свидетельствует и глубина их разработки, и характер взаимоотношений между ними, и «место» в композиции: как уже отмечалось исследователями, «Москва Честнова – неизменно “начальная” героиня», а Сарториус – «герой финала»⁴⁶⁹.

⁴⁶⁹ Спиридонова И. «Узник»: образ Сарториуса // «Страна филологов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999. С. 304.

Другие персонажи романа так же органично вписываются в заданную автором структуру. Божко и Самбикин – оба появляются в жизни Москвы, чтобы сыграть роль помощников-спасителей, и уходят, как только смысл их появления исчерпан. И тот, и другой не могут выдержать испытания любовью к Москве и находят свое утешение в работе (Самбикин) и в жизни с другой женщиной (Божко). Не в состоянии они, как Сарториус, «покончить» с собой, кардинально изменив себя.

Женские образы – машинистки Лизы, французской комсомолки Кати Бессонэ-Фавор и бывшей жены Кости Арабова Матрены Филипповны Чебурковой – не являются в полной мере самостоятельными и полноценными. Они вводятся автором для решения сюжетных задач.

Другое дело образы Комягина и старого музыканта. С самого начала между ними устанавливается некая труднообъяснимая связь. Внешне их объединяет пространство – скрипач играет во дворе того самого жакта, в котором живет Комягин. Именно здесь его, одиноко играющего на скрипке, впервые встречает отправившаяся на поиски вневойсковика Москва. И в его облике, и в его музыке героиню поражает то же самое, что и в Комягине – грустные следы, оставленные прожитой жизнью, следы жестокой схватки человека с «резким и непримиримым» миром, свидетельства непосильного труда «из жизненной нужды»: «Под конец игры из глаз скрипача вышли слезы, – он *истомился жить*, и главное, он *прожил* себя не по музыке, он не нашел своей ранней гибели под стеной несокрушимого врага, а стоит теперь живым и старым бедняком на безлюдном дворе жакта, с *изможденным* умом, в котором низко стелется *последнее* воображение о героическом мире» (17).

Как и Комягин, он «давно начатый и неконченный человек». Его музыка, имеющая «ритм обыкновенного человеческого сердца» (17), – это попытка изжить до кон-

ца тайну бытия, постичь вечность. Не случайно музыка скрипача и строящийся рядом с жактом «институт для поисков долговечности и бессмертия» (17) оказываются в платоновском контексте связанными, продолжающими друг друга. Не случайно и то, что образ музыки и музыканта становится лейтмотивом романа: музыку Бетховена исполняют в клубе, слушает игру скрипача искалеченная Москва на больничной койке, обессилевшего, но не предавшего скрипку музыканта встречает Сарториус перед последним свиданием с Москвой.

Очевидно, что музыкант и его музыка – поэтический образ-символ, выражающий надежду в самом общем экзистенциальном смысле. И также очевидно, что образ Комягина, желающего «заранее пройти по всему маршруту – от жизни до полного забвения, до бесследной ликвидации <...>» (52), той же символической природы. Он – символ безысходности и экзистенциального тупика. Музыкант и вневойсковик – два образа в романе, не имеющие никаких реальных мотивировок, оба – вне общества (не случайно – *вне-войсковик*), почти вне времени и пространства, оба – фантомные существа, поэтическое воплощение авторской дихотомии надежды и отчаяния.

Именно так, как состояние «между надеждой и отчаянием» можно определить состояние главных платоновских героев, как, впрочем, и состояние самого создавшего их автора.

Как видим, анализ даже некоторых аспектов поэтики романа – идеи, конфликта, персонажной системы и, отчасти, сюжета, композиции, уже дает основание думать о внутренней целостности романа как о состоявшейся, а его незавершенность считать не только и не столько вынужденной, сколько целесообразной. Это значит, что «фрагментарность» и «незавершенность» «Счастливой Москвы» органичны и, возможно, являются единственной, адекватной авторской мысли, формой существования

произведения как такового. В случае с платоновским романом мы, очевидно, имеем дело с довольно редким явлением, когда незавершенность произведения становится художественно и эстетически значимой и служит основанием для причисления его к *жанру* фрагмента.

Говоря о фрагменте вообще, как художественном и культурном феномене, литературоведы, как правило, имеют в виду явления трех рядов: произведения, бывшие когда-то законченными, но сохранившиеся частично; произведения, не завершённые авторами; произведения, изначально задуманные как фрагмент. Причем последние всегда были больше характерны для лирики, но в начале 20-х годов XX века с проникновением в высокую литературу маргинальных бытовых жанров дневника, «записной книжки» и черновика стали появляться и в прозе⁴⁷⁰.

К какой из выделенных дефиниций отнести «Счастливую Москву»? Очевидно, что роман не вписывается полностью ни в одну из них. Ясно только одно – «Счастливая Москва» задумывалась как роман, но не была завершена автором, в том числе и потому, что в процессе написания была переосмыслена. Это и сделало возможным существование романа в новом качестве – романа-фрагмента.

В свою очередь, возникает вопрос и о родовой идентичности загадочного произведения Платонова. Исследователи уже отмечали имеющий место в платоновском романе родовой синкретизм – синтез эпического и лирического начал⁴⁷¹. Наши наблюдения над жанром фрагмента привели к мысли о справедливости сделанных

⁴⁷⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. Ст. 1152.

⁴⁷¹ См.: *Малыгина Н.* Роман Платонова как мотивная структура; *Гах М.* «Счастливая Москва» как поэтический текст // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999. С.212-222; 415-424.

ранее выводов. Используемый писателем в романе принцип фрагментарности, предполагающий пунктирное, прерывистое движение сюжета, недосказанность и незавершенность; символизм образов, поэтические способы выстраивания контекста (поэтическая этимология), поэтические миниатюры и т. д., позволяют говорить о проникновении в эпическую структуру романа структурных элементов лирики.

Исходя из этой логики, можно сказать, что определение «фрагмент» по отношению к «Счастливой Москве» является не констатацией его незавершенности, а характеристикой его жанра, который в данном случае становится художественным выражением как самостоятельной ценности отдельного человеческого существования, так и неизбежной включенности его в общий жизненный поток. Кроме того, данное уточнение к жанровой характеристике романа указывает на его статус в целом платоновского творческого мира и на циклическую организованность последнего.

* * *

Анализ знаковых для писателя произведений рубежа 1930-х годов и первой их половины показал, что дух аналитизма, сфокусированность внимания на частных проявлениях общих законов, актуализирует новеллистические конструкции внутри других эпических жанров – повести и романа. Таким образом, в создании динамической концепции национальной истории оказываются задействованными все – и малые, и большие – эпические формы.

Платонов осознавал одинаковую необходимость и в анализе, и в синтезе и поэтому мобилизовал в своем творчестве ресурсы всех прозаических жанров. Причем происходило это не только в масштабе некой совокупности текстов, но и в частном масштабе каждого отдельно взятого произведения. Так, рассказ, взяв на себя решение роман-

ных задач, романизируется, повесть, сохраняя в своей структуре рассказ-новеллу, новеллизируется, а роман начинает подражать циклу очерков или рассказов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В печально юбилейном 1937 году Платонов написал о Пушкине: «<...> он вошел навсегда, на долгое протяжение истории в священное и простое сокровище нашей земли»⁴⁷². Сейчас, спустя десятилетия, мы можем этими же словами сказать и об авторе этих строк – великом русском писателе Андрее Платонове.

Родившись в век грандиозных социальных, религиозных, духовно-нравственных и эстетических катастроф, он своей жизнью и творчеством, самой смертью и последовавшим за нею воскрешением в слове явил момент истины – торжество высокого человеческого духа над силами энтропии.

Жанровый анализ прозы А. Платонова с выходом на коренные проблемы творческого мира писателя – проблему художественного мышления, метода и стиля – показал, что его проза представляет собой целостную жанровую систему, в которой нашли отражение основные жанровые тенденции, определившие своеобразие литературного процесса периода 1920-1950-х годов. Обозначившаяся в его начале множественность путей литературного развития сказалась в активизации жанрообразовательных процессов новеллизации, романизации и циклизации, результатом которой стало возникновение новых жанровых модификаций рассказа, новеллы, повести и романа.

Творчество А. Платонова с самого своего начала органично и целиком вплетается в сложный узор литературного процесса 1920-1950-х гг. Чрезвычайно активизировавшееся новеллистическое начало, связанное с анекдотическим дискурсом, вызвало к жизни многочисленные новеллы-анекдоты. Первыми опытами Платонова в прозе стали именно такие рассказы. Однако писатель не просто

⁴⁷² Платонов А. Пушкин и Горький // Платонов А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М., 1985. С. 301.

копировал форму этого жанра, он искал в нем новые способы сюжетной организации, осваивал повествовательную динамику новеллы и, самое главное, использовал мирозерцательные, коммуникативные ресурсы анекдота для постановки серьезных социально-нравственных и экзистенциальных, онтологических проблем. Это парадоксально сближало его с жанром притчи и составляло специфику, не дающую слиться с потоком новелл-анекдотов Е. Замятина, М. Зощенко, И. Эренбурга, Н. Никитина, В. Шишкова, имеющих явный юмористический характер.

Контаминация анекдота с притчей в ранних рассказах писателя и перекличка последних с новеллами-притчами 1930-1950-х годов, свойственная платоновским произведениям выраженная автокоммуникация (Ю. М. Лотман) создают одну из важных предпосылок для рассмотрения его прозы как сложной, циклически организованной на новеллистической основе структуры. Новеллы-анекдоты и новеллы-притчи составляют своеобразное обрамление прозы Платонова. Анекдотичность одних произведений и притчевость других, будучи разными проявлениями иносказательности, одинаково гармонично вписываются в рамки единой для всего творчества Платонова индивидуальной модели литературного поведения, близкой поведенческой стратегии древнерусских правдолюбцев и страстотерпцев – юродивых. По сути дела, писатель говорил разным жанровым языком, но об одном и том же, разными путями идя к одной цели – восстановлению утраченной целостности бытия, утверждению высокого нравственного закона.

Новеллистическое начало у Платонова настолько сильно, что оно выходит за рамки «малой» прозы. Новеллизация, распространяясь на другие эпические жанры, приводит и к возникновению на рубеже 1920-1930-х годов «новеллистического эпоса» – повести «Сокровенный человек», «бедняцкой хроники» «Впрок», романа «Чевен-

гур», имеющего в своей основе цикл, в первой половине 30-х – незаконченного романа-фрагмента «Счастливая Москва».

В 1924-1925 годах, когда русская литература начинает «на всех парах» двигаться к роману, романное начало набирает мощь, а рассказ переживает напряженный период своего развития, обусловленный расширением и углублением эпических возможностей жанра, А. Платонов вырастает в большого художника, ищущего свой путь к широкому эпическому обобщению. В это время появляется его первый «житийный» рассказ – «Бучило», в котором была представлена попытка показать жизнь человека от рождения до самой смерти на фоне исторических катаклизмов. Перед этим из-под пера Платонова выходит «Рассказ о многих интересных вещах» – уникальный в его творчестве опыт создания литературного апокрифа, сказа-сказания, в котором писатель языком мифа и легенды поведал о тайне рождения нового мира и человека. Тогда же автор задумывается о собирании своих рассказов в сборники, что также находилось в русле художественных поисков эпохи.

В процессе освоения действительности литература испытывала потребность в углубленной концептуальности. Мир жаждал восстановления утраченной целостности. Но ограниченные эпические возможности малой прозы серьезно затрудняли решение этой задачи. Симптомом расширения эпических возможностей жанра, попыткой осуществить назревшую необходимость в этом расширении была отчетливо обнаружившаяся к середине 1920-х годов тенденция к новеллистической циклизации.

К этому времени относятся сборники и циклы рассказов А. Веселого («Большой запев», 1928), М. Горького («Рассказы 1922-1924 гг.»), Вс. Иванова («Тайное тайных», 1927), Л. Леонова («Необыкновенные истории о мужиках», 1927-1928), Л. Сейфуллиной («Налет», 1927),

А. Толстого («Древний путь», 1927), К. Федина («Наровчатская хроника», 1926; «Трансвааль», 1927), О. Форш («Московские рассказы», 1926), М. Шагинян («Текстильные рассказы», 1926) и др.

В 1926 году и у А. Платонова выходит первый прозаический сборник, первую часть которого составляют собранные вторичные авторские циклы «Записи потомка» и «Из Генерального сочинения», обнаруживающие в своем составе и архитектонике стремление автора к концептуальности и эпическому обобщению.

Однако опыт циклизации у Платонова этим не исчерпывается. Собранным и опубликованным в сборнике «Епифанские шлюзы» авторским циклом предшествовал оставшийся несобранным, но тем не менее обладающий главными конститутивными признаками цикла «баклажановский» цикл. В 1930-х годах Платонов напечатал сборник рассказов «Река Потудань», собранный «с оглядкой» на цикл, что позволило современному исследователю рассматривать его как «оригинальное – платоновское – художественное целое»⁴⁷³. В это же время Платонов подготовил еще несколько циклов, но замыслу его не суждено было осуществиться. В 1940-е годы сборник рассказов стал для писателя чуть ли не единственной формой публикации.

Таким образом, можно сказать, что у А. Платонова есть все разновидности циклов: несобранный рецептивный – «баклажановский» цикл, авторский собранный вторичный – «Записи потомка», «Из Генерального сочинения», авторский собранный первичный – «Были о Макаре Прохорове», сборники рассказов. Последовательность, в которой платоновские циклы появлялись: от несобранного цикла, через вторичный – к первичному, – достаточно

⁴⁷³ Ванюков А. И. Сборник рассказов «Река Потудань» как эпическое целое // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. М., 2003. С. 572.

красноречива. Она отражает эволюцию эпического мышления писателя – от «стихийной» эпичности к сознательному стремлению создать эпическую картину бытия. Дальнейшая трансформация цикла в сборник рассказов, повесть и роман еще раз доказывает органичность этой жанровой формы для Платонова. Обращение его к циклу и циклизации на самом раннем этапе творчества можно считать глубоко симптоматичным. Выбор писателем циклической формы, способной адекватно воссоздать неограниченность жизни, представить ее как целостную, но смонтированную из самостоятельных фрагментов картину, обоснован главным конститутивным свойством цикла – одновременно быть целостным единством и распадаться на части, способностью говорить об общем, не забывая о частностях. Можно сказать, что выбор писателя – это не только выбор литературный, но выбор мировоззренческий и метафизический, поскольку он обнажает онтологию художника, стремившегося к большим и «целостным масштабам», но никогда не забывавшего о маленьких «частных Макарах».

Созданные Платоновым в 20-е годы XX столетия эпические циклы явились естественным продолжением традиции эпической циклизации, зародившейся и окончательно укрепившейся в русской литературе в XIX – начале XX вв. Литература первых двух десятилетий XX столетия обогатила традицию эпической циклизации, пополнив ее циклами произведений маргинальных жанров: анекдотов (А. Аверченко, Н. Тэффи, М. Зощенко, А. Платонов), литературных сказок (Ф. Сологуб, М. Горький, Е. Замятин, А. Платонов), дневниковых записей (И. Бунин, М. Горький, М. Пришвин). Как следует из анализа платоновских циклов, писатель принял активное участие в углублении и дальнейшей разработке традиции в этом направлении.

Уникальным «детищем» циклизации у Платонова можно назвать так называемое метажанровое единство –

художественное образование, предполагающее сопряжение в одном литературном ансамбле разножанровых произведений, объединенных единым образом переживания мира, и способное дать читателю еще более объемную, нежели в простом цикле, стереоскопическую картину бытия.

Представляется совершенно очевидным, что логика эволюции художественного мышления писателя определялась нацеленностью на углубление эпичности. Эта тенденция привела его не только к созданию циклов и смежных с ним жанровых образований, но и к освоению классических среднего и большого эпических жанров, повести и романа. Вторая половина 1920-х – первая половина 1930-х годов – время усиленного поиска в этом направлении, увенчавшегося рождением повестей «Эфирный тракт», «Епифанские шлюзы», «Ямская слобода», «Сокровенный человек», «Происхождение мастера», итогового произведения творческого десятилетия – романа «Чевенгур», постчевенгурскими повестями «Впрок», «Котлован», «Ювенильное море», «Хлеб и чтение», «Джан», романом «Счастливая Москва».

К этому времени эпос окреп не только в творчестве Платонова. Рождением нового романа был ознаменован литературный процесс в целом. Именно в романе ставились и находили художественное разрешение злободневные социальные, экзистенциальные и эстетические проблемы. Однако это не означает, что рассказ сдал свои позиции, напротив – он стал обращаться к тому же материалу и тем же темам, которые интересовали романистов.

Не уходит рассказ и из творческой мастерской Платонова, он продолжает жить в самой ткани его больших произведений в качестве отчетливо выраженных фрагментов, из которых они составлены. Особенно это заметно в «Сокровенном человеке», в хронике «Впрок» и, в большей степени, в романе «Чевенгур», конструктивным принци-

пом которого является цикл. Кроме того, в это время Платоновым создается огромное количество незаконченных небольших рассказов-фрагментов, которые впоследствии будут использованы в качестве строительного материала для новых произведений разных жанров. Активно разрабатывается им жанр очерка.

Весьма точное наблюдение исследователей о том, что в литературе того времени «не было однозначной последовательной взаимозависимости между жанрами», что литература «развивалась широким фронтом, словно не было различия в задачах, не было ограниченных возможностей у каждого из жанров», были «лишь сверхзадачи, решение которых проза считала долгом для каждой своей разновидности»⁴⁷⁴, не только в полной мере относится к Платонову. Обозначенная здесь закономерность явлена в его творчестве с наибольшей очевидностью.

В первую очередь, это касается так называемых метажанровых единств и, в частности, возникшего на рубеже третьего и четвертого десятилетий единства очерка «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)», киносценария «Машинист» и повести «Котлован». Разножанровые произведения оказались изоморфными – все они внешне выдержаны в актуальной для того времени форме «производственной» прозы и одновременно направлены на полемический диалог с ней. Все в результате жанровой трансформации приобретают черты прозы экзистенциальной.

Рассмотренное метажанровое единство, так же как и ансамбли «детской» и «военной» прозы, созданные Платоновым в 1930-1950-х годах, свидетельствовали о поиске альтернативной роману формы глубокого эпического исследования действительности.

⁴⁷⁴ Русский советский рассказ: Очерки истории жанра. Л., 1970. С. 156.

Опыт А. Платонова со всей очевидностью показал, что наступившая литературная эпоха – это время не столько чьих бы то ни было преимуществ, сколько времени равных возможностей для самых различных жанров прозы – очерка и рассказа, повести и романа. И значимость писателя теперь не измеряется наличием и количеством написанных им романов.

И поэтому можно, не страшась мнимого умаления прозы Андрея Платонова перед лицом великих романистов его эпохи, сказать, что жанровым контрапунктом его прозы, ее метажанром является рассказ.

Доминирование рассказа в платоновской прозе определяется многими причинами: мировоззрением писателя, спецификой художественного мышления, условиями работы, но самое главное – сменой философской и художественной парадигм на «сломе» времен.

В наступившую после Чехова эпоху рассказ стал осознаваться «не как явление второстепенное, а как жанр, который может встать по своей значимости рядом с романом»⁴⁷⁵. Он явился той «формой времени», тем жанром, который сумел отразить противоречивость и дробность человеческого сознания, общественного сознания эпохи, становление нового быта и нового человека. Усиление центростремительной повествовательной стратегии было связано с насущной потребностью художественного исследования новых социальных типов, с необходимостью быстрого отклика на жизненно важные вопросы. Здесь, в русле рассказа и новеллы, формировалась новая сюжетность, отрабатывались способы художественного построения образа, здесь с новой силой зазвучала проблема русского национального характера. Платоновский рассказ со всей очевидностью обнаруживает магистральные направления развития жанра.

⁴⁷⁵ Русский советский рассказ: Очерки истории жанра. Л., 1970. С. 38.

В процессе исследования «малой» прозы писателя нами были выделены и описаны внутрижанровые модификации: «житийный» рассказ, новелла-анекдот (бытовой и «слезный» анекдот), новелла-притча, рассказ-сказание, рассказы смешанного типа, объединяющие в своем жанровом облике черты нескольких, чаще двух, жанров. Стало очевидным, что рассказ Платонова проявил удивительную способность к расширению эпического масштаба, порой вплотную приближаясь к средней, а то и большой жанровым формам повести и романа («житийный» рассказ, рассказ-сказание). Так, в «житийных» рассказах («Такыр», «На заре туманной юности», «Глиняный дом в уездном саду», «Афродита»), представляющих развернутую биографию героя, эпический масштаб повествования вырастает, несмотря на «семейный» хронотоп, благодаря темпоральности, развернутости сюжета-биографии во времени. Конфликт из частного семейного трансформируется в них в общий метафизический эпический конфликт.

Вместе с тем рассказ сохранил и свой собственный жанровый потенциал, в полной мере реализовавшийся в новеллах-анекдотах и новеллах-притчах. И те, и другие жанровые модификации рассказа, будучи соотносимыми с художественной практикой 1920-1950-х годов, несут в себе заряд уникальности и неповторимости, обусловленный мировидением художника, его стилем. Написанные Платоновым в 1930-1940-х годах «житийные» рассказы и новеллы-притчи поистине являются шедеврами русской новеллистики XX столетия.

Проведенный жанровый анализ платоновской прозы позволил по-новому взглянуть на проблему творческой эволюции художника. Постоянство жанровых пристрастий Платонова, а именно его верность рассказу, заставляет рассматривать развитие эстетических взглядов писателя через призму этого жанра.

Рассказ пережил в творческой лаборатории Платонова своеобразную эволюцию. Если на самом раннем этапе творчества для молодого писателя «неизменные правила жанра» давали «всему личному опору и точку отсчета»⁴⁷⁶, то все последующее творчество – это постоянный поиск новой литературной формы. Новелла-анекдот, рассказ-сказание, «житийный» рассказ, авантюрная новелла, новелла-притча – все это внутривидовые составляющие платоновского рассказа. Найденные путем жанрового эксперимента жанровые модификации развиваются и совершенствуются, но сами жанровые принципы остаются неизменными. Примером этого может послужить как новелла, изначально сформировавшаяся на основе анекдота, а затем ставшая новеллой авантюрной, новеллой-притчей, так и «житийный» рассказ. Появившись в самом начале творческого пути Платонова, пройдя ряд метаморфоз в 30-х годах, он обретает новое качество в рассказах-«житиях» конца 1930-1940-х годов.

Постоянство обращения мастера к жанру рассказа позволяет обнаружить в его динамике закономерности, движущие творческой эволюцией писателя. К ним относятся сосредоточенность на частном и особенном, на индивидуальной человеческой судьбе, с одной стороны, и поиск эпической перспективы в художественном воссоздании пореволюционной действительности – с другой. Отсюда отчетливо наблюдаемое движение от новеллы начала 1920-х годов к «житийному» рассказу, рассказу-сказанию и эпическим циклам середины десятилетия, к повестям и романам рубежа 1920 – первой половины 1930-х годов, на структуре которых сказались процессы новеллизации и циклизации. После этого Платонов вновь обращается к уже усовершенствованному и обогащенному притчей «житийному» рассказу и новеллам-притчам.

⁴⁷⁶ *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 291.

Вследствие этого проза писателя приобретает черты циклически организованной системы, обладающей особой целостностью. Она подобна Книге, написанной о Бытии, чей художественный образ создается писателем не столько отдельными произведениями, сколько целыми жанровыми «ансамблями», в которых стремление к созданию «масштабной карты» мира и человеческой души может быть реализовано наиболее полно.

Выводы о циклической организованности прозы А. Платонова еще раз свидетельствуют о не до конца реализованной устремленности мировоззренческо-эстетического идеала писателя к гармонической упорядоченности всего сущего, к гармонии человека и мироздания. Социальному хаосу, порожденному обезбоженностью, отчужденностью от высших этических законов, он противопоставляет систему традиционных, укорененных в сознании ценностей – приоритетность «строительства» здания Души и Духа над возведением унифицированного Царства Сознания, первостепенную важность гармонии частной, семейной жизни.

Находя опору в традициях классической русской реалистической литературы, Платонов в то же время творчески обновляет и обогащает принципы реалистического метода, привлекая художественный опыт писателей модернистов. Яркая индивидуальность почерка художника, его неровность на протяжении творческой эволюции не раз заставляли исследователей сомневаться в его причастности к тому или иному художественному методу. На наш взгляд, метод Платонова можно охарактеризовать, не вдаваясь в детали, как реалистический. Ему писатель верен на протяжении всего творческого пути. Что же касается изменчивости поэтических средств, отдельных принципов отражения действительности, то это в корне не меняет суть дела, так как все они в своей подвижности и изменчивости опираются на эстетико-мировоззренческую кон-

цепцию бытия, которая является ключевым звеном художественного метода. Принципы и приемы отражения мира не остаются неизменными, со временем они видоизменяются, обновляются, приобретают иные свойства, но идеалы писателя остаются «однообразны и постоянны». Как гениальный писатель, А. Платонов создал оригинальный тип ансамблевого художественного мышления, который, в свою очередь, обусловил неповторимый сплав поэтических средств.

Уникальность прозаического жанрового ансамбля Платонова в том, что он подобен циклу. Механизмы «зеркальной симметрии» (Е. А. Яблоков), реализуемые на микро- и макроуровнях художественной структуры произведений, позволяют рассматривать изображаемое в новых ракурсах, в результате чего возникает целая система со-отражений, образуются емкие и целостные контексты подобно тому, как это происходит в цикле. Цикл становится моделью эстетической системы Платонова и его творчества в целом. Все большие и малые произведения уравниваются в правах, приобретая единый для всех статус фрагмента, части от целого. Они прочитываются и как совершенно самостоятельные, самодостаточные произведения разных жанров и как изоморфные фрагменты единого целого, выражающие его отдельные грани. К их числу относятся в равной степени и рассказ, и повесть, и роман. Платонов актуализирует не жанровые различия между ними, а точки жанровых соприкосновений. Обнаруженный Е. Толстой-Сегал изоморфический принцип организации текстов писателя⁴⁷⁷ работает и на уровне жанров, уподобляя их друг другу: рассказ – роману, роман и повесть – циклу рассказов.

⁴⁷⁷ Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими: (проза Андрея Платонова) // *Slavica Hierosolimitana*. Jerusalem, 1978. Vol. 2.

Происходит это за счет дискурсивности платоновских текстов, в которых, оживая, актуализируются первичные речевые протожанры. Именно они и составляют некую минимальную жанрово-стилевую единицу, равную фрагменту, способную к воспроизведению и комбинированию в литературных жанрах рассказа, повести, романа. Они выступают в роли своеобразных жанровых скреп, благодаря которым осуществляются жанровые сцепления между «малыми» и «большими» эпическими формами. Поэтому известные протожанры анекдота, притчи, сказания и жизнеописания и были положены нами в основу внутрижанровой типологии рассказа – метажанровой единицы платоновской прозы.

В этом качестве платоновской прозы, специфике ее жанровых проявлений обнаруживается ключевая для новейшей литературы тенденция деканонизации жанров, превращения жанра в один «из элементов складывающегося личностного стилового единства»⁴⁷⁸. Художественное мышление А. Платонова, преимущественно стиливое, делает возможным существование в его творчестве разножанровых ансамблей, в которых «жанровые расхождения», будучи вторичными, «не влияют на сущность авторской концепции»⁴⁷⁹.

Однако это не означает «девальвации» жанра. Обращение писателя к тому или иному жанру становится способом общения его с современностью и культурной

⁴⁷⁸ *Гиршман М. М., Лысенко Н. Р.* Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности (на материале поэмы В. Маяковского «Про это») // *Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе / Межвуз. сб. науч. трудов.* Свердловск, 1988. С. 43.

⁴⁷⁹ *Никонова Т. А.* «Из одного вдохновенного источника жизни»: общие истины и человеческая жизнь в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999. С. 201.

традицией, фактором дальнейшего развития литературы, ускоряющим его ферментом.

Данная работа и была направлена на исследование индивидуального проявления в прозе А. Платонова жанровых архетипов и канонов, взаимодействия художественного мышления и жанровой системы писателя. Разумеется, работа не претендует на полноту охвата всех проблем, связанных с этим аспектом анализа. Одинаково обстоятельно рассмотреть в пределах одного исследования, каким бы объемным оно ни было, все жанры и жанровые разновидности прозы А. Платонова в синхроническом и диахроническом разрезах не представляется возможным. Некоторые проблемы, такие как проблема художественного дискурса и, шире, стиля, художественного метода, здесь лишь обозначены и требуют дальнейшего углубленного изучения. Продуктивным и целесообразным представляется анализ метажанровых единств в творчестве писателя, включающих не только художественную прозу, но и очерк, драму.

Очевидно, что не все в данном исследовании бесспорно, ряд положений и выводов нуждаются в дальнейшей конкретизации и доработке, а может быть, и вовсе будут отвергнуты в процессе дальнейшего исследования. Однако хочется надеяться, что проведенная работа станет еще одним шагом на пути постижения таинственной и прекрасной, мудрой и парадоксальной Вселенной, имя которой – Андрей Платонов.

Научное издание

Светлана Игоревна Красовская
кандидат филологических наук

Художественная проза А. П. Платонова:
жанры и жанровые процессы

В оформлении обложки использованы репродукции
с картины М. Эшера. «Liberation» («Высвобождение»)
План университета 2005 г.

Лицензия ЛР № 040326 от 19 декабря 1997 г.

| | |
|-----------------------------|---------------------------|
| Подписано к печати 23.06.05 | Формат бумаги 60x 84 1/16 |
| Бумага тип. N1 | уч.-изд. л. 24,5 |
| Тираж 500 экз. | Заказ № 1990 |

Издательство Благовещенского государственного педагогического университета.

Типография Благовещенского гос.пед. университета
675000, Амурская обл., г.Благовещенск, ул. Ленина, 104.