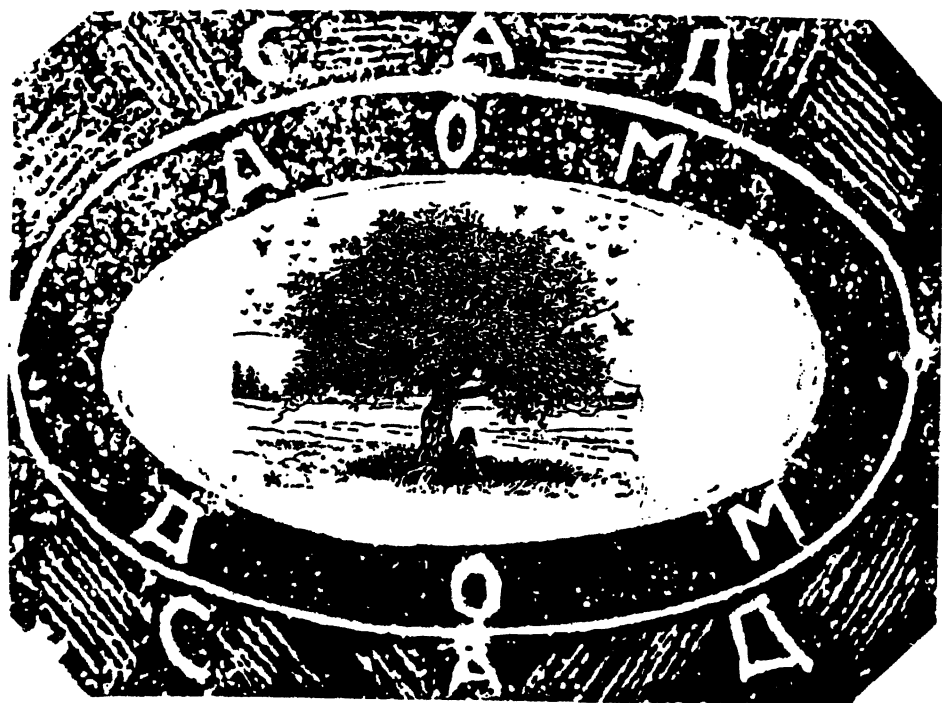


Н. М. МАЛЫГИНА



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР  
АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Н.М.МАЛЫГИНА

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР  
АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

Учебное пособие

Москва 1995

*Печатается по решению кафедры русской литературы XX века  
и Редакционно-издательского совета  
Московского педагогического университета*

**Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. Учебное пособие.— М.: МПУ, 1995.— 96 с.**

Учебное пособие представляет Андрея Платонова — выдающегося мастера художественного слова в русской литературе XX века,— с наименее изученной стороны. В нем рассматриваются основные черты художественного мира А.Платонова: характер утопии; типология героев; структура сюжета и “микросюжета”; система образов-символов.

Учебное пособие адресовано преподавателям, студентам-филологам и всем, кто интересуется русской литературой XX века.

Научный редактор:  
доктор филологических наук, профессор  
Л.П.Кременцов

Рецензенты:  
кафедра русской литературы XX века МПУ  
доктор филологических наук Н.В.Корниенко  
(Институт мировой литературы им. А.М.Горького)

**Ш 03 (03)  
ISBN 5-7017-0112-3**

© Малыгина Н.М., 1995  
© Московский педагогический  
университет, 1995

---

---

## Введение

“Возвращение” Андрея Платонова, несмотря на внешнее благополучие этого процесса: появление в печати запрещенных произведений писателя, публикаций из архива, книг, диссертаций и статей о его творчестве, — протекает медленно и драматично.

Издание в 1958 году сборника прозы Платонова осуществилось через семь лет после его смерти в результате усилий вдовы писателя Марии Александровны. Немногочисленных исследователей платоновского творчества 1960—1970-х годов неизменно принимали в квартире на Малой Грузинской улице в Москве, куда семья Платонова переехала после смерти писателя из флигеля на Тверском бульваре и куда перевезли письменный стол Платонова, черный кожаный диван и архив. Мария Александровна рассказывала, что разрешение на печатание книги Платонова ей удалось получить у тогдашнего министра культуры Е.А.Фурцевой. Официальная встреча вдовы запрещенного писателя с министром была невозможна. Мария Александровна с трудом попала в правительственное учреждение, где и состоялся разговор, изменивший судьбу платоновского наследия.

До середины 1980-х годов издавалась лишь строго ограниченная часть произведений Платонова, допущенная в свет во времена “оттепели”. При каждом новом переиздании сборников писателя Мария Александровна упорно делала попытки расширить круг публикуемых платоновских вещей. Удавалось это нечасто.

Платонов вернулся к читателям конца 50-х годов как “неизвестный” автор. Его имя на протяжении 30–40–50-х годов старались вычеркнуть из истории русской литературы. До конца 70-х годов о нем не упоминал ни один учебник. Впоследствии обнаружилось, что уничтожение памяти о писателе происходило не только по указаниям высшей партийной власти, но и по собственной инициативе литературных “активистов”. Платонов оставался значительной фигурой литературной жизни 20–30–40-х годов, он пользовался не официально санкционированным, а подлинным авторитетом в писательской среде. Это задевало “идеологических надсмотрщиков” /термин Платонова/

над литературой. Именно они и сыграли особую роль в судьбе Платонова.

Организаторы Российской ассоциации пролетарских писателей еще в 1923 году заявили о необходимости подчинения литературы партийной идеологии. Руководитель этой организации Л. Авербах поддерживал личные контакты со Сталиным. В 1929 году он написал статью о рассказе Платонова "Усомнившийся Макар", в которой назвал рассказ "идеологическим отражением сопротивляющейся мелкобуржуазной стихии"/1/. После этой статьи за Платоновым навсегда утвердилась репутация идеологически враждебного писателя.

Статья послужила сигналом к началу травли Платонова, за ней последовала серия разгромных выступлений критиков. Рассказ "Усомнившийся Макар" был напечатан в журнале "Октябрь", редактором которого был тогда А. Фадеев. По поводу этой публикации Фадеев писал видному деятелю партии Р. Землячке, что за рассказ ему "попало" от Сталина и "поделом", ибо рассказ "анархистский". Сталинская мысль об анархизме Платонова проведена и в статье Авербаха.

Кампания травли Платонова с уничтожающей силой возобновилась в 1931 году. И вновь Фадеев оказался причастен к появлению на страницах журнала "Красная новь" платоновской "бедняцкой хроники" "Впрок". Сатирическая повесть о коллективизации вызвала страшный скандал, подробно зафиксированный свидетелем В. А. Сутыриным, который в то время был Генеральным секретарем ВАППа. Сталин собрал в Кремле всех, ответственных за ведение журнала. В присутствии членов Политбюро шел разговор о хронике Платонова. Сталин назвал повесть "кулацкой" и "антисоветской". С его слов Фадеев написал статью "Об одной кулацкой хронике"/2/, в которой Платонов был заклеен как идеолог кулачества/3/.

За последующие десять лет Платонову удалось издать единственную книгу "Река Потудань". Его журнальные публикации в эти годы крайне редки. По воспоминаниям Марии Александровны, редакторов журналов, осмелившихся напечатать рассказ или очерк Платонова, снимали с работы. В 1934 году о Платонове вспомнил Горький и привлек его к работе над "коллективной" книгой "Две пятилетки". Платонов начал работу по заданию Горького: с группой писателей он побывал в командировке в Средней Азии. По впечатлениям поездки были написаны "Джан", "Такыр", "Горячая Арктика". Однако повесть "Джан" о превращении "пустынного раба" в передового человека современной (так было сформулировано задание Платонова для "коллективной" книги) осталась не опубликованной.

Единственным местом, где Платонова понимали и поддерживали, становится в тридцатые годы журнал "Литературный критик". Здесь были напечатаны в 1936 году рассказы "Фро" и "Бессмертие" с редакционной статьей, прояснявшей причину публикации художественных произведений на страницах жур-

нала, посвященного критике и теории литературы : в других изданиях отказывались печатать рассказы Платонова. С 1936 года Платонов публикует здесь под разными псевдонимами критические статьи и рецензии. К 1939 году у Платонова собрался сборник "Размышления читателя", который он надеялся издать отдельной книгой. Помешала кампания против редколлегии журнала "Литературный критик", развернутая в 1939 году. В травле журнала принял активное участие В. Ермилов. Помимо печатных выступлений против авторов журнала, а в их числе Платонова, Ермилов написал донос на Платонова, отосланный сразу двум адресатам: Жданову и Фадееву. Едва ли он предполагал, что этот документ станет известен. Но он был найден и опубликован/4/.

Много лет спустя К. Симонов напомнил о продолжении этой истории в послевоенном 1946 году, когда в "Новом мире"/1946. № 10-11/ был опубликован рассказ Платонова "Семья Иванова"/"Возвращение"/: "Едва успел выйти номер журнала, как Ермилов тиснул в "Литературной газете"погромную статью <...> Статья была беспощадная, удар наносился человеку беззащитному и только-только ставшему на ноги..." Симонов уверен, что статья "Клеветнический рассказ А. Платонова" была написана Ермиловым с ведома Фадеева, и именно он виновен в случившемся. Симонов недоумевает, зачем Ермилов "вцепился" в рассказ так демонстративно, хотя "никакой инспирации сверху для этой статьи не было"/5/.

В выступлениях Ермилова против Платонова обнаруживается устойчивая черта: они непосредственно связаны с идеологическими кампаниями тех лет. Статьи и донос 1939 года предваряли партийное постановление 1940 года, согласно которому были закрыты журналы "Литературный критик" и "Литературное обозрение" и уничтожена секция критики в Союзе писателей. В 1946 году ермиловская статья появилась сразу после постановления о журналах ЦК ВКП (б) "Звезда" и "Ленинград", направленного против Ахматовой и Зощенко и имевшего целью запугать писательскую интеллигенцию, ощутившую в годы войны неожиданную духовную свободу. Запоздалое рассказание В. Ермилова прозвучало в его беседе с критиком В. Левиным в 1964 году. Ермилов вспомнил тогда свою статью о Платонове, но он не рассказал о том, что после его "ошибочной" работы Платонов до конца жизни лишился возможности печатать свои произведения и был обречен на нищенское существование/6/. Платонов умер в 1951 году от тяжелой формы туберкулеза.

В начале "возвращения" Андрея Платонова в русскую литературу Л. Шубин писал: "Сможет ли общественное сознание, восполняя пробелы и прочерки своего знания, воспринять...органически и целостно..." творчество Платонова/7/. До целостного представления о платоновском наследии было тогда далеко. Главные произведения Платонова — роман "Чевенгур" и

повесть "Котлован", — дождалась публикации только в конце 80-х годов.

Между тем, художественный мир Платонова требовал именно целостного подхода. Принципиальное значение целостного анализа творчества Платонова, в котором "есть своя структура, свой порядок, создаваемый сложной системой метафор", было обозначено в книге Л. Шубина/ 8/. Необходимость подхода к платоновскому наследию как к целостному явлению предопределила направление архивных разысканий Н. В. Корниенко, которая обнаружила и подготовила к публикации роман "Счастливая Москва", а также многочисленные материалы и документы, позволившие восстановить творчество писателя в его полном объеме/9/.

Остается спорной и недостаточно исследованной проблема соотношения творчества Платонова с теорией и практикой соцреализма. В критике второй половины 30-х годов возникла легенда о "коренном повороте" Платонова к соцреализму, авторами которой были Е. Усиевич, А. Александров, Г. Лукач (1936). В конце 30-х годов критики, объединившиеся вокруг журнала "Литературный критик", потерпели неудачу своей попытки представить Платонова советским писателем. Но их легенда возродилась в годы "оттепели" и просуществовала до конца 80-х годов.

Современные концепции соцреализма рассматривают этот метод как результат синтеза авангарда и пролетарской литературы. Творчество Платонова показывает, что генетическая связь с реализмом не помешала ему унаследовать эстетические принципы символизма. Прижизненная критика не раз укоряла писателя за то, что у него "сдвинут акцент <...> от раскрытия индивидуального образа <...> к внутреннему музыкальному звучанию", герои написаны "нарочито обобщенными чертами"/10/. Итог наблюдений критики 30-40-х годов над творческим методом Платонова звучал угрожающе: "Он еще не реалист, но может перестать быть им"/11/. В статье В. Ермилова дано определение художественной манеры Платонова как реалистической лишь "по внешней видимости", "отвлеченно-обобщающей <...> в духе некоторых школ декаданса"/12/.

К проблеме "символического реализма" Платонова /термин Л. П. Фоменко/ литературоведение и критика вернулись в конце 60-х годов. О символизме и философском подтексте, о "наращивании поэтически обобщенного <...> символического смысла <...> над фактом" в творчестве Платонова писали В. Скобелев и В. Святельский/13/. Философская обобщенность и символическая многозначность мотивов и образов платоновского творчества, стремление писателя к разработке универсальных формул бытия отмечалась в работах Е. Толстой-Сегал, В. Ристер, А. и Г. Якушевых, автора этих строк.

Воздействие символизма на литературный процесс начала XX века проявилось в том, что в недрах его оформился русский



литературный авангард: его “родоначальник” В. Хлебников прошел период ученичества у символистов. Творческий опыт символистов был воспринят пролетарскими писателями непосредственно от В. Брюсова и А. Белого, которые участвовали в профессиональном обучении писателей в студиях Пролеткульта. О творческих контактах Платонова с футуристами В. Хлебниковым, В. Маяковским, Н. Чужаком, С. Буданцевым писали многие исследователи. Но степень их влияния на художественный мир Платонова осталась непроясненной.

Очевидное увлечение Платонова теорией пролетарской культуры А. Богданова обстоятельно изучено в работах Л. Шубина, Л. Фоменко, В. Васильева, В. Эйдиновой. Но исследователи старались ограничить временные рамки влияния идей Богданова на творчество писателя. Объяснялось это желанием оградить Платонова от упреков идеологического характера. В советском литературоведении действовала универсальная схема, согласно которой связь писателя с литературной группой расценивалась как показатель его идеологической незрелости и требовала “преодоления”.

Оставались непонятыми отношения Платонова с РАППом и “Перевалом”. Ситуация, в которой Платонов, уверявший в своем родстве с пролетариатом, подвергался ожесточенной критике со стороны “ревнителей” чистоты пролетарской литературы казалась парадоксальной. На самом же деле она объяснялась декларативностью эстетической платформы “пролетарских” писателей РАППа, вступавшей в полное противоречие с подлинными интересами реальных пролетарских писателей, к которым относил себя сам Платонов. Вызывал недоумение одновременный интерес Платонова к РАППу и “Перевалу”. Эти группы до недавнего времени расценивались как явления несовместимые, хотя в действительности имели немало точек соприкосновения.

Для того, чтобы понять позиции Платонова в литературном процессе 1920–1930-х годов, необходимо рассмотреть художественный мир писателя, т. к. именно на уровне поэтики выявляются основные закономерности развития литературы.

Утопический характер платоновского творчества не вызывает сомнений у исследователей, но попытки истолковать сложность утопии Платонова поражают разнообразием и внешней несовместимостью суждений. Произведения писателя определяют как “мнимую реализацию утопии” (Э. Маркштейн), “испытание утопии” (М. Геллер), “утопическую мистерию” (В. Чаликова), антиутопию (Н. Полтавцева, В. Верин, Б. Ланин), утопию (М. Золотаносов), метаутопию (Г. Гюнтер), “диалог утопии и антиутопии” (Е. Толстая-Сегал, Т. Лангерак, В. Ристер). Существующая разногласица свидетельствует о необходимости уточнения типа платоновской утопии.

Попытки разработать типологию платоновских героев предпринимались в работах Л. Фоменко, В. Скобелева, В. Эйдиновой, Н. Корниенко, Е. Яблокова. Центральным героем творчест-

ва Платонова исследователи считают “сокровенного человека”, генетически связанного с концепцией “естественного человека”, а также с традиционным в русской литературе типом “маленького человека”. Принципиальное значение имели наблюдения В. Скобелева об отсутствии у Платонова идеализации “естественного” человека и особом характере взаимоотношений платоновских героев : у Платонова нет “положительных” и “отрицательных” персонажей, и тех и других он наделяет и привлекаемыми, и малопривлекательными чертами/14/.

В. Эйденова установила, что “преобладающим” у Платонова является “ близкий к автору субъективный повествователь” и выделила в творчестве писателя тип “мыслящего героя”./15/. Н. Корниенко определила центральный тип платоновского героя как “умствующего” естественного человека, воспринявшего самосознание русской интеллигенции./16/. По ее наблюдениям, “сирота, странник, мастер, герой, юродивый, вредитель <...> Это ипостаси” сокровенного человека”.../17/.

Взаимоисключающими остаются оценки постоянного героя произведений Платонова — инженера-преобразователя. Необходимость разработки типологии героев творчества Платонова требует обобщения накопленных наблюдений, выявления всех основных типов героев Платонова, постоянно встречающихся в его произведениях, анализа приемов их создания и связей с фольклорными и литературными архетипами.

Немало споров вызывает характер сюжетов произведений Платонова. Существует два прямо противоположных подхода к платоновскому сюжету. Еще в прижизненной критике возникла концепция сюжета-странствия как постоянного сюжета произведений писателя. В то же время бытует представление об “ослабленности” или полном отсутствии сюжета у Платонова. Накопленные материалы дают основание для вывода о возможности реконструкции универсальной модели платоновского сюжета, связанной с фольклорными архисюжетами и их литературными модификациями.

Оригинальность поэтики платоновской прозы во многом определяется тем, что она организована по принципам поэтической речи. В произведениях писателя прослеживаются микросюжеты, которые создаются способом “реализации метафоры” . Взаимодействие прозы Платонова с поэзией проявляется в том, какая роль в его творчестве отведена образам-символам. В работах Л. Шубина, Е. Толстой-Сегал, Е. Яблокова шла речь об отдельных платоновских образах-символах. Но в творчестве Платонова действует целая система взаимосвязанных, “перетекающих” друг в друга образов-символов. Их источники, перемещения из одного произведения в другое, трансформация их содержания и характер связей оставались неизученными. Это является серьезным препятствием на пути к истолкованию произведений Платонова.

Платонов как художник слова изучен явно недостаточно. Его художественный мир требует целостного системного исследования.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Авербах Л. О целостных масштабах и частных Макарах // Октябрь. 1929. № 11. С. 171.
2. Фадеев А. Об одной кулацкой хронике // Красная новь. 1931. № 5-6.
3. Белая Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов. М. 1989. С. 274-276.
4. Андрей Платонов. Фабрика литературы. Публикация и подготовка текста Н. Корниенко // Октябрь. 1991. № 10. С. 202-203.
5. Симонов К. Глазами человека моего поколения. М. 1990. С. 115-116.
6. Левин В. Связь времен (Беседа с критиком В. Ермиловым) // Литературная газета. 1964. 17 окт.
7. Шубин Л. Андрей Платонов // Вопросы литературы. 1967. № 6. С. 26.
8. Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. М. 1987. С. 181.
9. Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1.
10. Добин Е. Заметки на полях // Звезда. 1945. № 8. С. 138.
11. Там же.
12. Ермилов В. Клеветнический рассказ Андрея Платонова // Литературная газета. 1947. 4 янв.
13. Свительский В., Скобелев В. Радостное состояние поэзии // Подъем. 1976. № 2. С. 140.
14. Скобелев В. О народном характере в прозе А. Платонова 20-х годов // Творчество А. Платонова. Воронеж. 1970. С. 65.
15. Эйдинова В. Рассказы А. Платонова 20-х годов (стиль и жанр) // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск. 1976. С. 83.
16. Корниенко Н. Философские искания и особенности художественного метода Андрея Платонова. Автореф. канд. дис. Л. 1979. С. 18.
17. Корниенко Н. В. История текста С. 103.

## Глава I

### МОТИВЫ АПОКАЛИПСИСА В УТОПИИ А. ПЛАТОНОВА

Определения характера платоновской утопии поражают многообразием. Л. Шубин видел у Платонова “столкновение утопических представлений о социализме с реальной практикой социализма”/1/. Вторя ему, Л. Аннинский писал, что Платонов “видит разом и ослепительную мечту, и ее обреченность в реальной жизни”/2/. М. Любушкина заметила, что “идеальные конструкции”, созданные в платоновской публицистике, “рушатся уже в самых первых попытках художественных построений”/3/. Э. Маркштейн назвала “Котлован” “мнимой реализацией утопии”/4/. М. Геллер писал: “Если рассматривать творчество А. Платонова как испытание утопии, то основные произведения писателя укладываются в три группы: испытание будущего, испытание прошлого, испытание настоящего”. По его мнению, Платонов “создал книгу, представляющую художественное изображение мира, в котором утопия стала возможной”/5/. Произведения Платонова именуют “утопическими мистериями” (В. Чаликова), антиутопиями (Р. Гальцева, И. Роднянская, Б. Ланин), “диалогом утопии и антиутопии” (С. Гюнтер).

Диалогичность платоновской утопии становится постепенно все более очевидной для ее истолкователей. Накапливаются наблюдения, указывающие на сложную синтетическую природу утопии Платонова. Уже первая книга Платонова — сборник стихов “Голубая глубина” содержала мотивы странничества, деревни, природы, казавшиеся несовместимыми со звучащими тут же мотивами покорения природы с помощью техники.

Создавая свои ранние утопии, Платонов сам обозначил их двойственный характер: он соединил модели “урбанистической” и “природной” утопий. Утопию города будущего Платонов трансформировал в утопию “дома-сада”, “башни”.

Урбанистический характер платоновской утопии прежде всего связан с рационалистической социальной утопией А. Богданова. “Всеобщая организационная наука” А. Богданова пользовалась огромной популярностью в России эпохи революций начала XX века. Для Платонова она являлась основным источником “утопических представлений о социализме”/6/.

В основе “Всеобщей организационной науки” А. Богданова, имевшей подзаголовок “Тектология” (тектология от греческого “тектон” — строитель) лежала убежденность в безграничных возможностях преобразования материи по воле человека. Автор “Тектологии” видел задачу пролетариев, которым и была адресована его наука, в том, чтобы “начать свою работу над окружающим, внечеловеческим миром”/7/.

А. Богданов разрабатывал в своей “Тектологии” принцип “организации” материи усилиями пролетарского коллектива. Целью “организационных” усилий было покорение природы с помощью науки и техники/8/.

Близкие идеи развивал в своих философских и эстетических работах А. Луначарский, единомышленник и друг А. Богданова. Луначарский был одним из теоретиков и организаторов Пролеткульту.

В программной работе А. В. Луначарского “Основы позитивной эстетики” символом построения общества будущего было возведение храма. “Храм”, “башня” — это не обычные сооружения, а символы возвышения и величия человечества. “Башня” представляет собою непрменный атрибут социальной утопии, “обещавшей счастье в виде колонн из алюминия и поющих тружеников на тучных полях”/9/.

Образ “хрустального дворца” как символа социалистической утопии был объектом критики и пародирования в произведениях Достоевского. “Дом”, “башня” — ключевые образы коммунистических утопий. Они воплощались в архитектурных проектах 1920-х годов В. Татлина и Э. Лисицкого. Луначарский рисовал картину “строительства храма будущего”: “Люди, не умеющие жить в будущем, в творчестве, в стремлении будут уходить с той площади, где медленно воздвигают величественный храм жизни, где поколение трудится вслед за поколением, но пока видна лишь груда камней, ямы <...>, где все обещает, но мало еще радуется взор...”/10/.

Пролеткультовская утопия проектировала насилие над природой. Восприятие природы как объекта силового давления было характерной приметой утопического сознания: “Тяжела, нелегка эта башня земле. Лапы давят, прессуют земные пласти. И порою как-будто вздыхает сжатая земля”/11/.

Сознание ущербного несовершенства бытия делало утопию активной и агрессивной. Утопические проекты создавались в расчете на немедленное осуществление.

Богдановская идея “организации” природы воплощалась в образах “двигателей”, сооружаемых героями Платонова для спасения людей “от диких стихий неупорядоченного мира”/12/.

Одной из модификаций такого “двигателя” в творчестве Платонова была “башня”, строительство которой изображается во многих его произведениях. “Котлован” Платонова во многом повторяет изображение строительства “башни” в стихотворении в прозе пролеткультовского поэта и теоретика Пролеткульту

Алексея Гастева. “Башня” Гастева прочитывается как краткий конспект “Котлована”：“На жутких обрывах земли, над бездною страшных морей выросла башня, железная башня рабочих усилий <...>. Люди падали в ямы, земля их нещадно жрала”/13/. В “Слове о Гастеве” поэт С. Кирсанов упоминает о том, что творчество Гастева проникнуто мечтой о татлиновской башне — “неродившемся гиганте из железа”/14/.

Очертания башни имел “дом-сад” “Рассказе о многих интересных вещах”. В его подробном описании указано, что он строился “кольцом”, а внутри и вокруг сажался сад. В платоновской утопии “дома-сада” обнаруживаются узнаваемые приметы “башни” В. Татлина — образцового произведения русского авангарда начала века. Совпадает характерная деталь проекта “дома-сада” из “Рассказа о многих интересных вещах” Платонова и проекта памятника третьего интернационала В. Татлина (1919): в обоих случаях авторы моделируют “двойные перегородки с безвоздушным пространством (термос), благодаря чему легко будет поддерживать температуру внутри помещения”/15/.

Но еще более важно совпадение в замысле “башни” Татлина и платоновских домов и башен: “Вся форма колеблется, как стальная змея, сдержанная и организованная одним общим движением всех частей — подняться над землей. Преодолеть материю...”/16/ Смысл сооружения “башни” раскрывается в “Эфирном тракте”: “...Здание нежного архитектурного стиля <...> исполнено было как сфероид — образ космического тела, но не касалось земли, удерживаемое пятью мощными колоннами. От высшей точки сфероида уходила в небо телескопическая колонна — в знак и в угрозу мрачному стихийному миру, отнимающему живых у живущих <...>, — в надежду, что мертвые будут отняты у вселенной силой восходящей науки, воскрешены и возвратятся к живым” (95). Это описание напоминает гастевскую башню: “Железную башню венчает прикованный, светлый, стальной, весь стремление к дальним высотам — шлифованный шпиль. Он синее небо, которому прежние люди молились, давно разорвал, <...> спорит уж с солнцем” (122).

В платоновских образах “дома” и “башни” отчетливо выступают контуры утопического города. Они имеют округлую форму, напоминающую Город Солнца Т. Кампанеллы и восходят к утопии Золотого века. В названии одной из ранних платоновских статей встречается напоминание о “Золотом веке, сделанном из электричества”.

В ранней прозе Платонова возникают картины нового мира вечного града, символизирующего создание рая земного. В повести “Иван Жох” описан “Вечный-Град-на-Дальней реке” и подчеркнута его небесная красота: “В немощном свете бесшумного солнца светился каменный вечный невозможный город.

Стиль города был надменен и задумчив...Архитектура зданий напоминала ионическую культуру..."/17/.

Позднее близкое описание повторится в "Котловане", когда инженер Прушевский увидит "призрак" прекрасного мира, о котором всегда мечтали люди:"...Белые спокойные здания, светящиеся больше, чем было света в воздухе. Он не знал имени тому законченному строительству и назначению его <...> Он еще не видел такой веры и свободы в сложенных камнях <...> Как остров; стоял среди остального новостроящегося мира этот белый сюжет сооружений и успокоенно светился"(128). О похожем, но уже внутреннем видении идет речь в романе "Чевенгур": "В своем ясном "чувстве" Александр уже имел тот "новый свет, но его можно сделать, а не рассказать". "Новый свет" — образ идеального мироустройства, к которому устремлена душа Александра Дванова. Предчувствие и ожидание "невозможного" Града свидетельствует о том, что утопия "вечных домов" в платоновском мире является выражением мечты о граде небесном.

Утопия Платонова осложняется элементами "модернизаторской утопии", которую создавали в 20-е годы крестьянские писатели А. Дорогойченко, И. Доронин, П. Замойский, Ф. Панферов. Они "разработали сюжет модернизаторской утопии: городской человек, техник-коммунист <...> приезжает в деревню и со сказочной быстротой превращает ее в город-сад при помощи электричества и машин"/18/.

Элементы модернизаторской утопии обнаруживаются в произведениях Платонова, где действует герой-городской техник, направляемый в деревню для работ по ее преобразованию. Поведение платоновских героев соответствовало законам жанра: они "одержимы идеей — построить грядущее счастье по готовому благому замыслу, навязанному жизни извне, подмять под него жизнь и самих себя"/19/.

Но пытаясь реализовать утопические проекты, герои Платонова болезненно сосредоточены на картинах насилия над живой природой. Платоновский Макар попадает в Москву, где наблюдает удручающую его картину:"Трава под гнетом человека здесь не росла, а деревья тоже больше мучались и мало росли". В "Котловане" ради строительства "общепролетарского дома" уничтожены почва и грунт, травы и былинки. Причем известно, что Платонов, разделяя идеи известного ученого Докучаева, воспринимал почву как живую материю/20/.

Отношение Платонова к истреблению природы во многом объясняется его сочувствием идеям "Философии общего дела" Н. Ф. Федорова, который считал, что человек, не выполняющий задачи воскрешения умерших, является "хищником слепой природы" и его существование "есть ограбление или расхищение через эксплуатацию и утилизацию всей внешней природы..."/21/. В статье "О первой социалистической трагедии" Платонов высказал предположение, что если бы не самозащита

природы, ее бы давно “разровняли, растратили, проели <...> мир был бы уничтожен людьми начисто и впустую”.

Несмотря на то, что в платоновской утопии содержится установка на рационалистическую организацию природы, произведения писателя содержат отчетливые признаки “природной” утопии. Важнейшая черта этой утопии — “представление о том, что человеческое совершенство есть свойство, изначально данное природой”/22/.

Герой, основным качеством которого является тесное родство с природой, решает в утопии Платонова задачу превращения земли-пустыни в сад и “уютный дом” для человечества. В статье о воспитании нового человека Платонов писал: “Самый хороший, самый разумный и сильный человек вышел бы <...>, если бы ребенка выкормила волчица в лесу. а когда он подрост и ушел бы от нее, то построил бы курень на реке, ел бы траву, а потом стал охотником, а потом пришел в город и одолел все книги и всякое человеческое знание...” В публицистическом откровении раннего Платонова обозначена модель судеб платоновских героев Ивана Копчикова, Назара Чагатаева, которым помогает осуществить поставленные цели изначальная органическая связь с природой. Герой “Рассказа о многих интересных вещах” вырос наедине с природой, научился понимать ее язык, понял, чего “хочет” природа от человека. Из пустыни уходит в большой мир Назар Чагатаев, а возвращаясь, узнает кустарник “детской родины” и чувствует, что здесь его “помнят” разные природные существа.

Вместе с тем Платонову чужда идеализация “естественного” существования человека, находящегося в состоянии нерасчлененного единства с природой. Людей такого типа он сравнивает с травами и деревьями и сближает их с другими природными созданиями, живущими “в смутном разуме”. Отношение Платонова к “бегству” людей в природу высказано в статье “Новый Руссо” и рецензии на повесть М.Пришвина “Неодетая весна”. Платонов иронически отзывался о повести Пришвина. Он не нашел в путешествии ее героя в природу “высшей цели” и практического смысла. В статье, посвященной книге и судьбе индийского писателя, Платонов обнаружил реальную заботу о “всеобщей судьбе” людей. В работе Серой Совы и его жены Анахарео Платонов увидел ценный опыт, который может облегчить жизнь другим людям. Максимализм платоновских оценок объяснялся утопическими надеждами писателя на изменение жизни с помощью проектов спасения природы и человечества.

В контексте платоновской утопии достаточно странно и неожиданно выглядят постоянные пророчества о грядущем состоянии человечества на вселенную. Уже в сборнике “Голубая глубина”, по наблюдениям Е.Толстой-Сегал, прослеживается “тема Апокалипсиса, конца мира, революции — как убийства мира, <...>: в центре сборника — фигура странника, ищущего “у земли конца”, <...> она преобразается в богборца-револю-



ционера, "убивающего" мир и вызывающего "конец света" /23/. Т. Лангерак заметил, что эсхатологические мотивы получают развитие в творчестве Платонова воронежского периода /24/. Исследователь В. Варшавский назвал роман "Чевенгур" "безумной, страшной и жадной эсхатологической драмой", герои которой "унаследовали все варианты ветхозаветных апокалиптических пророчеств" /25/. В. Варшавский установил многочисленные параллели между хилиастическими традициями и содержанием "Чевенгура".

Обнаружив апокалиптические ожидания "тысячелетнего царства" в творчестве Платонова, исследователи попытались выяснить: "В какой степени А. Платонов мог знать западноевропейский средневековый хилиазм..." /26/.

Между тем, известно, что "в исторически переломное для России время второй половины 17 века тысячи...крестьян-староверов забрасывали поля, пастбища, дома в ожидании "кончины мира", "страшного суда"...Пользовались широким хождением учения о "светопреставлении" и последующем утверждении "святейшего жития на земле..." /27/.

По мнению М. Геллера, Платонову была знакома книга К. Каутского "Предшественники новейшего социализма". Каутский указывал на "соответствие духовной жизни многих русских сект с духовной жизнью коммунистов" и видел общий идейный источник "всех оппозиционных движений низших беднейших классов" в идеях, которые они "заимствовали у христианства" /28/.

Г. Гюнтер предположил, что источником знакомства Платонова с хилиастическими учениями наряду с книгой К. Каутского могла стать и работа А. Дуначарского "Религия и социализм". Г. Гюнтер поставил вопрос о жанрообразующей роли эсхатологических представлений в утопии Платонова.

В исследованиях жанра утопии существуют противоположные точки зрения на совместимость утопии с эсхатологией. Одни считают, что миллениаризм является формой утопии будущего, предполагавшей "пришествие тысячелетнего Царства Божия на земле...". Когда исполнится Апокалипсис, "Мессия сойдет на землю вторично <...> Воцарятся любовь к ближнему и истинно братские чувства" /29/.

В то же время некоторые исследователи утопии настаивают на разграничении утопии и эсхатологии. Так испанский ученый Х. А. Мараваль пишет: "Люди, сказавшие "нет" обществу, в котором они живут, ожидают изменения существующего порядка в результате внезапного сверхприродного и внешнего действия..." В этом случае, по мнению исследователя, "приход совершенного мира: есть событие эсхатологического порядка". Когда же "люди полагают, что сами способны установить новый общественный порядок", можно говорить об утопии /30/.

Произведения Платонова содержат богатый материал для выяснения характера соотношения утопии и эсхатологии. В

воронежской публицистике писателя выделяется серия статей, посвященных проблеме “социализма и религии”. Долгое время эти работы оставались в тени, т. к. вопросы отношения Платонова к религии не подлежали обсуждению. Платоновские размышления о “новом” боге и “новой” религии обстоятельно изложены в статьях “Христос и мы” (1920), “О нашей религии” (1920), “Новое евангелие” (1921) и очерке “Луначарский” (1920).

Небольшая статья Платонова о Луначарском представляет особый интерес, ибо она содержит указание на определенные источники религиозного отношения Платонова к революции. В статье о Луначарском содержится сравнение революции с единым организмом, свидетельствующее о знакомстве Платонова с философией богостроительства. Платонов передает одну из главных идей философии богостроительства: “Будет время, и оно близко, когда один человек скажет другому: я не знаю ни тебя, ни себя, я знаю всех. Я живу, когда живут все, а один умираю <...> Я потерял себя, но приобрел всех, весь мир. И-все-одно-тоже я.” Это несомненно ключевое платоновское суждение соотносится с богостроительским представлением о превращении человечества в единый сверхорганизм, сливающийся в одно целое со вселенной. Мысль о рождении в революции “нового <...> мощного <...> организма” в еще более жестком варианте повторилась в статье “Нормализованный работник” (1920): “Дело социальной коммунистической революции уничтожить личности и родить их смертью новое живое мощное существо — общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного борца с одним кулаком против природы”/31/.

Подобные представления высказывались в романе-утопии А. Богданова “Красная звезда” (1908): “Разве не возникает глубоких противоречий жизни из самой ограниченности отдельного существа по сравнению с его целым, из самого бессилия вполне слиться с этим целым, вполне расворить в нем свое сознание и охватить его своим сознанием”/32/. Сходные мотивы Е. Толстая-Сегал заметила у Циолковского: “Мечта об обществе как бессмертном сверхорганизме сравнима с представлением Циолковского о бессмертии цепочки, “клубка” личностей”/33/.

На знакомство Платонова с повестью Горького “Исповедь”, проникнутой идеями богостроительства, указывает встречающаяся в раннем рассказе Платонова “Тютень, Витютень и Протегален” “расподобленная” цитата из повести Горького.

Идея слияния человечества и его единения со вселенной постоянно повторяется в произведениях Платонова. Герои Платонова мечтают о слиянии с миром или переживают это состояние. Автобиографический герой рассказа “Маркун” испытывает те же чувства, о которых сказано в статье о Луначарском: “Теперь я узнал, что я — ничто, и весь мир открылся

мне, я увидел весь мир, ничто не загораживает мне его, потому что я уничтожил и растворил себя в нем и тем победил”(12. )

Одним из вариантов мотива слияния человека со вселенной является у Платонова “превращение” вселенной в человека: “Человек и вселенная — одно, и человек сам та же сила, которая бьется и дышит в звездах и траве”/34/. В “Рассказе о многих интересных вещах” в образе Каспийской Невесты реализуется метафора “пустого и чистого” кувшина, в который вливается окружающий мир. Нечто похожее происходит с героем “Лунной бомбы”. Попадая в космос на летательном аппарате, он покидает космический корабль: “Я открываю люк, чтобы найти себе исход”(42). Еще более отчетливо платоновская концепция слияния человека и мира выражена в повести “Эфирный тракт”: “...Часть “Генерального сочинения” содержала учение об истории аюнитов — о ее начале и близком конце, когда аюниты найдут свой зенит во времени и в природе, когда все три силы — народ аюнитов, время и природа — придут в гармоническое соотношение и их бытие втроем зазвучит как симфония”(91).

Метафора — “вселенная — женщина” воспроизведена в романе “Чевенгур”. На колонне усадьбы, в которой разместился ревзаповедник Пашинцева, барельефом дан лозунг:

“Вселенная — бегущая женщина:  
Ноги ее вращают землю,  
Тело трепещет в эфире,  
А в глазах начинаются звезды”.

Способностью соединиться с миром, вместили его в свое “внутреннее переживание”, наделен Александр Дванов. Он испытывает ощущение “пустоты” внутри себя, которая дает возможность вобрать в себя мир: “Сколько он не читал и не думал, всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее место..., куда непрестанно, ежедневно входит, а потом выходит жизнь <...> пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни”/35/. Ту “пустоту”, “сквозь которую тревожным ветром проходит <...> мир”, чувствует героиня романа “Счастливая Москва” Москва Честнова. Во время полета с парашютом она “...почувствовала себя трубой, продуваемой насквозь...”/36/. Религиозная природа чувств, которые испытывают герои Платонова, выявляется при их сопоставлении с рассказом о новой форме религии в “Сне смешного человека” Достоевского: “У них не было храмов, но у них было какое-то насушное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной”/37/.

Из статьи Платонова о Луначарском следует, что революция в его сознании связана с представлением о конце предыдущего этапа человеческой истории и начале нового времени, наступающего с “пришествием бодрых пролетариев”. Платонов верит, что в революции “изменится земля под уверенными взмахами

объединившихся людей”, но окончательный итог преобразований “будет концом наших страданий, крест борьбы будет вынесен на самую высокую гору земли”.

Сквозь призму Апокалипсиса осмыслена революция в книге Луначарского “Религия и социализм”: “И небо, и земля, и все законы будут в корне изменены”/38/. Луначарский замечал, что в России “...раздолье фантастическим христианским коммунистическим построениям. Возможно тут появление апокалиптически настроенных движений...”/39/.

Причины религиозного подхода к “вопросу о социализме” разъяснял Н. Бердяев: “...Социализм решает всеобщий вопрос о всемирном соединении людей, об устройении земного царства. Религиозная природа социализма особенно видна на социализме русском. Вопрос о русском социализме — апокалиптический вопрос, обращенный к всеразрушающему концу истории.”/40/.

Публицистика Платонова наполнена явными реминисценциями из Апокалипсиса. В статье “Христос и мы” он пишет: “И забыт главный завет Христа: царство божие усилием берется <...> Не покорность <...> и молитвы <...> приближат царство Христово, а пламенный гнев, восстание, <...> тоска о невозможности любви <...> И этот гнев <...> родит царство Христа на земле”/41/. Размышления Платонова “О нашей религии”: “Бог есть не любовь, а <...> вершинная сила жизни <...> Жизнь наша <...> игра в пустыне, которую мы воображаем садом”, — содержат явные переключки с идеями Луначарского о “жажде жизни”. Луначарский писал: “Мы же сторонники класса, наиболее полного жизни, класса, которому принадлежит будущее <...> Мы любим жизнь, зовем и приветствуем ее <...> Жизнь — борьба, поле битвы, мы это не скрываем — радуемся этому, потому что сквозь тяжесть трудов и, может быть, реки крови видим победу грандиозных, прекрасных и человеческих форм жизни”/42/.

В публицистических высказываниях Платонова сосредоточен весь комплекс его утопических надежд и ожиданий: отрицание мира — “пустыни”, надежда на его превращение в “сад”, недовольство “игрой” человечества, пренебрегающего высшими целями изменения существующего миропорядка.

Связана с апокалипсисом платоновская метафора “погасшего солнца”. “Мы усталое солнце потушим. Свет иной во вселенной зажжем”, — писал он в стихах. Безумное стремление попасть на солнце, погасить его и заменить электрическим объясняется у Платонова верой в права и возможности человека заменить существующий мир — иным, рукотворным. Подобные идеи звучали в философии Ф. Ницше. Заратустра бросал вызов солнцу, приравнивая свои возможности к возможностям “великого светила”. В его намерениях “сойти вниз”, подобно солнцу, чтобы изменить жизнь людей, звучали богоборческие мотивы/43/.

Платоновский мотив “покорения солнца” явно перекликается с “Победой над солнцем” А. Крученых/44/. Либретто оперы

“Победа над солнцем” было написано А. Крученых и В. Хлебниковым. В этом произведении изображается бунт людей против солнца. “Победа над солнцем” проникнута идеей освобождения людей от власти материи: “Мир погибнет, а нам нет конца”. Здесь “победившее” человечество расселяется в высоких башнях. В финале произведения возникает картина апокалипсиса: “Скрылось солнце, тьма обступила”. Тот же финал дословно воссоздан в платоновском “Рассказе о многих интересных вещах”: “Стал быть мрак”. Герой “Рассказа...” улетал к солнцу с надеждой его “погасить” и достигал цели. Отзвуки мотива “погасшего солнца” сохранялись в романе “Чевенгур”. В чевенгурском ревкоме всегда во время заседаний зажигалась лампа — “символ того, что свет солнечной жизни на земле должен быть заменен искусственным светом человеческого ума”.

Знакомство Платонова с идеями и образами “Победы над солнцем” не было случайным совпадением. Оно явилось результатом глубокого интереса и близости Платонова к литературному и художественному авангарду. Оформителями постановки оперы “Победа над солнцем” были К. Малевич (1913) и Э. Лисицкий (1920). Они участвовали в работе группы “Уновис”, созданной в Витебске М. Шагалом, где разрабатывались “проекты утверждения нового” — “проуны”. Идея “проунов” была близка Платонову с его мечтой о жизнестроительстве, основанном на синтезе науки, техники и искусства.

Внимание Платонова к теории искусства-жизнестроения объяснялось тем, что в основе ее лежала богдановская “организационная” наука. Интерес Платонова вызвала статья Н. Чужака — критика и теоретика литературного авангарда, опубликованная в журнале “Лэф”/45/. Платонов откликнулся на нее сочувственной рецензией/46/. Он согласился со всеми положениями статьи Чужака, соответствующими представлениям Богданова об искусстве как средстве “организации” жизни. Платонова сближало с авангардом стремление к уничтожению существующего мироустройства, основанное на вере в возможность замещения утраченного материального мира внутренним духовным миром творца и продиктованное идеей неограниченной свободы творческой личности.

Героев платоновской прозы не останавливает необходимость уничтожения мира. Воголов в рассказе “Сатана мысли” “решил пересотворить вселенную <...> заставил работать вселенную в своих мастерских для фабрикации ультрацвета, чтобы уничтожить такую вселенную” (20-21). Герой “Лунной бомбы”, поднявшись в космос, сообщает на землю: “Мир, в котором вы живете, погибнет” (42). В повести “Эфирный тракт” встречается прямое упоминание апокалипсиса: “Русское овражистое поле в шесть часов октябрьского утра — это апокалиптическое явление для тех, кто читал древнюю книгу — апокалипсис” (73). До сих пор оставалось незамеченным, что в этом произведении Платонов создал свой вариант апокалипсиса — историю гибели

фантастической древней цивилизации “Песни Аюны” и показал “конец света”, организованный ученым Исааком Матиссенем, который “испытал новый способ управления миром”. (81). Катастрофа, изображенная в повести, свидетелем и жертвой которой становится Михаил Кирпичников, представляет собою ни что иное как точное воспроизведение картины апокалипсиса: “...Начал бить страшный северный ветер, потом на судно нахлобучилась водяная глыба <...> Воздух и вода гремели и выли, густо перемешавшись <...> Он увидел падающее, одичалое нестерпимо сияющее солнце...” (80). Вершиной реализованной утопии и высшей точкой господства человека над материей оказывается у Платонова именно апокалипсис.

Упоминание про “лето господне, про тысячелетнее царство Христово” содержится в романе “Чевенгур” (248) и представляет собою трансформированную цитату из книги библейского пророка Исайи: “Господь помазал меня <...> проповедывать лето Господне” (Ис. I Xl. 1-2. )

Основным источником образа “тысячелетнего царства” в творчестве Платонова было “Откровение Иоанна Богослова”, в котором предсказано “первое воскресение” тех, “которые не поклонились зверю, ни образу его <...> Они ожили и царствовали со Христом тысячу лет; прочие же из умерших не ожили, доколе не окончится тысяча лет” (Откр. XX. 4-5). Платонов не случайно напоминает отрывки библейских текстов, цитируя их в своих произведениях: в них “утверждалось сознание, что многовековая история человечества есть лишь путь к грядущему в конце мира царству Божию, <...> вместе с которым придут окончательная неподвижность и уничтожение времени...” /47/.

В творчестве Платонова присутствует примета преобразования мира после Апокалипсиса — “уничтожение времени”. В “Чевенгуре” в результате осуществления утопии ожидают “конца мира”. В городе и его ближайших окрестностях останавливается время. Желая начать новое историческое время, в “Чевенгуре” создают особый календарь, который отсчитывает мифическое новое время, наступающее с момента сотворения нового мира. В “Котловане” “счастье будущего” представляется “в виде синего лета, освещенного неподвижным солнцем”. В рассказе “Глиняный дом в уездном саду” высказывается не только особое понимание времени, но и утопическое представление о возможности “учредить” желаемое время: “Яков Саввич тут же выдумал часы вечного хода, идущие без завода и остановки вплоть до конца света и второго пришествия”. Здесь же Платонов пишет о том, что “земная жизнь есть остановочное томление” и только после “небесного суда” наступит истинная божья жизнь, т. е. жизнь вечная. Преодоление власти времени означало осуществление мечты о бессмертии. Одно из основных апокалиптических пророчеств, осуществления которого ожидается в “Чевенгуре”, — уничтожение смерти. Преодоление смерти было важнейшей чертой религиозного отношения к социализму.

Н. Бердяев писал об этом: "Вопрос о социализме — религиозный вопрос о Боге и бессмертии"/48/. Луначарский в книге "Религия и социализм" тоже высказывал надежду, что при социализме "Смерть будет уничтожена. Все умершие воскреснут. Воскреснут не духом, а реальным телом, ставшим вечным"/49/.

У Платонова мотивы апокалипсиса сплетаются с верой в утопию бессмертия Н. Ф. Федорова. Известно, что Платонов на протяжении всей своей жизни разделял взгляды автора "Философии общего дела".

Открытие знакомства Платонова с "Философией общего дела" имело принципиальное значение для понимания творчества писателя. Оно было сделано в 1969 году американским исследователем А. А. Киселевым. Но поскольку первая публикация на эту тему в журнале "Грани"/50/, оставалась недоступной советским исследователям, влияние учения Федорова на Платонова было вновь "открыто" в конце 1970-х годов. Одновременно и независимо друг от друга статьи на эту тему написали С. Семенова, Е. Толстая-Сегал и автор этих строк. Публикация статей в то время была затруднена и задержана, поскольку Н. Федоров считался полузапрещенным религиозным философом. Сохранилось письмо из редакции журнала "Русская литература" от 16 февраля 1978 года Н. М. Малыгиной, в котором сказано: "Возвращаю вашу статью "К вопросу об истоках философских взглядов А. Платонова (А. Платонов и "Философия общего дела" Н. Ф. Федорова)", которая не получила необходимой поддержки у членов редколлегии". В отзыве на эту статью известный литературовед и критик Б. В. Аверин писал: "По тому, насколько убедительно доказано и аргументировано сходство философских воззрений А. Платонова и Н. Федорова, статью можно рассматривать как интересное и неожиданное открытие". Хочу с благодарностью напомнить, что идея такого сопоставления была подсказана мне литературоведом Н. А. Кожевниковой.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шубин Л. Андрей Платонов // Вопросы литературы. 1967. № 6. С. 308.
2. Аннинский Л. Откровение и сокровение. Горький и Платонов // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 9.
3. Любушкина М. Идея бессмертия у раннего Платонова // Russian literature. 1988. № 4. С. 418.
4. Маркштейн Э. Дом и котлован, или Мнимая реализация утопии // Андрей Платонов. Мир творчества. М. 1994. С. 284.
5. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж. 1982. С. 403.
6. Шубин Л. Указ. ст.
7. Болданов А. Искусство и рабочий класс. М. 1918. С. 5.
8. Болданов А. Тектология. М. 1989.
9. Сараскина Л. Право на власть // Октябрь. 1989. № 7. С. 191.

10. Луначарский А. Основы позитивной эстетики. 1904. С. 8.
11. Гастев А. Поэзия рабочего удара. М. 1971. С. 121.
12. Платонов А. Потомки солнца. М. 1974. С. 348. Далее ссылки на это издание "Эфирного тракта" с указанием страниц.
13. Гастев А. К. Указ. соч. С. 121.
14. Там же. С. 3.
15. Пунин Н. Памятник 111 интернационала // Пунин Н. О Татлине. М. 1994. С. 19.
16. Там же. С. 20.
17. Платонов А. Епифанские шлюзы. М. 1927. С. 103.
18. Чаликова В. От Беловодья до <...> Бабаевского // Книжное обозрение. 1989. 28 апр.
19. Спивак П. Археология XX века. О повести Андрея Платонова "Котлован" // Московский комсомолец. 1987. 18 июля.
20. Ласунский О. Литературные раскопки. Воронеж, 1972. С. 201.
21. Федоров Н. Ф. Сочинения. М. 1980. С. 201.
22. Петруччани А. Вымысел и поучение // Утопия и утопическое мышление. М. 1991. С. 101.
23. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. С. 59.
24. Лангерак Т. Платонов в переломном периоде творчества: Заметки об "Антисексусе" // Russian literature. 1981. Т. IX. С. 312.
25. Варшавский В. "Чевенгур" и "Новый град" // Новый журнал. 1976. № 122. С. 194-195.
26. Там же. С. 194.
27. Клибанов А. И. Народная социальная утопия в России: XIX век. М. 1978. С. 34.
28. Каутский К. Предшественники новейшего социализма. Спб. 1907. С. IX-XII.
29. Шацкий Е. Утопия и традиция. М. Прогресс. 1990. С. 92.
30. Маравалль Х. А. Утопия и реформизм // Утопия и утопическое мышление. С. 210.
31. Платонов А. Нормализованный работник // Воронежская коммуна. 1920. 29 дек.
32. Богданов А. Красная звезда // Русская литературная утопия. М. 1986. С. 251.
33. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова. С. 59.
34. Платонов А. О любви // Платонов А. Чутье правды. С. 181.
35. Платонов А. Чевенгур. М. 1991. С. 71.
36. Платонов А. Счастливая Москва // Новый мир. 1991. № 9. С. 13.
37. Достоевский Ф. Собр. соч.: В 10 т. М. 1958. Т. 10. С. 434.
38. Луначарский А. Религия и социализм. М. 1908. т. 1. С. 127.
39. Луначарский А. Религия и социализм. 1911. Т. 2. С. 182.
40. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства в 2 т. Т. 2. М. 1994. С. 89-90.
41. Платонов А. Христос и мы // Красная деревня. 1920. 11 июня.
42. Луначарский А. В. Критические этюды. Л. 1925. С. 62.
43. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М. 1990. С. 7.
44. Крученных А. Победа над солнцем. Мюнхен. 1976.
45. Чужак Н. Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 12-39.



46. Платонов А. ЛЕФ. Журнал левого фронта искусства. 1923.  
№ 1, 2, 3, 4. // Октябрь мысли. 1924. № 1. С. 93-94.
47. Мараваль Х. А. Указ. ст. С. 213.
48. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. С. 89.
49. Луначарский А. Религия и социализм. М. 1908. С. 127.
50. Александров А. О повести "Котлован" А. Платонова. // Грани 1970. № 77.  
С. 134.

---

---

## Глава 2

### ТИПОЛОГИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ А. ПЛАТОНОВА

Основные типы героев платоновского творчества связаны с представлениями писателя об эволюции “природного вещества” от низших его форм к высшим. Воспринимая человека как часть природы, Платонов рассматривал становление человеческого в человеке как процесс выделения человека из природы — “прогресс человечности”.

Один из распространенных в платоновском мире типов персонажей — “естественный человек”, представляющий собою единое целое с природой, отличающийся “сонным” сознанием, “засыпанным песком существования”. Платонов не идеализирует “естественного человека”, видя в нем существо, низведенное до уровня биологического выживания, неспособное осознавать свое место и назначение в окружающей действительности. Такое состояние человека Платонов воспринимал как пограничное между жизнью и смертью. Платоновские герои такого типа живут “нечаянно”, только благодаря своему рождению, и в любой момент могут умереть, “забыв” о необходимости поддерживать свое существование. Непременная черта персонажей этого типа — существование на пределе физических возможностей — “без излишка жизни”. Коллективный образ персонажей такого типа возникает в рассказе “В звездной пустыне” (1921), а затем воссоздается в характеристиках “прочих” из романа “Чевенгур”, землекопов “Котлована”, народа “джан”. Изображая Филата в “Ямской слободе” и Прохора Абрамовича Дванова в “Чевенгуре”, Платонов проводит параллели между ними и остальными природными телами: камнями, глиной, растениями, рыбами, птицами и животными. В образах персонажей этого типа Платонов гиперболизирует их пограничное — получеловеческое, полуживотное состояние. В платоновском мире не однажды сказано, что человек произошел “из червя”, что у него “каменный” череп или живет он, “как трава на дне лощины”.

Нередко персонажи такого типа сравниваются у Платонова с рабочей скотиной: Филат из повести “Ямская слобода” с лошадью, а мужики из “Котлована”, подвергнутые насильственной коллективизации, со стадом обобществленных лошадей. Эти сравнения генетически связаны с творчеством Достоевского, где лошадь была символом жалкого существования “уни-

женных и оскорбленных” и развенчивалась перспектива превращения большинства человечества в “покорное стадо” (“Бесы”).

Мотив превращения человека в рабочую скотину обнаруживается в переключке ключевых понятий в описаниях лошади в “Ямской слободе” и землекопов в “Котловане”: лошадь работала “от натуги наливая кровью тощие жилы”/1/. Землекопы “спали, как умершие, тесное место меж кожей и костями у каждого было занято жилами, и по толщине жил было видно, как много крови они должны пропускать во время напряжения труда”/2/.

Низведение человека до уровня биологического существования представляется Платонову результатом насилия над человеческой природой. В “Чевенгуре” описание тела умирающего ребенка, “обросшее шерстью от пота и болезни”/3/ передает процесс превращения человека в животное под влиянием нечеловеческих условий. То же самое происходит в “Котловане” с запуганным мужиком Елисеем, спина которого обрастает “защитной шерстью”. Мать девочки Насти перед смертью стала похожа на “обрастающее шкурой животное”(124). Ее ноги “были покрыты <...> шерстью”. Этот символический образ приобретает логическое завершение с появлением в “Котловане” медведя-труженика. Его шкура опалена от работы в кузнице. И автор высказывает догадку, что “только такие, как молотобоец, могли вытерпеть здесь”, ибо толстая шкура помогала им защититься от враждебных стихий неустроенного мира, в котором человек, особенно ребенок, выжить невозможно.

Процесс расчеловечивания людей касается не только их внешнего облика. Изможденные каторжным трудом и полуголодным существованием теряют способность мыслить батрак Филат из “Ямской слободы” и землекопы “Котлована”. В их иссохшем мозгу редко возникает “заранее утомленная” мысль. “Каменный” череп Чиклина “думать не мог”.

Смирившиеся “от истощения тяжелым грунтом”(115), голодные люди лишаются “той излишней теплоты жизни, которая названа однажды душой”(96). Персонажи Платонова физически чувствуют, что из них “вынута душа”, они мучительно переживают свое превращение в “ветхое животное”, которое “несется сквозь пространство лишь ветром, а не волей к жизни”/4/.

Образ “обрастающего шерстью” человека возникает в рассказе “Мусорный ветер”, в котором в начале тридцатых годов Платонов показал фашистский концлагерь. Несмотря на усилия автора, попытки напечатать рассказ не увенчались успехом. Слишком узнаваемой была переданная в рассказе атмосфера насилия. Герой рассказа ученый, “физик космических пространств” брошен в лагерь, где он становится похож на “обезьяну или прочее какое-нибудь ненужное Германии, научное животное”. Здесь о собаке говорится, “что она — бывший человек, доведенный голодом и нуждой до бессмысленности

животного". Платонов не видит непреодолимой границы между человеком и другими живыми существами, населяющими природу. Он верит, что животное может очеловечиться в благоприятных жизненных условиях, а человек — деградировать до уровня животного. В "Котловане" предельно сближаются образы калеки Жачева — получеловека, лишённого ног и озверевшего от злости, и Медведя, поднявшегося на задние лапы и трудящегося. Они сходятся в общей ненависти и мести за свое унижение и ущербность.

Медведь в "Котловане" — образ двойственный: прежде всего, это символ предельного порабощения. В нем заметны черты сходства с батраком Филатом из "Ямской слободы". Участие Медведя в раскулачивании крестьян вызвано перенесенными страданиями и надеждой: "Он больше не увидит мучившего его кулачества и обрадуется своему существованию" (168). В то же время, в социальной роли раскрепощенного зверя обнаруживаются опасные тенденции. Его неразвитое сознание, опора на звериное чутье и инстинкты вызывали у автора "Котлована" серьезную тревогу. Медведь во многом сродни Шарикову из "Собачьего сердца" М. Булгакова. В результате социального эксперимента "низшее" существо получает власть над чужой жизнью, оставаясь неспособным осознать и контролировать свои действия. К автору "Котлована" применимы суждения Н. Бердяева о Гоголе: "Его ужаснула и ранила эта нераскрытость в России человеческой личности, это обилие элементарных духов природы вместо людей". Образ Медведя подтверждает вывод Н. Бердяева: "В революции раскрылась все та же старая, вечно гоголевская Россия, нечеловеческая, полузвериная Россия харь и морд"./5/.

Но у Платонова присутствует и прямо противоположный взгляд на проблему, восходящий к языческому и фольклорным представлениям о родстве зверя и человека. Антропоморфизм, предполагавший родственную связь растительного и животного мира с человеком сближал Платонова с литературным и художественным авангардом. Указывая на основной источник антропоморфизма в творчестве В. Хлебникова, Н. Степанов писал: "Его <...> привлекают архаические жанры фольклора — заговоры, заклинания. В них он видел свидетельства того языческого, первобытного начала, которое выражало антропоморфическую непосредственность мировосприятия"./6/. Хлебников создал немало вещей на основе языческой мифологии. Следы подобных поисков сохранились и в раннем творчестве Платонова. Сказка "Тютень, Витютень и Протегален" (1922) свидетельствует о том, что антропоморфизм автора имел фольклорные корни. Герои ее похожи на традиционные сказочные персонажи. "Тютень человек не велик, с кочережку <...> считал себя богом <...> мир считал подножием своим, небо — короной, а людей — чертями". Его песенки напоминают заговоры, в

которых важен не смысл, а звучание. Другой персонаж сказки Витютень выражает самую суть позиции автора: "Считал Витютень себя пророком всякой последней, гонимой, ненавидимой всеми и пожираемой твари <...> Ходил по земле и пел молитвы голубой траве и всякой трепещущей, дышащей твари..."

Тема "прекрасных возможностей", погибающих в зверях, заявленная в поэме В. Хлебникова "Зверинец"/7/, прослеживается и у Платонова. В одном из первых рассказов Платонова "Сергея и я" возникает образ старой собаки, похожей на человека: "Старый Волчек встретил нас и обрадовался. Умные незверинные глаза его ласкались <...> голос отзывался криком не по собачьи"./8/.

Через все творчество писателя проходит образ самого безотчетного существа — лошади. В "Заметках" 1921 года Платонов писал: "...Дремлет и замирает отощавшая лошадь у плетня. Милая моя, ты чище и грустней человека..." /9/.

В "Рассказе о многих интересных вещах" мысль о размытой границе между человеком и другими природными существами воплощена в полусказочном образе Якима — "человека, почти не существующего". Он становится отцом героя повести Ивана: "По обличию — скот и волк, по сердцу, по глазам — странник и нагое бьющееся сердце". Недаром Иван в "Рассказе..." так озабочен судьбой животных. Он строит рядом с "домом-садом" "такой же дом", где "скот содержался в такой же великой чистоте и здоровье, как и люди. Поэтому и скот был ласков, умен и работающ, как люди". Иван мечтает: "Более зверей и людей не будет — будут и близко друг к дружке телесами и душою <...> Придет время вскоре, заговорят и звери, остепенятся и образуются".

Устроители чевенгурского коммунизма тоже включали в свою программу заботу о судьбе живых существ. Чепурный верит, что при коммунизме "и птицы могут заговорить" (268). "Усомнившись" в реальности чевенгурского коммунизма, рыцарь революции Копенкин спрашивает Чепурного о будущем домашней живности и получает ответ: "Скот мы тоже скоро распустим по природе... — он тоже почти человек: просто от векового угнетения скотина отстала от человека. А ей человеком тоже быть охота" (200). Результаты осуществления этих намерений изображены в "Котловане", где "распустили по природе" колхозных лошадей, которые самостоятельно добывают корм и живут без присмотра человека.

Инженер Високовский в повести "Ювенильное море" тоже озабочен преодолением пропасти "между человеком и любым другим существом". Високовский заботится о животных мясо-совхоза "Родительские дворики" и надеется, что "эволюция животного мира, остановившаяся в прежних временах, при социализме возобновится вновь и все бедные, обросшие шерстью существа, живущие ныне в смутном разуме, достигнут

судьбы сознательной жизни” (29). В таких рассуждениях натурфилософия Платонова обнаруживает тесную связь с творчеством Н. Заболоцкого, писавшего о пробуждении сознания у животных:

Рассудка слабое растение  
В его животной голове  
Сияло, как произведение,  
По виду близкое траве./10/

У Платонова самая ничтожная тварь обнаруживает способность к очеловечению. В авторском отношении к персонажам “пограничного” типа, существующим в промежуточном состоянии между природным и человеческим преобладает не осуждение, а сочувствие. Платонов воспринимает их как “пролетарское вещество”, пребывающее на грани жизни и смерти, и взывающее о спасении. Исходя из необходимости спасения “природных” людей, писатель моделирует пути их “возвышения” до подлинно человеческого предназначения и определяет этот процесс как “прогресс человечности”.

Платоновская метафора животного, вставшего на задние лапы и “задумавшегося”, обнаруживает родство с “метаморфозами” Н. Заболоцкого, запечатлевшего равную для человека возможность превращения и в зверя, и в Бога.

“Природному” человеку у Платонова противопоставлен “сверхчеловек”. Согласно ницшеанской концепции “сверхчеловека”, человек — промежуточная ступень на пути от животного к “сверхчеловеку”. Зная это, Платонов находил немало общего между человеком и “звериним людством”.

Платоновский герой, активно преодолевающий грозящую катастрофой дисгармоничность земного бытия, выступает в двух ипостасях: сверхчеловека, претендующего на то, чтобы предложить себя человечеству “взамен Христа”, и Спасителя, восходящего к образу Христа.

Сверхчеловек у Платонова нацелен на глобальное пересотворение мира, на полное преображение материи через ее отрицание, уничтожение и последующее возрождение в новом качестве, удовлетворяющем потребности человека в бессмертии и неограниченной свободе. Герои этого типа наделены определенными качествами: сверхмощным интеллектом, активным воздействием на окружающую природу, включая подавление природного начала в себе самом; неукротимой энергией; способностью создавать масштабную картину мира; одиночеством и сознанием своего избранничества. В типе “сверхчеловека” у Платонова переосмыслены основные черты героя романтической литературы: “В романтической поэтике активный герой <...> был героем зла <...> он <...> присваивал себе свободу нарушать установленные Богом законы”./11/

В раннем творчестве Платонова создана целая галерея персонажей, восходящих к романтическому архетипу: Маркун из одноименного рассказа, Вогулов (“Сатана мысли”), Чагов (“В звездной пустыне”), Баклажанов (“Приключения Баклажанова”), Иван Копчиков (“Рассказ о многих интересных вещах”), “Родоначальники нации или необыкновенные происшествия”), Михаил и Кирилл Кирпичниковы (“Эфирный тракт”), Крейцкопф (“Лунная бомба”). Они становятся авторами разнообразных проектов спасения человечества: “двигателей”, перемалывающих материю; “башен” для расселения всемирного пролетариата и “общепролетарских домов”, устроенных для вечной жизни своих обитателей. Они ведут поиски универсального принципа “обращения” сил разрушения в силы воскрешения материи в полном соответствии с тем, как формулировался смысл существования человека на земле в платоновской публицистике: “Самое главное <...> вырвать у земли благо всей жизни”, “на бессилье и бессильем создать силу <...> этой силой оживить, усилить, укрепить рабочую страну”./12/. Здесь заметны переключки с призывами В. Маяковского “вырвать радость у грядущих дней”. Провозглашая “конец природы” и “начало человека”, Платонов имел в виду “превращение природы в человека” или очеловечение природы. С этим связано платоновское определение “процесса прохождения сил природы через существо человека”/13/ как высшего жизнетворческого предназначения человека.

Тип героя, оказывающего рационально-волевое воздействие на мир, вызывал у Платонова неоднозначное отношение. Сложность платоновской оценки “сверхчеловека”, претендующего на роль “предводителя нации”, проявилась в том, что со временем писатель исключил из его характеристики отдельные черты.

Герой “Рассказа о многих интересных вещах” Иван Копчиков создал “нацию большевиков” с помощью насилия. Применение грубой силы оправдывалось высшими целями, стоящими перед героем. Эпизод, в котором Иван собрал всех жителей строящегося “дома-сада” и объявил себя предводителем нации, пригрозив: “И которые мне не подчинятся, нехай в лес уходят...” - в трансформированном варианте перемещается в роман “Чевенгур”. В романе авторская оценка склонности героя к предводительству заметно изменилась. Иван из “Рассказа...” находит в степи нищих бродяг и заставляет их отправиться в Суржу строить “дом-сад”. Замысел Ивана полностью удается. В “Чевенгуре” Прокофий Дванов приводит нищих в город “самодельного” коммунизма, но они остаются равнодушны к чевенгурской утопии. Отделившись от образа “спасителя”, функция “организации коллективных усилий” (термин А. Богданова), в контексте образа Прокофия меняет свой смысл. Платонов отказывает насилию в праве служить целям спасения людей от враждебных стихий мира.

Тип платоновского “сверхчеловека” связан с традицией изображения “наполеоновских” героев русского романа: Германна, Чичикова, Раскольниковова, для которых характерны “расчет, упорство, воля и “одна ошибка в расчете”/14/. Одной из главных черт наполеоновского типа Платонов наделяет героя очерка “Ленин” (1920), видя в нем “всеохватывающий, точный и мощный разум”./15/. Платонов отмечает у Ленина черты, отличающие сверхчеловека: “И все это скivano единой *сверхчеловеческой* волей, <...> не позволяющей склониться и колебаться”. Публицистический портрет Ленина свидетельствует о трансформации образа сверхчеловека у Платонова: он наделяется “слишком много любящим, истинно человеческим сердцем”. Платонов “расщепляет” традиционный образ сверхчеловека, исключает из него существенные черты и вносит другие — совершенно не связанные с данным архетипом.

В произведениях Платонова начала 20-х годов инженеры и ученые изображены как главная сила, способная изменить мир. Персонажи, восходящие к образам Прочного Человека и Инженера из “Рассказа...”, присутствуют во многих произведениях Платонова и всегда изображаются с большим авторским сочувствием. В “Рассказе...” Прочный Человек осуществляет программу работ по преодолению смерти. Применяемый им способ оздоровления людей в “мастерской прочной и бессмертной плоти” связан с реально проводимыми в начале 20-х годов опытами А. Л. Чижевского по изучению воздействия электричества на организм человека, о которых Платонов очевидно знал. Глубоко спрятанные, но всегда высказываемые вслух надежды на бессмертие и воскрешение умерших никогда не покидали писателя и его героев.

К середине 20-х годов в замыслы платоновских инженеров все чаще вторгаются “ошибки в расчете”, существенно искажая результаты воплощения их проектов. В повести “Эфирный тракт” в одиночестве работает над проблемой “выращивания электрона” ученый Фаддей Попов. Он мечтает о достижении полноты жизни и материального благополучия жителей земли: “Эх, моя молодость! Да здравствуют дети, невесты и влажные, красивые жадные губы! Долой Мальтуса и госпланы деторождения! Да здравствует геометрическая и гомерическая прогрессия жизни.”/16/.

Мечтая осчастливить человечество, ученый уверен в своем интеллектуальном превосходстве над окружающими и держит свой проект в тайне. Идея Фаддея Попова осуществляется после смерти автора его учениками и последователями, приобретающая облик ожившего чудовища. В форме фантастического научного проекта Платонов пытается смоделировать преодоление границы между живой и мертвой материей, найти решение проблемы бессмертия. В повести “Епифанские шлюзы” английский инженер Бертран Перри обнаружил “ошибку” в проекте волгодон-



ского канала, за которую ему пришлось заплатить своей жизнью.

У Платонова встречаются герои, рационализм и интеллектуальная энергия которых, лишаясь связи с “сердечным чувством”, приводят к губительным последствиям. Исаак Матиссен из повести “Эфирный тракт” погибает во время эксперимента, который приводит к катастрофе и человеческим жертвам. В романе “Чевенгур” носителем смертоносного интеллекта является Симон Сербинов.

Аллегория разума, оторвавшегося от земли и превращенного в самоцель, изображена на символической картине, которую видит герой повести “Джан” Назар Чагатаев в комнате Веры.

Долгое время платоновские инженеры воспринимались исследователями творчества писателя как носители “арифметического рассудка”. На этой основе утверждалось преимущественно отрицательное отношение к героям такого типа.

В центре внимания критики 1960-х годов оказалась повесть “Эпифанские шлюзы” с ее героем английским инженером Бертраном Перри. По мнению Л. Анненского, Платонов “чувствует бездуховность в его арифметической энергии, он предчувствует катастрофу, таящуюся в количественной рациональной энергии...”/17/. Но авторское отношение к герою повести было несколько иным и определялось убеждением Платонова: “Теперь наступил век построек — окровавленного воина и усталого путешественника сменил умный инженер” /18/.

Образы инженеров имели в творчестве писателя автобиографическую основу, они создавались путем синтеза черт “сверхчеловека” и качеств, присущих личности самого Платонова. Герой такого склада появляется в раннем платоновском рассказе “Маркун”, а позднее воссоздается в рассказе “Родина электричества”. В “Родине электричества” молодой электротехник отправляется в дальнюю деревню, чтобы помочь мужикам наладить работу самодельной электростанции. Электростанция устроена для того, чтобы орошать поля, погибающие от засухи. Она воспринимается платоновским героем как единственное средство спасения жителей деревни от засухи и голода, возможность обуздания смертоносных сил природы. Вера электротехника в способность науки и техники преодолеть “гибельную судьбу” народа пошатнулась от понимания безысходности людского горя. Его потрясла встреча с крестьянкой, “прошедшей такие испытания жизни, что старушка, наверное, знала про себя не меньше целой экономической науки...”. Старая женщина высказывает догадку автора о том, что “разума и работы” недостаточно для преодоления враждебных стихий природы. В рассказе пальцем солнцу противостоит не разум “сверхчеловека”, а предчувствие “глупости мира и необходимости своего действия”.

Героиня рассказа “Песчаная учительница” Мария Нарышкина наделена основными чертами героя-преобразователя: способностью стать “предводителем нации”, пожертвовать личным счастьем ради спасения человечества от смертоносного влияния пустыни. Поначалу она борется с песками в селе Хошутово, куда направлена учить детей. В результате ее усилий на мертвой земле появляются приметы “сада” — посадки шелюги, которые защищают село от песка и ветра. Здесь постепенно налаживается нормальная человеческая жизнь. Однако благополучие, достигнутое на маленьком клочке пустыни, оказывается непрочным: приходят кочевники и уничтожают посадки. Тогда “песчаная учительница” берется за спасение всех жителей степи, масштабы ее деятельности расширяются, приближаясь к авторскому идеалу — превращению всей земли в уютный “дом-сад” для всего человечества.

Платоновские герои-преобразователи разными способами осуществляют свое высшее предназначение, они творят жизнь из мертвой материи, решают задачи жизнетворческого характера.

Существенной чертой инженеров-преобразователей у Платонова является способность “переживать” мысли. В “Рассказе о многих интересных вещах” “инженер начал рассказывать просто <...> потому, что знание у него становилось сердечным чувством”/19/. То же качество отличает Ивана Копчикова: “У него всякая мысль, всякая тайна переходили в чувство и становились горем и тревогой сердца”. Судя по письму Платонова жене, такую особенность он ощущал и в себе самом: “Я всегда должен сначала найти какой-то темный путь для сердца к влекущему меня явлению, а мысль шла уже вслед”/20/. Это рассуждение представляет собою трансформированную цитату из Ф. Ницше: “Я люблю того, кто свободен духом и сердцем ; того, чей разум — лишь малая частица сердца его — сердца, влекущего к гибели”. “Ощущающим умом” наделен герой повести “Котлован” инженер Прушевский. В его образе содержатся элементы автобиографического характера. Описание душевного состояния Прушевского во время загородной прогулки совпадает с автобиографическими “заметками” Платонова 1921 года: “В свои прогулки он уходил далеко, в одиночестве. Однажды он остановился на холме, в стороне от города и дороги. День был мутный <...> будто время не продолжалось дальше” (127). Прушевского автор наделяет собственным ощущением возможности для человека иной — вечной жизни: “Ему стало легко <...> точно он жил не предсмертную, равнодушную жизнь, а ту самую, про которую шептала некогда мать своими устами, но он ее утратил даже в воспоминании” (102). Упомянутое здесь понятие “предсмертная жизнь” связано с идеями Н. Ф. Федорова, согласно которым, если человек не служит главной цели —

воскрешению умерших, то его собственная жизнь лишена смысла и обречена.

Прушевский тяжело переживает свое одиночество, он пытается сблизиться с землекопами, однажды даже приходит ночевать в их барак, но его поступок вызывает осуждение наиболее бдительного из них Сафронова, нередко пишущего доносы на окружающих.

Прушевский изображен в “Котловане” в состоянии обреченности и тяги к самоубийству. Его переживания были хорошо знакомы самому Платонову. В полных отчаяния письмах к А. М. Горькому 1929-1934 годов Платонов писал: “Быть отвергнутым мучительно”, “жить с клеймом классового врага невозможно”, “мне тяжело” (21. IX. 1929). “Жить ...не только морально невозможно, но и практически нельзя” (24. У111. 1931). Все пути мною испробованы. Они оказались безрезультатными...” (26. У111. 1931). “Обычно я сам справляюсь со своей бедой и выхожу из трудностей, но <...> это делается немислимым, <...> труд и долгое терпение приводят не к естественному результату, а к бызвычайному положению” (23. У. 1933)/21/.

Причины, в результате которых Платонов оказался отверженным, долгое время оставались загадкой для исследователей его биографии. Л. Шубин писал о том, что Платонов в 1926 году был неизвестно почему отозван из Воронежского Губземуправления в Москву, в Наркомзем, а затем назначен в Тамбов, откуда вскоре вернулся и окончательно оставил инженерную деятельность /22/.

Вдова писателя объясняла вынужденный и мучительный отказ Платонова от блестяще начатой карьеры инженера процессом Промпартии. С ее слов истолкование причин “устранения” Платонова с престижной должности в воронежском Губземуправлении изложено в книге В. Васильева/23/. Перейти от догадок и предположений к реальным фактам биографии Платонова удалось Н. Корниенко, обнаружившей в архивах материалы об этом драматичном периоде жизни писателя.

Прушевский испытывает ощущение своей ненужности еще потому, что к концу 20-х годов в стране усиливалось, проявлявшееся после октября 1917 года, враждебное и подозрительное отношение к интеллигенции. В 1928 году было открыто заявлено, “что отныне пролетариат приравнивает “спецов” к “новой буржуазии”, которую лишь на время “допустили <...> к участию в экономической жизни, <...> платя ей за науку дань”, но не забывая, что в ее лице “имели опасное, коварное го классового врага...” /24/.

Инженер — одна из центральных фигур “Котлована”. Детали его образа рассредоточены по всему тексту повести. Одно из первых его появлений :”Среди пустыря стоял инженер...” (91), создает картину, обозначающую высокие цели деятельности Прушевского : на пустом месте создать “вечный дом” из стекла

и бетона — подобие рая на земле, “дома-сада”, который был в творчестве Платонова символом гармонического устройства мира.

Действия инженера определяются его стремлением защитить людей от воздействия природных стихий: “Начал тщательно работать над выдуманными частями общепролетарского дома...” (101), “рассчитывал тот грунт”, “почувствовал утешение от надежности материала, предназначенного охранять людей” (102). Любопытно, что в характеристике инженера воспроизводятся детали платоновского публицистического портрета Ленина 1920 года: “ В непрерывной жертве и самоотречении он забыл про себя. Вся его душа и <...> сердце горят <...> в творчестве светлого и радостного храма человечества на месте смрадного склепа <...> Это и есть та сила, которая <...> спасла в конце концов русскую революцию...”/25/.

В “Котловане” сохранились все элементы приведенного фрагмента: жертвенность и самоотречение строителей “радостного храма”, но сам храм обернулся “смрадным склепом”. “Сила спасения”, которой Платонов наделял своих героев-преобразователей, изменила Прушевскому, он оказался бессилён осуществить проект “храма”. Прушевский, вопреки замыслу, становится виновником уничтожения землекопов и смерти Насти.

Напоминание об архитекторе “храма” будущего возникает в “бедняцкой хронике” “Впрок”: “...небольшой человек, думающий две мысли враз, сидел за своим столом и чертил для вечности, для всех безрадостных и погибающих, свои скрижали на бумаге”.

В прозе Платонова 30-х годов инженер-преобразователь продолжает играть прежнюю роль. Герои повести “Ювенильное море” и романа “Счастливая Москва” во многом напоминают Кирпичниковых и Прушевского. Инженеру Николаю Вермо в “Ювенильном море” автор доверяет осуществление своего юношеский проекта, описанного в “Рассказе о многих интересных вещах” и “Родине электричества”: с помощью электричества извлекается подземная “живая” вода для возрождения земли. Герою удается исполнить высшее жизнетворческое предназначение: из мертвой материи создать живую. Вермо, подобно его автору, одарен способностью космического мышления, он создает собственную космогонию.

Герои романа “Счастливая Москва” Николай Божко, Сарториус, хирург Самбикин изображаются с откровенной авторской симпатией. В финале судьбы инженера Сарториуса трансформирован итог поисков Александра Дванова: он без следа растворяется в житейской суете, сменив свое имя подобно персонажам романа “Чевенгур”. Тип творца-преобразователя в романе “Счастливая Москва” приобретает трагические черты. В нем Платонов воплощает трагедию нереализованного таланта, нево-

стребованной жизни. Сарториус вынужден опуститься на “дно” жизни. В контексте платоновского творчества это означало неспособность общества использовать тот “дар”, который сосредоточен в лучших людях и должен быть направлен на спасение мира и человечества, на преодоление энтропии.

В платоновском мире силам разрушения противостоит мироощущение человека, ищущего гармонии с миром и способного переживать моменты гармонического слияния с природой и космосом.

В раннем творчестве писателя утвердился тип героя, определяемый автором как “спасенный спаситель”. Рассыпанные по его произведениям детали-знаки указывают на то, что платоновский спаситель генетически связан с образом Христа. Образ Христа - единственного человека в истории человечества, воскресшего после смерти, вызывал у Платонова особый интерес: “Христос всю жизнь стоял на последней ступеньке перед совершенной невозможной жизнью. Крест толкнул его через эту ступень — он ожил...”/26/.

В рецензии на спектакль “Идиот” в театре губвоенкома Платонов замечает, что у героя романа Достоевского “душа Христа” и называет Мышкина “родным братом” тех, кто совершил революцию, поскольку: “Он вышел уже из власти пола и вошел в царство сознания”/27/.

Объясняются такие суждения писателя представлениями, что в человеке выделяются два центра: сознание и пол. И единственный путь к идеальному обществу — превращение человека в “сатану мысли, дьявола сознания” (“Потомки солнца”). Ранний Платонов часто повторяет мысль о вытеснении сознанием стихии человеческих страстей: “Мы живем в то время, когда пол пожирается мыслью. Страсть <...> изгоняется из жизни сознанием <...> Наша общая задача — подавить в своей крови древние горячие голоса страсти, освободить себя и родить в себе новую душу — пламенную победоносную мысль”/28/.

Обязательной чертой “нового” человека Платонов считал целомудрие и на этом основании сравнивал его с Христом. В истолковании образа Христа в ранней платоновской публицистике, обнаруживается модель личности и жизненного поведения главного героя романа “Чевенгур” Александра Дванова.

В отношении к проблеме целомудрия Платонов был последователем Достоевского. Кроме того, требование целомудрия у Платонова связано с учением Н. Ф. Федорова, который видел главный недостаток буржуазной цивилизации в том, что в ней “все направлено к развитию половых инстинктов”/29/.

Позднее Платонов доводит определение сущности Спасителя до обобщенности формулы: “Народ <...> рождает и питает свой дар в отдельном, одном человеке, передоверяя ему на время свое живое существо, <...> Он, <...> явился ведь не от изобилия, не от избытка сил народа, а от его нужды, из

крайней необходимости почти как самозащита или как жертва"/30/. Различные модификации образа Спасителя встречаются в произведениях писателя. Доминантой платоновского Спасителя является полное самоотречение во имя спасения человечества. Герои этого типа отличаются обостренной чуткостью к окружающему миру, "сердечным чувством", высокой жизненной активностью и целомудрием, которое расценивалось Платоновым как условие возможного человеческого бессмертия.

Герои Платонова, мечтающие о спасении мира, остро реагируют на неустроенность вселенной и пытаются уловить "знаки" истинного состояния мира. Им свойственно стремление прорваться за пределы обычного мира к сверхвременной идеальной сущности бытия, ощутить причастность к вечному.

Одержимые поисками высшей истины, герои Платонова чувствовали себя частью природы и космоса. "Я родня траве и зверю и мигающей звезде", — писал он в ранних стихах. Мотив слияния человека со вселенной проходит через все его творчество. Его герои вглядываются в звездное небо и слышат музыку космоса. Платоновские правдоискатели обязательно остаются наедине со звездами. Меняется лишь степень приближения к ним. Метафора "возвышения" человека реализуется в платоновском мире буквально.

Условием преодоления дисгармонии в отношениях мира и человека Платонов считал формирование масштабного представления о вселенной, позволяющего выяснить универсальные законы всеобщего существования. Для овладения "общим планом" мироздания герои стремились забраться повыше, чтобы взглянуть на землю с высоты.

Достижение небесной высоты дает возможность некоторым героям Платонова ощутить связь с высшим разумом. Вера в существование высшего разума присутствует во многих платоновских вещах. Для контакта с высшим разумом человек должен находиться на открытом пространстве, тогда его мозг может наполниться новыми идеями и открытиями. Способность к "ясновидению" и созданию целостной картины бытия отличает у Платонова всех героев-спасителей. Впервые особое состояние, которое испытывает человек в такие моменты, описано в рассказе "В звездной пустыне": "Подними только голову и радостная музыка войдет в тебя <...> Легко, бессознательно играла в нем мысль <...> потоки звезд шли над ним <...> В такие минуты он бессознательно и без желания был ясновидящим..."/31/. Мысли как результат органического слияния с миром осеняют Ивана Копчикова: "Вскочил раз Иван ночью. В голове у него будто вспыхнуло сияние..." Иван является у Платонова первым наиболее подробно разработанным героем-спасителем. В его характеристике прослеживаются основные черты образа спасителя.

Необычно происхождение героя. Его мать некрасивая деревенская девка Глашка — бедная крестьянка. В эпизоде, рассказывающем о попытках матери окрестить Ивана, возникает ироническое сравнение Глашки с богородицей, родившей сына без отца. Между тем, за авторской иронией скрывается вполне серьезный намек на особое предназначение Ивана — будущего спасителя мира. Этот мотив образа осуществляется в повести в дальнейшем.

Существенным качеством Ивана является его целомудрие. Он отказывается от красавицы Невесты, чтобы, простившись с нею, улететь в “занебесную” высь. Целомудрие героя носит принципиальный характер и получает в повести “научное” обоснование. В “Опытном-исследовательском институте по индивидуальной Антропотехнике” Иван в “мастерской прочной плоти” (любопытное совпадение — “мастерская человеческих воскрешений” в пьесе Маяковского “Клоп”) встречается с ученым Прочным человеком, который рассказывает, какие испытания проводятся в мастерской. Здесь Ивану попадается книжка “О постройке нового человека”, где он находит строки о значении целомудрия: “Всякая цивилизация есть последнее целомудрия <...> Целомудрие же есть сохранение человеком той внутренней могучей телесной силы, которая идет на производство потомства, обращение этой силы на труд, на изобретение <...> Цивилизация есть целомудрие <...> звездноносная жажда работать и изобретать то, чего не было и не может в природе быть”/32/.

Целомудрием Платонов наделяет позднее Александра Дванова. Его отношения с Соней Мандровой объясняются осознанным отказом от близости с любимой женщиной ради служения высшей цели. Кроме стыдливости и целомудрия Александр с детства отличается добродетелями, по которым можно узнать святых и подвижников. У Александра Дванова есть качества, восходящие к идеалам христианской нравственности: он был “настолько кроток, что думал, что все в жизни происходит взаправду. Когда ему отказывали в подавании, он верил, что все люди не богаче его”(62). “Кротость” Александра сближает его с героем “Ямской слободы” Филатом, героем рассказа “Юшка” и Никитой из “Реки Потудань” в пору его “ухода” от жены Любы и своей незадавшейся любви.

Платонов отмечает в Александре Дванове полное равнодушие к деньгам: “Слесарю понравилась какая-то прелесть в почерневшем от усталости мальчугане, нищенствовавшем без всякого внимания к подаванию”(62-63). В романе “Чевенгур” сделано немало “подсказок”, указывающих на то, что Александр Дванов — “чевенгурский Христос”/33/.

Исследовательница М. Очадликowa нашла запись Платонова, указывающую на связь между героями писателя, пытающимися преодолеть смерть, и Иисусом: “Иисус был круглый сирота. Всю жизнь отца искал”/34/.

Комментируя намерение Дванова вернуться на могилу отца “за палкой”, оставленной там ребенком сиротой Сашей, когда ему пришлось нищенствовать, “и за отцом”, Е. Яблоков замечает, что Платонов “двусмысленно” высказывает программу действий Александра:” <...> во-первых, можно подумать, что Саша намерен забрать с собой лежащих в земле; во-вторых — что он сам намерен уйти вслед за ними. Таким образом, во фразе, как бы “предсказываются” два возможных варианта судьбы героя в зависимости от судьбы Чевенгура, о котором думает Дванов: если идеалы Чепурного осуществляются в том виде, как это представляет Дванов, то будет достигнута победа над смертью и отец придет к сыну в “этот” мир; если нет — сын уйдет в “тот” (241).

Связь образа Александра Дванова с образом Христа проявляется в том, что чевенгурцы живут в постоянном “тайном ожидании” “второго пришествия” Христа, которое нарастает по мере приближения Саши к Чевенгуру. “Каждый чевенгурец верил, что начавшаяся буря или жара могут превратиться во второе пришествие бога <...>

- Кончилось, слава тебе господи! — <...> крестились чевенгурцы в конце затихшего происшествия.— Мы ждали Иисуса Христа, а он мимо прошел : на все его святая воля!” (204). Описание ситуации ожидания Христа в романе “Чевенгур” повторяет картину, подробно развернутую в “Рассказе...”, где Копчиков приступает к осуществлению своего предназначения Спасителя “нации большевиков” после бури, грозы, “ледобоя”, сменившихся палящим зноем и засухой. Сходство появления Ивана в Сурже и Александра Дванова — в Чевенгуре состоит еще и в том, что оба появляются вместо ожидаемого Христа и выполняют его роль.

Приходу Саши Дванова в уездный город Чевенгур предшествует символическая сцена. Поскольку в Чевенгуре ожидают Христа, там с особым волнением замечают идущего “по горизонту” “высокого дальнего человека”. Детали-знаки “дальний”, “высокий” носят в этом эпизоде подчеркнuto символический характер. Они явно перекликаются с представлениями Платонова о божественном начале в человеке, высказанными в статье “О нашей религии” : “Но что такое Бог <...> Это тоже человек, его же образ, но далеко отодвинутый им от себя. Человек долго шел к этому своему дальнему образу...” /26. С. 85./

Комментируя этот эпизод романа Е. Яблоков заметил: “Платонов в итоге добивается впечатления, что изображаемый человек приобретает вид <...> существа, летящего на облаках <...> Можно предположить, что чевенгурцы приняли человека, идущего “по горизонту”, за Мессию.” (635).

В повести “Джан” герой — спаситель Назар Чагатаев появляется как “пришелец” из другого мира. Ребенком Назар вынужден покинуть родину и разлучиться с матерью, потому



что его народ вымирает от голода. Он попадает в Россию, заканчивает экономический институт в Москве и возвращается домой образованным человеком с осознанной целью — спасти свой вымирающий в пустыне народ джан. На вопрос Назара Чагатаева, направляемого в родные места: “- Что мне там делать? Социализм? — герой повести получает ответ: “- В аду твой народ уже был, пусть поживет в раю...”/1. Т. 1. С. 446/. В повести “Джан” герой-спаситель пытается осуществить возложенную на него роль мессии. Но если Моисей вывел свой народ из пустыни, Назар решает иную задачу — стремится превратить мертвую пустыню в райский сад.

В середине 20-х годов внимание писателя переключается на традиционного героя русской литературы — “маленького человека”. Платонов извлекает из глубин своих произведений персонаж, который играл в платоновском мире эпизодические роли. Это Макар из “Рассказа о многих интересных вещах”, озабоченный проблемой намолота хлеба, но в то же время беспокоившийся о душе. Он оставался в “низу”, в то время как “высший” человек Иван летел в космическом аппарате и оглядывал землю со звездных высот. Но, неказистый с виду, этот платоновский Макар нуждался в смысле существования: “А люди живут, что? Нет тебе никакого направления...”. Так возникает в творчестве писателя новый тип героя — “сокровенный человек”, “странник”, который отличается беспокойством о “всеобщей судьбе”, правдоискательством, способностью сохранять в себе человеческую душу и надеждой на воскрешение умерших. Используя прием “расчленения” /термин Н. Бердяева/ образа Спасителя, отдельными элементами этого образа Платонов наделяет сокровенного странника. Писатель моделирует пути превращения сокровенного человека в спасителя, пытается возвысить его до осознания своего высшего жизненного предназначения.

Современники писателя заметили, что его герои — “осианные ореолом христианского смирения кроткие мужицкие подвижники носители высшей человеческой правды”/35/. К этому наблюдению вернулись десятилетия спустя, отмечая, что платоновские герои “унаследовали все варианты ветхозаветных апокалиптических пророчеств <...> и самые светлые и мирные — спасение всех народов, уничтожение смерти навеки...”/36/.

Фома Пухов из повести “Сокровенный человек” и Воцев из повести “Котлован” противопоставят опасности расчеловечения людей. Главной их заботой является сохранение души, лишившись которой человек превращается в “ветхое животное”. Они становятся странниками, поскольку странничество осознается в платоновском мире как собирание пространства в душу человека и сохранение времени.

Сложный и мучительный путь проходит Фома Пухов. “Он находил необходимым научное воскрешение мертвых”, получал “странное удовольствие” от напряженной работы на снегоочистителе: “Жизнь незаметней и шибче идет”/18. С. 155, 118. / Пухову по душе активное существование, увеличение “скорости жизни”. Он сердцем постигает “безумие” природы”, убеждаясь, что разум не дает ответа на главный вопрос: “Сердце его тревожилось и трепетало от гибели родственного человека и хотело жаловаться всей круговой поруке людей на общую беззащитность. В эти минуты Пухов чувствовал свое отличие от природы и горевал...”. Итог странствий “сокровенного человека” — в обретении им родства с природой и людьми, слиянии с миром и растворении в нем: “Нечаянное сочувствие к людям, одиноко работавшим против вещества мира, прояснилось в заросшей жизнью душе Пухова <...> Пухов шел с удовольствием, чувствуя, как и давно, родственность всех тел своему телу. Он постепенно догадывался о самом главном и мучительном <...> Отчаянная природа перешла в людей и смелость революции. Вот где таилось для него сомнение”. Осознание человеком единства мира и ощущение себя частью целого в творчестве Платонова генетически связано с двумя источниками: философией “всеединства” Вл. Соловьева и философией богостроительства А. Богданова, А. Луначарского и А. Горького.

Главный герой первой части романа “Чевенгур” — “Происхождения мастера” Захар Павлович отправляется в странствие из вымирающей от голода деревни. Он надеется найти средство для избавления народа от бед. Сердце старого мастера, вышедшего “из природы” на “опушку города” болит о “всеобщей судьбе”. Поначалу он находит утешение в работе в паровозоремонтных мастерских, относится в машинам как к живым существам, втайне надеясь, что с помощью техники можно изменить народную судьбу. Встреча с нищенствующим Прошкой Двановым нарушает равновесие в душе Захара Павловича: “Теплый туман любви к машинам <...> был разнесен чистым ветром, и перед Захаром Павловичем открылась беззащитная, одинокая жизнь людей, живших голыми, без всякого обмана себя верой в помощь машин” (62). Соприкоснувшись с детским горем, мастер обнаруживает, что “изделия” и “устройства” существуют отдельно от жизни людей, не меняя ее. Сочувствие сироте Саше Дванову выводит из оцепенения разум и сердце Захара Павловича, заглушенные работой: “Без ремесла у Захара Павловича кровь от рук прилиwała к голове, и он начинал так глубоко думать о всем сразу, что у него выходил один бред, а в сердце поднимался тоскливый страх” (34). Мастер находит утешение в Саше Дванове. Он усыновляет сироту и мечтает об “отвлеченной, успокоительной жизни <...>, где бы дружба отменила все слова и всю премудрость смысла жизни”. Захар Павлович находит в родстве людей силу, противостоящую смерти. Он

верит, что человека хранит от бед преданная любовь и память близких. Он вспоминает, как был счастлив в детстве, когда мать его постоянно помнила и ждала. Сочувствие Захара Павловича спасает Сашу Дванова от бесприютности и возможной гибели.

В повести “Котлован” платоновский странник становится свидетелем, участником и летописцем строительства “здания социализма” в уездном городе и коллективизации в деревне. Попадая на стройку “общепролетарского дома” и оказавшись одним из землекопов котлована, Вошев надеется, что он приблизился к истине, получил возможность осуществить свое жизненное предназначение. Внутреннее ощущение своей жизненной задачи возникает у героя “Котлована”, когда он в самом начале повести встречает детей — “сирот революции”. Вошев чувствует ответственность за этих детей, видя их незащищенность и испытывая перед ними чувство вины. В дальнейшем в повести образ “социалистического поколения”, ради которого Вошев “не жалел себя”, персонифицируется в образе сироты Насти. Вошев работает на стройке с надеждой: “...здесь будет дом, и в нем будут храниться люди от невзгоды и бросать крошки из окон живущим снаружи птицам” (95). Он верит, что “детство вырастет, <...> и будущий человек найдет себе покой в этой прочном доме, чтобы глядеть из высоких окон в простертый, ждущий его мир” (91-92).

Надежды Вошева на то, что устройство дома изменит жизнь людей хотя бы в будущем, и страстное желание отыскать ответ на вопрос: “...Отчего устроился весь мир?”, — заставляют Прушевского заподозрить в Вошове своего двойника: “Прушевский задержался вниманием на Вошове: неужели они тоже будут интеллигенцией и неужели капитализм родил нас двоешками?” Действительно странника Вошева многое сближает с автором проекта здания светлого будущего: оба страдают от “неистинности” жизни, понимания, что люди живут бессмысленно; стремятся спасти и сохранить хрупкую человеческую жизнь. Вошев собирал и “сберегал всякие предметы несчастья и безвестности”, Прушевский строил дом, предназначенный “охранять людей”. Автор первой рецензии на зарубежное издание “Котлована” обратил внимание на автобиографичность образов Вошева и Прушевского: “...В Вошове автор передает нам свои ощущения — тоски, бесконечной грусти <...> Надо думать, что в какой-то мере Платонов вкладывает и в Прушевского, как и в Вошева, свои мысли и переживания”/37/.

Доминанта образа Вошева — протест против навязанного народу безмолвного, бессознательного, “механического” существования. Догадка Вошева о причинах умышленного сокрытия от него истины состоит в том, что “профессиональные руководители”, подобно Активисту, иссушили народную душу: “Так вот отчего я смысла не знал! Ты должно быть не меня, а весь

класс испил <...>, а мы бродим и не знаем ничего” (182). Платонов отрицает привычное автоматическое существование людей. Героям писателя недостаточно достигнутых истин, они мучаются и страдают.

Одна из значительных фигур “Котлована” — землекоп Чиклин, подобно Прушевскому и Воцеву, страдает от сознания незащищенности людей: “...ему стало жалко, что <...> люди обязаны жить и теряться на этой смертной земле, на которой еще не устроено уюта”. Чиклин наделен особым, отличавшим самого Платонова, отношением к умершим. Из его уст звучит христианская истина: “Мертвые тоже люди”. Чиклин и Прушевский обнаруживают, что в юности пережили целомудренную любовь к одной девушке, с которой вновь встретились при трагических обстоятельствах. Это Юлия — умирающая мать Насти, случайно обнаруженная Чиклиным.

Желание сберечь угасающие жизни истощенных непосильным трудом землекопов котлована рождает в голове Чиклина проект использования оврага для расширения котлована. Проект Чиклина имеет особый жизнетворческий смысл. “Овраг” всегда оставался в платоновском мире символом “низа”, “адова дна”. Согласно фольклорным представлениям, овраг — прибежище дьявола. В овраге находят приют странники: пребывание “на дне”, в яме объясняется желанием людей быть поближе к могиле в ожидании второго пришествия. Платоновские жизнеустроители занимались укреплением почвы, старались препятствовать разрастанию оврагов. Но затея Чиклина “Погрузим дом в овраг” (100), — не приносит желаемых результатов. Герой, мечтавший стать спасителем, становится могильщиком. Он хоронит Настю с надеждой на ее грядущее воскрешение.

Попытки Платонова создать модель возвышения обыкновенного человека до осознания своего предназначения спасителя отразились в рассказах “Фро” и “Бессмертие”. Эти рассказы представляют собою диалог, в которой действует два типа героев: инженер-преобразователь и оставленная им женщина. В рассказах они меняются ролями. В “Бессмертии” крупным планом изображен инженер, начальник станции Э. Левин. Это человек, жертвующий личным счастьем ради общего дела. Его сердце способно вместить весь мир и нуждающихся в его помощи людей. В рассказе “Фро” герой такого склада Федор отодвинут на дальний план: он уехал “далеко и надолго”, так что в сюжете рассказа разворачивается метафора “любви к дальнему”. Федор личность незаурядная, посвятившая себя служению дальним целям истории, заботам о судьбах человечества. В центре авторского внимания оказывается любящая его молодая женщина. В ней живет то самое “женственное чувство”, которое, по мысли Платонова, “...бережет другого человека и до сих пор хранит и сохранило целое неистовое человечество”/38/.

Однако способности Фро “хранить” оказывается недостаточно, чтобы решать насущные задачи увеличения “вещества существования”, полученного людьми в наследство от прежних поколений. В рассказе обозначен путь выхода героини за пределы частной жизни, за границы семейного счастья, к жизни всеобщей. Нравственный максимализм Платонова, прекрасно сознававшего, что человеческое сердце не терпит отлагательств, проявился в суждениях о “...горе души, переполненной одним чувством и обессиленной им, горе ограниченной жизни, которая ничего не берет для себя из действительности, не участвует в ней”/39/.

Выход из “ограниченной жизни” для Фро обозначен в символике финала рассказа. Она слышит музыку губной гармонички и впускает в дом маленького музыканта. Образ мальчика символизирует будущее героини: в ребенке заключено для нее человечество, с ним связана возможность стать частью “всеобщей жизни”.

Путь сокровенного человека к высшему предназначению спасителя Платонов моделирует в рассказах “Среди животных и растений”, “На заре туманной юности”, “Свежая вода из колодца”. Стрелочник маленького лесного разъезда Сергей Семенович в рассказе “Среди животных и растений” чувствует себя оторванным от главной жизни. Рассказ проникнут верой платоновского “станционного смотрителя” в то, что “...в человечестве жить теперь становится все более загадочно и хорошо. По железной дороге на платформах везут великие машины и дворцы в разобранном виде...” Все чудятся платоновскому герою “хрустальные дворцы всеобщей гармонии” (Достоевский). Автор моделирует этапы духовного роста стрелочника, удовлетворения его “душевной нужды”: Сергей Семенович переходит на большую станцию, “где есть театр, библиотека, интеллигенция, музыка”. В финале рассказа герой совершает подвиг самопожертвования, спасая жизни многих людей. На символическом уровне герои рассказов “Среди животных и растений”, “На заре туманной юности” осуществляют программу спасения человечества, реализуют в подвиге свое жизнетворческое предназначение. Спасение поезда и ехавших в нем людей от крушения на символическом уровне означает сохранение “коллабра спасения” для человечества.

Платоновский странник находит для себя выход в слиянии с природой, космосом и людьми, он пытается осуществить мечту Платонова о “братстве звезд, зверей и человека”.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Платонов А. Избранные произведения в 2 т. М. 1978. Т. 1. С. 259.
2. Платонов А. Ювенильное море. М. 1988. С. 86. Далее ссылки на это издание "Котлована" и "Ювенильного моря" с указанием страниц в тексте.
3. Платонов А. Чевенгур. М. 1991. С. 370. Далее ссылки на это издание с указанием страниц в тексте.
4. Платонов А. Впрок // Красная новь. 1931. №3. С. 3.
5. Бердяев Н. А. Духи русской революции // Литературная учеба. 1990. № 2. С. 125.
6. Степанов Н. Велемир Хлебников. М. 1975. С. 69.
7. Хлебников В. Творения. М. 1986. С. 187.
8. Платонов А. Серега и я // Красный луч. 1921. №1.
9. Платонов А. Заметки. В полях. Бог человека // Воронежская коммуна. 1921. 4 дек.
10. Заболоцкий Н. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М. 1989. С. 112.
11. Лотман Ю. В школе поэтического слова. С. 331.
12. Платонов А. Красный труд // Красная деревня. 1920. 4 авг.
13. К начинающим пролетарским поэтам и писателям // Железный путь. 1919. №9. С. 25.
14. Киреевский И. В. Полн. собр. соч. В 2 т. М. 1911. Т. 2. С. 183.
15. Платонов А. Ленин // Красная деревня. 1920. 11 апр.
16. Платонов А. Потомки солнца. М. 1974. С. 45.
17. Аннинский Л. Запад и восток в творчестве Андрея Платонова // Народы Азии и Африки. 1967. №4. С. 105.
18. Платонов А. В прекрасном и яростном мире. М. 1965. С. 43.
19. Книжное обозрение. 1988. № 43. С. 7.
20. Платонов А. ... Живя главной жизнью (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках) // Волга. 1975. №9. С. 160.
21. Платонов А. "Мне это нужно не для славы..." (Письма М. Горькому) // Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 176-180.
22. Шубин Л. А. Поиски смысла отдельного и общего существования. М. 1987. С. 154.
23. Васильев В. Андрей Платонов. М. 1982. С. 67, 71.
24. Сироткин В. Откуда наша ожесточенность? // Лит. газ. 1990. 18 сент. С. 9.
25. Платонов А. Ленин // Красная деревня. 1920. 11 апр.
26. Платонов А. О нашей религии // Платонов А. Чутье правды. М. 1990. С. 84.
27. Платонов А. Достоевский // Воронежская коммуна. 1920. 17 июля.
28. Платонов А. Собр. соч. В 3т. Т. 3. С. 519.
29. Федоров Н. Ф. Сочинения. М. 1982. С. 399.
30. Платонов А. Размышления читателя. М. 1980. С. 38.
31. Платонов А. В звездной пустыне // Огни. 1921. №1.
32. Платонов А. Рассказ о многих интересных вещах // Книжное обозрение. 1988. № 42. С. 10.
33. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. С. 224.
34. Очадлик М. Пушкинский идеал Андрея Платонова. Цит. по ст. : Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова.
35. Майзель И. Ошибки мастера // Звезда. 1930. № 4. С. 195./

36. Варшавский В. “Чевенгур” и “Новый град” // Новый журнал. 1976. № 122. С. 195.
37. Александров А. О повести “Котлован” А.Платонова // Грани. 1970. № 77. С. 134.
38. Платонов А. Размышления читателя. С. 39.
39. Там же. С. 29.

СТРУКТУРА СЮЖЕТА В ПРОЗЕ А. ПЛАТОНОВА

В литературе о творчестве Платонова не однажды высказывалось мнение о бессюжетности его произведений или "ослабленности" платоновских сюжетов. Платонов "как бы нарочито уходит от динамичного сюжета, от происшествия", — писал Е. Л. Кройчик/1/. В исследовании повести "Котлован" Э. Маркштейн пришла к выводу: "Платонов степенью своей художественной абстракции порой как бы совсем выходит из "литературы" в область, где тщетно говорить о "приемах" и искать <...> сюжет"/2/. Характер платоновского сюжета заставлял думать, что "здесь нет сюжета в традиционном смысле, привычного сюжета, где "после того" означает "по причине того"/3/.

Между тем, основы прямо противоположного понимания платоновского сюжета были заложены в прижизненной критике творчества писателя. Уже в рецензии В. Келлера на поэтический сборник Платонова "Голубая глубина" высказана мысль о сюжете странничества и его автобиографической основе у Платонова: "Он проходит меж полей по пыльным дорогам", его лирический герой "вышел из этих трав, облаков, деревьев" и "пойдет себе странником бродить по земле"/4/. Несколько лет спустя эти наблюдения переиначит А. Гурвич в статье 1937 года: "Платонов пытается найти точку пересечения между широкими путями революции и извилистыми запутанными тропинками, по которым скитаются его нищие и бродяги..."/5/.

В контексте идеологических и политических обвинений, заданных эпохой, в статье Гурвича скрыта разумная мысль о структуре платоновского сюжета, основанной на "пересечении" сюжета об исторической судьбе России и судеб странников — "нищих" и "бродяг".

Исследователи 1960-1970-х годов, отказываясь от идеологической тенденциозности критики 1930-х годов, вернулись к сути оставленных ею характеристик. Л. П. Фоменко писала в диссертации 1969 года, а позднее в статье, что у Платонова: "Происходит переключение сюжета из бедной, частной жизни в крупный высокий всеохватывающий сюжет из исторической общенародной жизни"/6/. Данное Л. П. Фоменко определение платоновского сюжета как "сюжета путешествия", "сюжета как серии эпизодов, внешне связанных лишь передвиже-



нием героя в пространстве”/7/, становится общепринятым. Оно дополняется В. Эйдиновой, которая пишет о “сюжете странничества и думания” у Платонова, где “динамика действия <...> создается не столько фабульным рядом <...> сколько лирической мыслью повествователя или персонажа, движущейся вслед увиденному”/8/. Вслед за Л. Фоменко, М. Геллер писал, что у Платонова “сюжет движется движением персонажей”, а отношение автора к героям зависит “от их места в пространстве”, “их подвижности или неподвижности”/9/. Внутренний смысл этого движения был определен в статье В. Турбина: он заметил, что перемещение героев Платонова в пространстве — это всегда путь к “прозрению”/10/.

Качественно новый уровень осмысления специфики платоновского сюжета на материале “маленького шедевра русской прозы” — рассказа “Фро” достигнут в исследовании А. Жолковского/11/. Здесь установлены связи платоновского сюжета с архетипическими моделями. Такой анализ подтверждает, что к творчеству Платонова применимы выявленные Ю. Лотманом законы единого “сюжетного пространства”. Поэтому исследование сюжета отдельного произведения писателя позволяет установить структуру модели платоновского сюжета, воспроизводимой в своих основных элементах в других его вещах. На уровне сюжета подтверждается справедливость установленного Е. Толстой-Сегал принципа “изоморфизма”, определяющего организацию художественного мира Платонова на всех уровнях.

Динамика сюжетов произведений Платонова определяется авторской установкой на преобразование неустроенного мира. Уже в раннем творчестве Платонова сложилась сюжетная ситуация, содержание которой обусловлено промежуточным положением человека “между небом и землей”, “верхом” и “низом”, раем и адом. Он в самом начале своего творчества определил направление движения своего сюжета: “Мы растем из земли, из всех ее нечистот <...> мы ненавидим свое убожество, мы упорно идем из гря В этом наш смысл. (Ответ редакции “Трудовой Армии” по поводу моего рассказа “Чульдик и Епишка”. )

Сюжет странствия, как видно из собственных разъяснений Платонова, имел для него значение “возвышения” униженного человека. Двуплановость платоновского сюжета предполагала одновременное разворачивание сюжета “небесного”, космического, направленного вверх, возносящего над землей; и сюжета земного, конкретно-бытового. Содержание этой сюжетной модели раскрывается в ранних платоновских вещах, где подчеркнута соотнесенность “верхнего” и “нижнего” уровней человеческого существования :”...Иван с инженером оторвались от земли и выплыли в вышние звездные страны <...> И качала электромагнитная пучина небесный корабль, а в нем два человека стремились найти новую обитель в пространстве, чтобы

найти там неведомые мощные силы и ими изменить родину — землю <...> Внизу, в глубине, в земле под ними ехал мужик Макар <...> пустыми ветряными полями...” (Рассказ о многих интересных вещах). На космическом уровне моделируются действия героя — преобразователя, который мечтает повлиять на ход “мирового естественного процесса”. Содержание земного, конкретно-исторического сюжета составляет судьба “природного” человека. Исследуя судьбу естественного человека, Платонов ищет возможности его выхода со “дна” жизни к осознанию целей общего существования. Сюжетная ситуация, символизирующая пребывание персонажей на дне жизни — сон измученных людей вповалку на полу, начиная с рассказа “В звездной пустыне”, воспроизводится в “Котловане”, “Чевенгуре”, “Усомнившемся Макаре”, “Ювенильном море”.

Этапы “космического” сюжета моделируют пути решения главной, по Платонову, задачи человечества — преодоления смерти, обретения средств для достижения бессмертия, освобождения от власти материи и времени. Кульминацией этого сюжета является сооружение героем-изобретателем технического устройства, позволяющего людям подняться над земным существованием, грозящим гибелью. Герои Платонова верят в существование иного — “за небесного” мира и возможность вырваться туда.

В обоих вариантах сюжетов платоновский герой нацелен на преодоление “гибельной” судьбы. Одержимый этой целью он стремится подняться на гору или башню, полететь к солнцу и звездам. В земном варианте сюжета он участвует в создании “средств” возвышения человека: строительстве “башни” или “вечного” дома, управлении или ремонте паровозов и других “двигателей”, выполняющих функции “кораблей спасения” человечества. Взаимодействие земного и космического сюжетов придают амбивалентность содержанию каждого из них. Основные элементы платоновского сюжета определились в раннем творчестве писателя и впоследствии трансформировались, сохраняя связь со своей первоосновой.

Экспозиция космического сюжета передает ситуацию катастрофического состояния человечества, утратившего смысл и цели своего существования. В произведениях Платонова настойчиво воспроизводится библейский мотив “блуждания” людей: “Шли, шли люди <...> шли по немаловажному делу, а потом умирлись <...> и заснули <...> Сном изошла тревога, которая вела их по дорогам земли”. Мотив сонного прозябания людей, забывших начало и конец своего странствия по земле, усиливается в “Котловане”: “...устало длилось терпение на свете, точно все живущее находилось где-то посередине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направление”. В экспозиции романа “Чевенгур” воссоздается апокалиптическая картина гибели людей от голода, насту-

пившего после засухи. Состояние народа, бессильного перед лицом природной катастрофы, впервые показано в "Рассказе о многих интересных вещах". Конфликт человечества с враждебной природной стихией становится движущей силой сюжетного действия в "Родине электричества", "Чевенгуре", "Джан" и других произведениях.

Дальнейшее развитие космического сюжета требует присутствия героя, способного бросить вызов установленному порядку вещей. Персонажи такого типа в рассказах "Сатана мысли", "Потомки солнца" и повестях "Рассказ о многих интересных вещах", "Лунная бомба", "Эфирный тракт" наделены чертами традиционного романтического героя, который интеллектуально превосходит окружающих, пребывает в одиночестве и не останавливается перед насилием над природой, людьми и собственными естественными чувствами и желаниями ради достижения глобальной цели покорения материи.

Космический сюжет обстоятельно развернут в платоновских утопиях, но он не теряет своего значения и там, где сохраняется в редуцированном виде: "Фро", "На заре туманной юности", "Среди животных и растений", "Мусорный ветер", "Счастливая Москва", "Джан" и др.

Героиня рассказа "Фро" — подчеркнуто обыкновенная женщина, частный человек, удовлетворяющийся личным семейным счастьем, соотносится с другим героем, отодвинутым здесь на задний план. Муж Фро Федор, одержим идеей сделать счастливым все человечество. Судьба и счастье отдельного человека соотносены с общей судьбой человечества, устройство которой в глобальном планетарном масштабе рассматривается автором как необходимое условие благополучия семейной частной жизни. Редуцированный элемент космического сюжета здесь связан с персонажем, имеющим сюжетобразующую роль. Поезд, на котором Федор покидает Фро, устойчивый знак космического сюжета, вариант платоновского образа-символа корабля спасения человечества. Он напоминает о высшем человеческом предназначении, составляющем содержание космического сюжета, — о необходимости избавить человечество от гибельной судьбы с помощью технических средств.

Сюжетная ситуация спасения человечества приобретает локальный характер в рассказе "На заре туманной юности". "Сирота социализма" девочка Ольга совершает подвиг самопожертвования, спасая движущийся навстречу неизбегному крушению поезд, в котором едут красноармейцы. Сюжет судьбы девочки-сироты пересекается с движением "паровоза истории", героиня рассказа стремится "слиться" с общей жизнью, жертвуя собой: для нее намечен путь к гармоническому единству с миром. Значительным событием в движении сюжетов: космического и земного, — является момент выделения человека "из природы". Выход человека из состояния сонного оцепенения,

уравнивающего человека с почвой и травами, становится поворотным моментом сюжетов "Ямской слободы", "Чевенгура", "Джан". Этот элемент сюжета присутствует в "Котловане", рассказах "Фро", "На заре туманной юности", "Река Потудань".

Вытолкнутый "из природы" или привычного "круга существования" герой отправляется в путь. Его передвижение в пространстве означает возможность обретения истины, в которой платоновский персонаж испытывает телесную нужду. Платонов верил, что человек может понять свое место и предназначение в мире, только пропуская пространство через себя, сливаясь с ним и улавливая, "чем мир хочет быть". Странствия Александра Дванова во второй части "Чевенгура" объясняются стремлением найти способ преодоления смерти, чтобы воскресить родного отца. Дванов всегда помнит о своей обещании вернуться на могилу отца. Он мучается от сознания бессилия откликнуться на мольбу отца, которая часто слышится ему: "И мне тут, мальчик, скучно лежать. Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем мы будем мертвыми лежать..." Главный герой "Котлована" отправляется в путь, "чтобы на воздухе лучше понять свое будущее". Надежда Вощева обрести смысл жизни из пространства восходит к теории А. Чижевского, который считал: "Правильная периодичность или повторяемость явлений в пространстве или во времени — есть основное свойство мира, которым владеют одни и те же законы, распространяющиеся равно на все части природы, независимо от того, как делит <...> их человек: и неорганическая и органическая материя, со всей своей психической деятельностью, подчиняется одним и тем же, общим для всей Вселенной, принципам"/12/.

Обязательным этапом движения платоновских странников является их перемещение в город. Город кажется им необыкновенно привлекательным, представляется средоточием достижений науки и культуры. Переживания персонажей, стремящихся в города, носят автобиографический характер. Об этом можно судить по письмам Платонова начала 20-х годов, в которых он передает состояние безысходности, овладевавшее им в российской глуши: "Я шел по глубокому логу. Ночь, бесконечные пространства, далекие темные деревни и одни звезды над головой в смутной смертельной мгле. Нельзя поверить, что можно выйти отсюда, что есть города, музыка..." /13/.

Образ города связан у Платонова с музыкой, напоминающей в платоновском мире о необходимости гармонического переустройства жизни. В рассказе "В звездной пустыне" нарисована картина города, которая во всех основных деталях воссоздается в последующих произведениях писателя: "Далеко дышал город, который Чагов так любил за его мощные машины, за красивых безумных товарищей, за музыку <...> и за восстание на вселенную, которое в близкие годы вспыхнет по

всей земле". У Ивана из "Рассказа о многих интересных вещах" после построения "дома-сада" в разрушенной "потопом" деревне возникает намерение "бежать <...> в города, где книги и мысли". Первое, что встречает Ивана в городе - музыка, волнующая его до слез.

В поисках путей превращения всей земли в "уютный дом" он находит в городе ученых и инженеров, владеющих "тайнами" управления материей. Встречи с "научными" людьми, обучение наукам являются постоянными элементами платоновского сюжета. Герой "Эфирного тракта" Михаил Кирпичников знакомится с ученым Фаддеем Поповым, научные разработки которого становятся для Михаила и его сына содержанием жизненной программы. Вочев встречает в городе инженера, автора проекта "общепролетарского дома", и к нему обращается с главным своим вопросом об устройстве мира. Назар Чагатаев учится в экономическом институте в Москве, чтобы создать научное обоснование путей спасения народа пустыни от вымирания. Усердно учатся Мария Нарышкина ( "Песчаной учительница"), Ольга ("На заре туманной юности"), Фрося ("Фро"), Люба ("Река Потудань"), готовясь к исполнению своего высшего нравственного долга.

Кульминацией платоновского сюжета является создание проекта спасения человечества или попытка его осуществления. Разнообразные сооружаемые или проектируемые "устройства", предназначенные для избавления человечества от грозящего ему конца света, формируют различные сюжеты.

"Небесный корабль" — космический летательный аппарат, "лунная бомба", "живой электрон" создают фантастические сюжеты. Высшие достижения человечества реализуются в фантастическом сюжете буквального вторжения человека в небесные сферы .

Реалистический вариант "прорыва" в мир "иной" представляют сюжеты о путешествиях героев в дальние страны. В цикле рассказов "Родоначальники нации или беспокойные происшествия", вошедших в сборник "Епифанские шлюзы", а затем в повести "Эфирный тракт" повторяется впервые обозначенный в "Рассказе..." сюжет путешествия героя в Америку: "Только через десять лет, в Америке, Иван постиг <...> как построен <...> наш мир и вся вселенная". В цикле "Родоначальники нации..." поездка героя в Америку вызвана надеждой именно там узнать, каким образом можно использовать "тайну" роз, чтобы "построить вечные здания для мужиков. Герой "Эфирного тракта" Михаил Кирпичников отправляется в Америку в поисках ответа на вопрос о путях превращения мертвой материи в живую, т. е. о возможностях воскрешения из мертвых/14/. Во всех этих сюжетах прослеживается общая мысль: "тайна" розы есть тайна "цветка на земле", создающего живое растение их мертвых камней, а значит владеющего секретом превращения

мертвой материи в живую. “Вечные здания”, по замыслу авторов их проектов, должны выполнять аналогичную функцию — превратить “смертную” человеческую жизнь в жизнь вечную. Элементы этого сюжета сохранены в “Котловане”: Воцев, озабоченный проблемой: “Отчего устроился мир?”, попадает на строительство “вечного здания”.

В Америку уезжают герои “Ювенильного моря”: “Научиться добывать электричество из пространства, освещенного небом”. Сюжет создания солнечных батарей присутствовал в рассказе “Сатана мысли” и повести “Эфирный тракт”.

Традиционный русский сюжет путешествия героя в Сибирь, где он должен возродиться к новой жизни, встречается в повести “Эфирный тракт”. Этот тип сюжета был создан Гоголем и трансформирован в “Преступлении и наказании”, “Братьях Карамазовых”, “Воскресении”. Сюжет об отправке в Сибирь “восприводит мифы о грешнике, <...> о смерти героя, схождении его в ад и новом возрождении”/15/. Эта сюжетная схема актуализируется во многих платоновских вещах.

Не менее символична постоянная платоновская сюжетная ситуация: чтение героем древней книги, в которой сосредоточены знания, накопленные предшествующим человечеством, — платоновский вариант “Всеобщей организационной науки” А. Богданова. В старинной книге “Песни Аюны” находит Михаил Кирпичников вариант решения мучившей его проблемы. Эпизод извлечения из вечной мерзлоты колымской тундры книги, в которой сконцентрирован опыт погибшей земной цивилизации, представляет собою вариант ситуации воскрешения и напоминает добычу “живой” воды во время засухи. Символика извлечения подземной живой воды содержится в названии “Ювенильного моря”. Писатель постоянно фиксирует внимание на “чтении” персонажей: Ивана в “Рассказе...”, Кирпичникова в “Эфирном тракте”, Саши Дванова в “Чевенгуре”. Герои Платонова не просто читают, они ищут в книгах ответа на свои главные вопросы, ожидают найти в книге истину.

Наряду с сюжетами, моделирующими перенесение человечества из неустрояемого земного существования в лучшие миры, в творчестве Платонова есть сюжеты, проектирующие преобразование земли. Кульминацией сюжетов “Чевенгура”, “Котлована”, “Ювенильного моря” является строительство “башни” и “дома”. В повести “Джан” и рассказе “Такыр” вариантом сюжета о построении “дома-сада” становится преобразование пустыни в сад. В контексте платоновского мира моделирование “общепролетарского дома” предполагало в перспективе устройство на земле “Града грядущего”. Строительство “ветрогона” было важным событием в сюжете “Рассказа...”. Здесь изобретение “деревянной башни” для извлечения подземной воды предстает как универсальное средство борьбы с враждебными стихиями природы: “...росла против солнца деревянная башня <...> И

на пепельной, смрадной, стонущей земле зеленел и ликовал кусок живой земли...”

Следующим этапом возрождения испепеленной земли в “Рассказе...” было строительство “большого дома для всех людей”：“Строился он круглый, кольцом, А в середине сажался сад. И снаружи также кольцом обсаживался дом садом”. Задуман “дом-сад” как надежная защита “нации большевиков” от “яростного” мира. Оставляя его, Иван надеется：“Живите, братья, <...> теперь не сгинете”. В этом оптимистическом раннем варианте платоновского сюжета уже была заложена характерная для писателя диалогичность: дом-сад читался в обратном направлении как “садом”, автор понимал, что сюжет может обернуться своей противоположностью, вывернуться наизнанку.

В рассказах “Родина электричества”, “Песчаная учительница” моделирование реализации проектов создания рая на земле соотносится с реальностью. Л. Шубин писал о сюжете “Родины электричества”：“События, изображенные в рассказе, просты, даже чуть-чуть анекдотичны <...> Самодельная электростанция дает электрический свет в крестьянские избы <...> В село из города посылают электромеханика, который должен помочь использовать электростанцию для борьбы с засухой”/16/. В сюжетной схеме рассказа присутствуют все основные элементы платоновской модели сюжета: герой отправляется в странствие в глубь России, он находит в дальнем селе приметы “самозарождения” социализма и помогает отремонтировать “устройство”, которое должно спасти крестьян от засухи и голода. Канва сюжета “Родины электричества” напоминает сюжет романа “Чевенгур”：в уездном городе сделана попытка организации “самодельного” социализма в масштабах отдельно взятого города. Александр Дванов отправлен “пешком по губернии”, чтобы убедиться в реальности построения коммунизма, понятого его устроителями как конец истории и наступление вечной жизни. Идея превращения Чевенгура в “город-сад” приобретает в романе трагифарсовую окраску: здесь переносят со старых мест деревья и дома и рассчитывают питаться “растениями солнца”. Но дома разрушаются, сады засыхают, опыт “самозарождения социализма среди масс” не удался. Дванов быстро понимает, что его надежда найти в Чевенгуре рецепт воскрешения отца была напрасной.

Символическая сюжетная ситуация: сон персонажей на полу, впервые возникшая в рассказе “В звездной пустыне” (1921) и повторяющаяся в “Чевенгуре”, “Котловане” и “Ювенильном море”, содержит в себе напоминание о существовании людей на “дне” жизни, на краю гибели, в пограничном состоянии между жизнью и смертью.

В “Котловане” герой, задумавшийся о “плане общей жизни”, по воле автора попадает на строительство “неизвестной

башни” сооружения, символизирующего попытку человечества вознестись над своей “гибельной” участью. Платонов верил, что человеку, жаждущему истины, необходимо подняться на “высоту Миросознания” (А. Чижевский). “Общепролетарский дом” в “Котловане” “выдуман” инженером как промежуточный этап массового переселения людей в вечность: “Через год весь местный пролетариат <...> займет для жизни монументальный новый дом. Через десять или двадцать лет другой инженер построит в середине мира башню”. Сюжет переселения человечества в “вечный дом” представляет собою вариант осуществления рая на земле, но оборачивается погружением в яму котлована, вырытого под фундамент здания светлого будущего, на дно могилы, в ад.

Варианты сюжета переселения человека в лучшие условия жизни воссоздаются в романе “Счастливая Москва” и тесно связанных с ним рассказов: “На заре туманной юности”, “Среди животных и растений”, “Мусорный ветер”, “Фро” и “Бессмертие”. Героиня “Счастливой Москвы” напоминает Настю из “Котлована”, которая выжила и стала взрослой. Ей посчастливилось дожить до завершения строительства “башни” и поселиться в высотном доме в Москве. Переключки сюжетов судеб Насти, Москвы и Ольги (“На заре туманной юности”) проявляется в сходстве их финалов: “сироты социализма” переживают катастрофу, в результате которой попадают на “дно” жизни. Настя похоронена на дне котлована, Москва покалечена в шахте строящегося метро, Ольга чудом выжила после крушения поезда. В этих сюжетах причиной тяжелых увечий было крушение устройства, задуманного как средство спасения. Этот мотив повторяется в “Сокровенном человеке”, “Чевенгуре”, “В пре-красном и яростном мире”.

В “Ювенильном море” Платонов показывает оптимистический вариант сюжета построения башни, используя элементы сюжетной схемы “Рассказа...”. В финале повести появляется образ, напоминающий одновременно о “доме-саде” и устройстве могилы Насти: “Вермо и Камаль <...> стали резать <...> самородные камни и тут же сваривали их в монолиты, слагая сплошную стену, чтобы было ясно, как нужно строить теперь жилища людям и приют скоту”. Близкий сюжет воспроизводится в повести “Джан”: сохраняется символика “ада” и “рая”, Назар Чагатаев, вернувшись на родину, застаёт народ в аду. О его родных местах сказано: “Сары -Камыш — ад всего мира”. Элементы сюжета “Котлована” “проигрываются” в рассказе “Свежая вода из колодца”. Землепоп Альвин напоминает строителей общепролетарского дома. Но в “Котловане” происходит уничтожение, умерщвление всего живого: почвы, травы, мелких животных, садов, крестьянских изб, домашнего скота и самих крестьян, а герою рассказа удается решить противоположную задачу. Он возрождает землю, которую пропускает через свои



руки. Платонов возвращается здесь к реализации в сюжете метафоры “обращения” мертвого вещества в живое. Трагический сюжет “Котлована” оборачивается своим противоположным значением. Оба варианта сюжета вступают в сложное взаимодействие, не отменяя друг друга.

Многозначность платоновских сюжетов обращала на себя внимание исследователей. А. Жолковский пришел к заключению, что сюжет рассказа “Фро” может быть истолкован одновременно и как “перевоспитание индивидуалистки” и как “проверка утопии критерием реального человека”/17/. Сложность платоновского сюжета не исчерпывается его двуплановостью и диалогичностью: испытанием каждого сюжета в положительном и отрицательном вариантах.

Дополнительные оттенки смысла придают платоновским сюжетам связи с их архетипическими моделями. Платонов признавал только “медленное чтение”, предполагающее контекстуализацию воспринимаемого произведения.

Многие исследователи указывали на обращение онова к библейским сюжетам. В критике 1960-1970-х годов наблюдения, касающиеся связи сюжетов Платонова с Ветхим и Новым Заветами, носили вынужденно иносказательный характер. Л. Аннинский увидел в повести “Джан” попытку синтеза мифа о Прометее с “азиатским мифом о народе, идущем через пустыню к земле обетованной”/18/. В. Турбин писал: “В “Джан” есть все, что должно быть в какой-нибудь прекрасной и полузабытой легенде. Есть пророк. Есть народ, который он выводит из мрака. Признаки “ада” и “рая”/19/. Впервые прямо назвала источник сюжета платоновской повести П. А. Бороздина: “...Брошенный матерью и воспитанный среди египтян Моисей по велению бога ведет евреев, находящихся в состоянии крайней нужды и унижения, через пустыню к земле обетованной”/20/. Сходные мотивы заметила М. Любушкина в “Рассказе о многих интересных вещах”: “Возникновение “большевицкой нации” не может не напомнить исхода израильского народа из Египта, где Копчиков играет роль нового Моисея”/21/.

Представления о мифологической природе платоновских сюжетов продолжали углубляться в исследованиях, указывающих на их связи с мифологемами Прометея, Орфея, Психеи/22/.

В тех случаях, когда Платонов раскрывает творческую историю произведения на стадии формирования замысла, становится очевидно, что он сознательно искал фольклорные сюжеты. В письме жене из Средней Азии от 5 апреля 1934 года Платонов сообщал: “Я нашел, правда в еле уловимой форме, фольклорную тему. Так же, как когда-то Апулей нашел где-то в Азии тему Амура и Психеи. Не знаю, что у меня выйдет, — это сказка о Джальме”/23/. Речь в письме идет о замысле рассказа “Такыр”, в структуре которого переплелись: фольклорный сюжет тюркской сказки, библейский сюжет странствия через пустыню,

сюжет "спасения" и возвращения на утраченную родину, куда могут долететь только птицы. В свернутом виде здесь присутствуют постоянные элементы платоновского сюжета: "башни, сложенные из берегового камня и глины", "мифопоэтическое древо" - "дерево вшло себе в тело те огромные камни, <...> кротко подняв с собою то, что должно его погубить", колодец - "такыр" с живой водой. Героиня рассказа - рабыня, лишенная родины еще до своего рождения, пережившая смерть матери, спасается в башне от рабства, а получив образование, возвращается в пустыню выращивать сады.

Связи творчества Платонова с народной сказкой были замечены в первых его публикациях. "Лицо Ивана из сказки" увидел у лирического героя "Голубой глубины" В. Келлер. О фольклорных мотивах прозы Платонова писали С. Залыгин, В. Эйдинова и др./24/.

Содержание библейских и фольклорных источников платоновских сюжетов до сих пор не исследовалось. Частные замечания по этому поводу не обобщались и мало влияли на истолкование произведений Платонова.

Существенная роль библейских источников в формировании модели платоновского сюжета проявляется при сопоставлении ключевых эпизодов "Рассказа о многих интересных вещах" с Открытием Иоанна Богослова. Заметна прямая переключка событий "Рассказа..." с предсказаниями Апокалипсиса: "жег людей сильный зной", "сделалось великое землетрясение", "И увидел я небо новое и новую землю <...> город новый, сходящий от Бога с неба", "жаждущему дам даром источника воды живой". Главный герой "Рассказа..." Иван (его имя напоминает об Иоанне) является творцом "дома-сада", устроенного на земле и названного Невестой ( в Апокалипсисе сказано, что город, сошедший с неба, украшен как невеста). В описаниях строительства "дома-сада" и общепролетарского дома просматривается сюжет библейской легенды о Вавилонской башне: "Построим себе город и башню, высоту до небес..." (11. 4) Смысл этой легенды в предостережении от попыток человечества сравниться с Богом, сотворившим мир. Легенда о Вавилонской башне имеет, по наблюдениям Д. Фрезера, многочисленные фольклорные источники/25/.

Связь образа "башни" с фольклорным образом дерева установлена Е. Толстой-Сегал, заметившей, что центром и вершиной мира в рассказе "Глиняный дом в уездном саду" является мифопоэтическое древо/26/. По фольклорным традициям, "образ дерева может выступать и в качестве модели всей вселенной с подчеркиванием связи верха и низа, жизни и смерти"/27/. Символика "дерева" просвечивает в сюжете строительства общепролетарского дома, который сажают в землю как "вечный корень неразрушимого зодчества". Такое определение процесса создания фундамента под здание светлого будущего

означает, что "дом" воспринимается как вариант мифопоэтического древа.

Платонов внес в содержание образа башни элементы эстетики авангарда и Пролеткульта. Авангардные мотивы проявляются у Платонова в реализации принципа "сделанности" (понятие П. Филонова), по которому критерием "сделанной" вещи является ее способность укорениться и жить самостоятельно, независимо от своего создателя. Связь сюжета "Котлована" с содержанием стихотворения в прозе А. Гастева "Башня" настолько очевидна, что стихотворение Гастева напоминает краткий конспект повести Платонова. Башня в стихотворении Гастева находится в центре картины недалекого будущего: "На жутких обрывах земли, над бездною страшных морей выросла башня"/28/. Строители башни падают вниз, их могилы становятся фундаментом сооружения. Жертвы изображены здесь как неизбежные и необходимые. Строители "общепролетарского дома" в "Котловане" верят, что здесь "будут храниться люди от невзгоды", что "посредством устройства дома" жизнь можно "организовать" впрок для будущего неподвижного счастья и для детства". Сюжеты, в которых реализуется метафора "дома-сада", присутствуют в "Чевенгуре", "Ювенильном море", "Джан", "Такыр" и других произведениях Платонова.

Смысл изображенных в "Котловане" событий заключается в надежде достигнуть "совершенной организации материй по отношению к человеку" ("Пролетарская поэзия"). Землекопы, углубляя котлован, действуют по принципу "двигателя", "организуя" материю. Здесь на новом уровне воспроизводится сюжет рассказа "Маркун". Но если герою рассказа удалось сделать двигатель, пересоздавший мир, то усилия землекопов "сделать вручную вещью долгой жизни" оказываются тщетными. Вместо ожидаемого результата: "Когда весь мир протечет сквозь пальцы работающего человека, преобразаясь в полезное тело" (Эфирный тракт), происходит обратное: живая плоть становится строительным материалом "мертвого дома".

Финалы "Чевенгура" и "Котлована" впитали в себя трагическое пророчество о строительстве башни над "пропастью могилы": "Все могилы под башней <...> железным бетоном зальются, подземные склепы сплетутся железом, и на городе смерти подземном ты бесстрашно несись"/29/. В "Чевенгуре" ожидают зарождения социализма на свежей могиле "буржуев". В "Чевенгуре" и "Котловане" в жертву "будущей гармонии" приносят само будущее, живущее в "свежем теле" ребенка. Смерть сына нищенки, принесенного в Чевенгур, и Настя, удочеренной землекопами, приводит героев произведений к мысли, что "нет никакого коммунизма". Трагическая символика финала "Котлована" содержит сравнение умершей с "мертвым зерном будущего", напоминающее христианскую формулу бессмертия: "И нашему бренному телу, как-семени суждено сначала умереть и

истлеть, а потом опять воскреснуть <...> Не для того Бог осудил нас на смерть, чтобы уничтожить свое создание, но чтобы пересоздать его <...> способным к будущей нетленной жизни”/30/.

Разрешение основного конфликта произведений Платонова: противоборства людей силам смерти, — связано с элементами апокалиптического сюжета. Финал “Рассказа о многих интересных вещах” связан с апокалиптическими предчувствиями. “Рассказ...” выглядел прерванным на полуслове: “Солнце вдруг потухло <...> Стал быть мрак. “ Наступление тьмы в финале повести означало конец света. Образ тьмы многократно повторяется в Евангелии: во время распятия Христа “от шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого” (Матфей, 27;45). Образ тьмы, символизирующей наступление конца света, повторяется в “Чевенгуре”. Тьма, наступившая после уничтожения чевенгурских буржуев, напоминает картину из Евангелия от Марка: “После скорби той солнце померкнет”. Совершенное насилие заставляет председателя ревкома Чепурного “бояться — взойдет ли солнце утром и наступит ли утро когда-нибудь”. Такая же тьма воцаряется после завершения коллективизации в “Котловане”, где уничтожение крестьян, объявленных кулаками, напоминает расстрел буржуев.

За стремлением платоновских героев “погасить солнце” скрывается намерение добиться полной и безграничной власти над миром, над материей. В “Рассказе...” эта цель высказана открыто: нужно найти у мира “голову” и ударить по ней чем-нибудь “тяжким”. В этой декларации улавливается метафора Маяковского из поэмы “Облако в штанах”, где содержится призыв “кастетом кроитья миру в черепе”. Добравшись до “головы” вселенной — солнца, Иван собирается погасить его, надеясь, что свергнув властителя вселенной, сможет освободить человечество от виновника засухи и голода.

Истоки сюжета об освобождении людей из-под власти солнца обнаруживаются в Апокалипсисе. Святой Иоанн Богослов предсказывает, что после второго воскресения: “И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь освещает их”. (22, 5).

Платоновская утопия начала 20-х годов создавалась с надеждой, что новый человек “создаст великую цивилизацию <...> вечность превратит в силу и переживет и землю, и само время”. Ожидание окончания времени И. Бродский уловил в “Котловане”: “Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идет <...> Рай — тупик, это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда <...> — в связи с чем и вводится понятие вечной жизни”/31/. Герои Платонова понимали коммунизм как “организацию вечного смысла людей”. Воцев “ожидал, когда же будет вынесена

резолюция о прекращении вечности времени". Он надеялся, что Настя "увидит время, подобное первому исконному дню". Комментируя платоновское упоминание "первого исконного дня", Е. Толстая-Сегал заметила, что в нем "отразились представления Соловьева о конце мира и времени как восстановления нарушенного единства с Абсолютом..." /32/. В соответствии с апокалиптической традицией ожидание конца света в мире Платонова означает, что с ним связаны надежды на освобождение и бессмертия человека.

Финалы платоновских произведений показывают, к чему приходят платоновские герои, рвущиеся к "возвышению" над миром, к власти над материей, открывающей возможность бессмертия. Они не попадают в рай небесный и не могут создать рай на земле. Александр Дванов в "Чевенгуре" избирает для себя исход, проторенный отцом: он тонет в озере своего детства, погружается на "дно" природы. Растворяется в "житейском море" герой романа "Счастливая Москва" инженер Сарториус; героиня романа девушка-сирота, названная именем города, с достигнутых ею высот падает на дно "ада". Попадая на подземную стройку, она теряет свою волшебную красоту. В яме фашистского концлагеря погибает физик "космических пространств" из рассказа "Мусорный ветер". Слияние человека с первородным "хаосом" в контексте творчества писателя оставляет надежду на новое возрождение. Финал "Чевенгура" возвращает сюжет романа к его началу, он описывает замыкающийся круг, по которому и движутся платоновские персонажи. Возвращение Дванова к покинутому отцу означает не просто смерть героя: в его уходе содержится призыв к совести живущих, которые не должны оставлять попыток вернуть всех, погибших безвременно и напрасно. В финале "Котлована" гибель Насти приводит Вощева в отчаяние: "Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького верного человека?" Вопрос Вощева напоминает известную мысль Достоевского о том, что будущая гармония не стоит одной детской слезинки. Могила Насти в финале повести — мрачный символ, взывающий к активным действиям, направленным на продолжение поисков так и не найденной истины. Ибо только обретение истины позволит возродить "угробленное" будущее России.

После смерти Насти возобновляется рытье заброшенного на время коллективизации в деревне котлована: "Мужики работали с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована". В самом высказывании Платонова о ситуации обнаруживаются равные возможности для отчаяния и надежды: у слов "спастись" и "пропасть" общий корень. Это означает, что даже в пропасти сохраняется надежда на спасение. Смысл действий землекопов проясняется их связью с христианской истиной воскресения: "Если Всемогущий Бог дал

нам раз бытие, <...> то, очевидно, может взять <...> от земли и в другой раз и оживотворить ее. Если Бог целый мир образовал из неустроенной, Им же сотворенной из ничего материи, то разве не может образовать снова тел наших из персти земной, и представить их теми же самыми телами и в том же самом, только обновленном, виде?"/33/.

В финалах произведений Платонова в сжатом, сконцентрированном виде содержится архаичная мифологическая схема, согласно которой "герой должен пережить умирание — воскресение, спуститься в ад и выйти оттуда другим"/34/. "Падение" героев Платонова, дерзнувших "вознестись" над миром, соорудив "башню, высотой до небес", воссоздают ситуации библейских легенд о Вавилонской башне и о грехопадении Адама и Евы, когда люди были наказаны Богом за своеволие.

Обращаясь к библейским сюжетам, Платонов учитывает и то содержание, которым они обогатились в творчестве Достоевского. Иван Карамазов пересказывает историю о первородном грехе, заключая ее вопросом: "Люди сами, значит виноваты: им дан был рай, они захотели свободы..." В "Котловане" на библейские сюжеты о "башне" и "грехопадении" наслаивается сюжетная схема главы о "Бунте" Ивана Карамазова. В повести рассказано о тяжких страданиях ни в чем неповинного ребенка, у которого загубили мать, бросив его на муки страха, голода и холода, — воссоздана ситуация, со всеми ужасающими подробностями переданная Иваном Карамазовым для подтверждения недопустимости детского страдания во имя "будущей гармонии". В вопросе Ивана: "Представь, что ты возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей <...> но для этого необходимо <...> замучить всего лишь одно только крохотное созданище <...> согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях...?", — обнажена проблема, которая составляет основу конфликта "Котлована".

Эта сюжетная ситуация присутствует в "Чевенгуре", "Фро", "На заре туманной юности", где разворачиваются различные варианты решения проблемы: можно ли страданиями и жертвами одного человека "купить" спасение и счастье многих людей.

Анализ структуры сюжетов произведений Платонова показывает, что в сюжете отдельной вещи обнаруживаются постоянные элементы универсальной сюжетной модели:

1. Изображение героя внутри природы, в состоянии нерасчлененного единства с нею, оцепенения и сонного прозябания.

2. Странствие героя, пытающегося подняться со "дна" биологического существования, движение через "пустыню" в поисках универсального способа "возвышения" над "гибельной судьбой".

3. Приобщение героя к средствам "спасения" человечества: разного рода "двигателям" (космические аппараты, паровозы, корабли, башни и "вечные" дома), исполняющим функции

“кораблей спасения” человечества или преобразования земли в “дом-сад”.

4. Погружение на “дно” жизни: в яму, могилу, “растворение” в космосе, воде, предполагающее будущее воскрешение.

Анализ модели сюжета платоновской прозы дает основание для вывода, что в основе ее лежит мифологическая структура. В прозе Платонова трансформированы сюжеты библейских легенд, сквозь которые просматриваются ещё более древние фольклорные источники. На эти сюжетные структуры в произведениях Платонова наслаиваются их разнообразные литературные вариации, которые переосмысливаются, создавая сложный синтез взаимопроникающих сюжетов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Творчество А. Платонова. Воронеж. 1970. С. 121.
2. Маркшейн Э. Дом и котлован, или Мнимая реализация утопии // Андрей Платонов. Мир творчества. М. 1994. С. 290.
3. Полтавцева Н. Г. Философская проза Андрея Платонова. Ростов. 1981. С. 114.
4. Келлер В. Андрей Платонов // Зори. 1922. Кн. 1. С. 34.
5. Гурвич А. Андрей Платонов // Красная новь. 1937. № 10. С. 197.
6. Фоменко Л. П. Своёобразие сюжета повестей А. Платонова 20-х годов // Жанрово-стилевые проблемы советской литературы. Калинин. 1980. С. 95.
7. Там же. С. 96, 99.
8. Эйдинова В. Рассказы А. Платонова 20-х годов (стиль и жанр) // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск. 1976. С. 96, 97.
9. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж. 1982. С. 180-181.
10. Турбин В. Мистерия Андрея Платонова // Молодая гвардия. 1965. № 7. С. 307.
11. Жолковский А. “Фро”: пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 23-49
12. Чижевский А. Проект земного шара будущего. М. 1990. С. 18.
13. Платонов А. ...Живя главной жизнью // Волга. 1975. № 9. С. 161.
14. Об этом в ст. : Идеино-эстетические искания А. Платонова 20-х годов (Рассказ о многих интересных вещах, // Русская литература. 1977. № 4. С. 160.
15. Лотман Ю. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М. 1988.
16. Шубин Л. Андрей Платонов // Вопросы литературы. 1967. № 6. С. 38.
17. Жолковский А. Указ. ст. С. 41.
18. Аннинский Л. Восток и Запад в творчестве А. Платонова // Простор. № 1. С. 94-95.
19. Турбин А. Указ. ст. С. 302.
20. Творчество А. Платонова. С. 105.
21. Любушкина М. Идея бессмертия у раннего Платонова // Russian Literature. 1988. v. 23. № 4. p. 397-424.
22. Naiman E. The Thematic Mythology of Andrej Platonov // Russian Literature. 1987. v. XXI. p. 189.

23. ...Живя главной жизнью. С. 169.
24. Залыгин С. Сказки реалиста и реализм сказочника // Литературные заботы. М. 1972. С. 143-185; Эйдинова В. Указ. ст.
25. Фрезер Д. Фольклор в ветхом завете. М. 1989. С. 171-182.
26. Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими // Slavica Hierosolymitana. 1978. v. 2. С. 169-212.
27. Иванов В., Топоров В. Славянские моделирующие системы. М. 1965. С. 76.
28. Гастев А. Поэзия рабочего удара. М. 1923. С. 110.
29. Там же. С. 112.
30. Закон Божий. М. 1991. С. 563.
31. Бродский И. Предисловие // Платонов А. Котлован. Энн Арбор. Ardis. 1973. С. 3.
32. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова.
33. Закон Божий. С. 563.
34. Лотман Ю. Указ. соч. С. 338.

### Микросюжеты в творчестве Платонова: прием реализации метафоры

Впервые о Платонове заговорили авторы рецензий на сборник стихов "Голубая глубина" как о таланте поэтическом. В Брюсов в обзоре современной поэзии отметил книгу Платонова и признал, что ее автор — "настоящий поэт"/1/.

Сборник "Голубая глубина" нечасто становился объектом специального анализа. Ему посвятили статью В. А. Пронин и Л. Н. Таганов/2/. обстоятельно рассмотрела проблематику сборника Л. А. Иванова, заметив в поэзии Платонова сосуществование двух тенденций: антропотехнических проектов пролеткультовского толка и описаний деревенской жизни в традициях крестьянских поэтов-самоучек/3/.

Поэзия Платонова изучалась в отрыве от его прозы. Поэтическое творчество Платонова представало как изолированный этап его литературной биографии. Исследователи расходились лишь в оценке его уровня: ученического или имеющего самостоятельное художественное значение. Замеченные многими авторами особенности платоновской прозы: высокая концентрация содержания в ключевых фрагментах текстов, метафоричность, зашифрованность, не получали объяснения.

Важным шагом на пути к пониманию особой структуры прозы Платонова стали исследования поэтики платоновской прозы Е. Толстой-Сегал. Она определила основной принцип организации текстов писателя — "изоморфизм" — "повторение построения целого текста в построении его частей"/4/. Этот вывод прямо подводил к признанию того, что проза



Платонова организована по законам поэтической речи. Отличие речи поэтической от непозэтической, по определению специалистов, состоит в том, что поэтическое слово обнаруживает “многостороннюю связь ...с широким контекстом, в сущности с целым произведением, к которому оно относится и содержанием которого заражается”/5/.

В прозе Платонова обнаруживается основное качество поэтического языка: в каждом фрагменте текста он стремится максимально передать целостный образ мира, преломленного индивидуальностью автора. Платоновская модель мира определилась в основных своих чертах в его поэзии и сохранялась в последующем творчестве писателя.

На протяжении всей творческой жизни Платонова стихи воздействовали на его прозу. Он продолжал писать стихи всю жизнь, но редко их печатал.

Любопытное свидетельство сохранилось в воспоминаниях хорошо знавшего Платонова писателя Л. Гумилевского: “Мне вспомнилось одно стихотворение, напечатанное в каком-то железнодорожном журнале <...> И я прочитал строчки из этого стихотворения:

Лаёт пес осиротелый  
Лаёт с ничего...

Гумилевский приводит свой спор с Платоновым, возникший по поводу фразы “лаёт с ничего”, вместо принятого — “ни с чего”, и удивляется “неожиданной твердости” Платонова, скромного и тихого человека, с которой он отстаивал право писать по своему, “необоримое убеждение в том, что можно и так, как подсказывает его художественное чувство”/6/.

Этот эпизод подтверждает, насколько серьезно Платонов относился к своим ранним стихам.

Платонов нередко вкладывал собственные стихи в уста героев своих произведений. Несмотря на явные шероховатости, поэтические строки в прозе Платонова несут серьезную смысловую нагрузку и являются, как правило, ключевыми для данного текста. Поэтические цитаты включаются в прозу Платонова по принципу “реализации метафоры”. Л. П. Фоменко впервые обратила внимание на обращение Платонова к приему “реализация метафоры”: “Здесь мы имеем дело с механизмом, аналогичным тому, который действует в “реализованной” или “развернутой” метафоре <...> Реализация и конкретизация абстрактного понятия и выражение его через поступок-жест — очень распространенный стилиевой прием в прозе Платонова <...> Абстрактные понятия, входящие в систему общественного сознания, Платонов реализует, конкретизирует и выражает через поступки-жесты, удивляющие своей странностью и требующие от читателя расшифровки”/7/.

Впоследствии выяснилось, что этот прием распространяется на гораздо более широкий круг явлений в поэтике писателя.

У Платонова постоянно встречаются ситуации, которые представляют собою прямую реализацию стихотворных метафор. Через все творчество Платонова проходит мотив голода-смерти и пира-жизни. Он возникает в стихах, которые вошли в сборник Платонова "Голубая глубина":

Еда, брат, громадное дело,  
Шаги велик человек,  
Ешь, чтоб душа не сопрела.../8/.

Этот образ встречается и в публицистике писателя: "Жизнь пока печальна и пустынна <...> Но жизнь еще и голодна, и затомлена в смертном застенке. И ее красота — хлеб"/9/.

С темой голода и пищи у Платонова связана мысль о взаимопроникновении животного и духовного начал в человеке, "пуза", "кишок" и "духа". В "Заметках" 1921 года Платонов писал: "...Самый старый и настоящий бог на свете — пузо <...> Живот — храм человека <...> когда стонут и поют кишки, человек делается чудотворцем"/10/.

И в то же время, с не меньшей убежденностью, платоновские герои размышляли о том, что не хлебом единым жив человек. Намолотив хлеба, Макар из "Рассказа о многих интересных вещах" ехал полями и думал: "Душа также надобна..." Герой романа "Счастливая Москва" хирург Самбикин не может примириться с "открытием", что душа человека помещается в "пустоту кишок".

В последующем творчестве Платонова связанные между собою мотивы голода-сытости и души как "излишка жизни" многократно повторяются. В рассказе "Родина электричества" деревенский делопроизводитель Степан Жаренов высказывает в стихах главную мысль произведения:

Пора не только жизнь страдать,  
Но также хлеб во рту жевать/11/.

Рассказ повествует о трагических событиях голода 1921 года, свидетелем которых оказался Платонов, когда в составе бригады помощи голодающим попал в Поволжье. Увиденное там врезалось в его память навсегда. Образ голода становится постоянным действующим лицом его произведений. В рассказе "Родина электричества" поэт-делопроизводитель, несмотря на страдания своих голодающих детей, полон оптимизма:

Громадно наше сердце боевое.  
Не плачьте вы, в желудках, бедняки,  
Минует это нечто гробовое —  
Мы будем есть пирожного куски.

Позднее эта метафора вновь воспроизводится в “Котловане”. “Вознесшийся” из ямы котлована бывший землекоп Козлов приносит стихотворные строки, передающие смысл произведения:

Где раньше стол был яств,  
Теперь там гроб стоит...

Эта поэтическая формула обнаруживает связь со стихами Жареного и -создает в “Котловане” мотив, существенный для истолкования произведения. Жачев в финале повести отбирает у Пашкина пирожные для Насти. Он заставляет “профессионального руководителя”, отдыхающего в театре, купить для больной девочки пирожные в буфете. Но “пирожного куски” доставлены умирающему ребенку слишком поздно. Настю не минует “гробовое”: она умерла, не дождавись обещанных благ. Мотив, обозначенный стихотворными строчками, проходит через тексты нескольких произведений, создавая самостоятельный устойчивый лейтмотив платоновского творчества.

Мотив пира-жизни возобновляется и трансформируется в романе “Счастливая Москва”. В романе подробно описан банкет, который напоминает многочисленные подобные эпизоды искусства 30-х годов, символизирующие изобилие, сытость и благополучие. На роскошном банкете героиня романа встретается с талантливыми представителями молодого социалистического поколения. Но существенное отличие платоновского изображения торжества социализма состоит в том, что автор сохраняет “за сценой” эффект присутствия голода, пережитого молодыми людьми: “Они жалели дорогую пищу, добытую колхозниками трудом и терпением, в бедствиях борьбы...”/12/.

В картине “пира” проступает память о времени рождения этих молодых людей, описанном в “Котловане”: “когда в полях лежали мертвые лошади социальной войны, и не все <...> имели кожу в час своего происхождения, потому что их матери питались лишь запасами собственного тела; поэтому на лице каждой <...> осталась трудность немощи ранней жизни, скудость тела и красоты выражения...” (84). Фраза о “бедствиях борьбы” напоминает, чем оплачен “пир”, устроенный для многих, заставляет вспомнить об ужасах уничтожения крестьянства, с документальной точностью воссозданных в “Котловане”.

Разрабатывая проблему пищи, Платонов использует поэтическую метафору человека-червя. В ранней публицистике Платонова возникает образ: “Человек произошел из червя”/13/. И позднее он не отказался от этой метафоры. Захар Павлович в романе “Чевенгур” “не мог превозмочь свою думу, что человек вышел из червя...” (34). В. Васильев обнаружил литературный источник этого платоновского образа — строки из оды Державина:

Я телом в прахе истлеваю,  
Умом громам повелеваю,  
Я царь — я раб, я червь — я Бог.

Реализацию метафоры из оды Державина исследователь увидел в эпизодическом персонаже “Чевенгура”, именующем себя “богом” и питающимся почвой/14/.

Постоянное обращение автора к образу человека, питающегося, подобно червю, неорганической пищей, создает сквозной мотив платоновского творчества. Эпизод, в котором люди, измученные жаждой жуют песок, встречается в “Рассказе о многих интересных вещах” ; в повести “Джан” говорят о питательном иле и для утоления жажды едят песок; в пьесах “14 красных избушек” и “Шарманка” описано питание химическими порошками и пищевыми эрзацами. Платонов пытается в своих произведениях реализовать пророчество Н. Ф. Федорова : “Самое питание, еда обратится в творческий процесс воссоздания себя из веществ элементарных”/15/.

За этой надеждой скрывается более глобальная платоновская идея — о создании живой материи из неживой, т. е. возможности превращения мертвого в живое.

Поэтическая метафора обнаруживается у истоков одного из центральных в творчестве Платонова мотива странничества. Возникший в стихах платоновский образ странника перемещается в прозу писателя. Механизм этого перемещения можно наглядно представить на примере рассказа “В звездной пустыне”, которому предпослан эпиграф :

Тих над пустынею звездной  
Странника избранный путь.  
В даль до конца неизвестную,  
Белые крылья влекут.

Образы, сконцентрированные в этом стихотворении, автор последовательно разворачивает в рассказе “В звездной пустыне”, повести “Рассказ о многих интересных вещах”, романе “Счастливая Москва” и статьях о Пушкине. В этих произведениях человек предстает как “мысль вселенной, звезд зовущих странник пленный”/16/.

“Белые крылья” обнаруживаются у героев “Котлована” и “Счастливой Москвы”. Деревенский мужик Елисей, почувствовавший неизбежность своей гибели в канун коллективизации, хотел стать птицей. Героиня романа “Счастливая Москва” живет мечтой о небе. Хирург и ученый, разрабатывающий в романе проблему бессмертия, размышляет: “Грудная клетка человека представляет свернутые крылья” (22). В статье о Пушкине Платонов сравнивает Татьяну Ларину со сказочным существом, которое “нашло в себе крылья и взлетело”. Образ странника у Платонова “приобретает символический обобщенный характер. Само понятие странничества расширяется. Оно

заклучает в себе смысл постижения некой вселенской загадки" /17/.

"Свернутые крылья" за спинами платоновских странников создают обобщенный образ человека-падшего ангела. Одним из вариантов обретения крыльев становятся космические сюжеты Платонова. Полеты в космос изображаются как странничество в поисках истины:

Сгорели пустые пространства,  
Вечность исчезла, как миг,  
Бессмертные странники странствуют,  
Каждый все тайны постиг.  
Товарищ, нам тесны планеты,  
Вселенная нам каземат,  
Песни любви и познания спеты —  
Дороги за звезды лежат.

В этих стихах обозначены апокалиптические мотивы, позднее встречающиеся в прозе писателя: вера в преодоление времени, достижение бессмертия и существование иных миров "за звездами".

Влияние поэзии на прозу Платонова проявилось в том, что многие поэтические метафоры легли в основу сюжетов и мотивов как отдельных произведений так и творчества писателя в целом. Поэтические метафоры как самого Платонова, так и других авторов реализуются в прозе писателя, образуя сюжеты и мотивы, содержание которых проясняется при обращении к истокам — поэтическому творчеству автора.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Брюсов В. Среди стихов // Печать и революция. 1923. №6. С. 6.
2. Пронин В. А., Таганов Л. Н. Платонов-поэт // Творчество А. Платонова. Воронеж. 1970. С. 130-139.
3. Иванова Л. А. Личность и действительность в творчестве Андрея Платонова: Автореф. дис. канд. филол. наук. Воронеж. 1973.
4. Толстая -Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими. С. 171.
5. Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л. 1981. С. 275.
6. Гумилевский Л. "Неправильная прелесть языка" // Лит. газ. 1974. 16 окт. С. 7.
7. Фоменко Л. П. Человек в философской прозе А. Платонова. Калинин. 1985. С. 41.
8. Платонов А. Стихи о человеческой сути // Репейник. 1923. № 8. С. 3.
9. Платонов А. Жизнь до конца // Воронежская коммуна. 1921. 25 авг.
10. Платонов А. Заметки. Бог человека // Воронежская коммуна. 1921. 4 дек.
11. Платонов А. Избранные произведения: В 2-х т. М. 1978. Т. 1. С. 79.

12. Платонов А. Счастливая Москва // Новый мир. 1991. N 9. С. 24.
13. Платонов А. Ответ редакции "Трудовой армии" по поводу моего рассказа "Чульдик и Епишка" // Красная деревня. 1920. 22 авг.
14. Васильев В. Национальная трагедия: Утопия и реальность: Роман Андрея Платонова "Чевенгур" в контексте его времени // Наш современник. 1989. N 3. С. 175.
15. Федоров Н. Ф. Философия общего дела: В 2-х тт. Верный. 1909. Т. 1. С. 315.
16. Голубая глубина. С. 47.
17. Пронин В. А., Таганов Л. Н. Указ. ст. С. 134.

СИСТЕМА ОБРАЗОВ-СИМВОЛОВ В ПРОЗЕ  
А. ПЛАТОНОВА

Исследователи творчества А. Платонова всегда замечали присутствие образов-символов в произведениях писателя. Современники писали, что у него “образы <...> заменены символической”/1/; что он факты “переводит на язык высоких символов”/2/.

Когда после долгих лет замалчивания имени и творчества писателя, о Платонове вновь заговорили, в статье Л. А. Шубина была определена роль образов-понятий в художественном мире писателя: “Они “движутся” <...> эти основные для Платонова понятия — природа, пространство, время, машины <...>, — “движутся”, впитывая в себя противоречивые определения. Их нельзя взять статично, вне этого движения, они <...> прочерчивают свой путь, <...> определяя тем самым свой вероятный объем и содержание <...> это уже не просто понятие — это образ-понятие, где образная, метафорическая структура создает дополнительные емкости”/3/.

Содержание некоторых платоновских образов-символов стало предметом исследования в связи с анализом его отдельных произведений. Образы-символы “музыка”, “невеста”, “цветок” были обозначены в работах автора этих строк/4/.

Е. Толстая-Сегал установила взаимосвязь образов-символов “невеста” и “цветок”/5/. Изучение образов-символов было продолжено в работах В. Ристер, Г. Гюнтера, Е. Яблокова/6/.

Однако природа платоновских образов-символов, их взаимосвязи и трансформации при перемещении из одного произведения в другое остались не изученными. Определение содержания образов-символов и его изменений позволит расшифровать платоновские тексты, содержание которых порой выглядит закодированным.

Основные образы-символы платоновской прозы образуют синонимические ряды, отражающие ситуацию постоянного противоборства жизни и смерти в художественном мире Платонова.

Герои произведений Платонова переживают катастрофическую неустроенность земного существования. Земная жизнь представляется им хрупкой и ненадежной, поэтому, стремясь избежать подстерегающей их “гибельной” участи, они напря-





женно ищут возможности вырваться из-под власти смертоносных сил. С этой целью они устремляются в космос, к небу и солнцу. Образы, символизирующие средства достижения неба, представляют собою у Платонова разновидности библейского "корабля спасения": двигатель, корабль, паровоз, башня, дом. С этими взаимодействующими, перетекающими друг в друга образами связана у Платонова тема бессмертия.

Мысль о непригодности мира для жизни человека реализуется в творчестве Платонова в образах-символах адава дна, ада, ямы, оврага, могилы.

### Образ-символ "солнце"

Надежда на спасение мира и человечества в платоновском мире связана с освоением космоса. Земля в ранних вещах писателя нередко предстает стартовой площадкой для переселения человечества в космос, "кораблем небес". Космические масштабы мировосприятия Платонова были связаны с научными представлениями начала XX века и "Философией общего дела" Н. Ф. Федорова.

Мысль о человеке — "жителе вселенной", покорителе космоса воплощаются в платоновской метафоре людей — "потомков солнца". Эта метафора в разных вариантах повторяется в поэтическом сборнике "Голубая глубина". Здесь впервые высказывается загадочное намерение лирического героя стихов Платонова "догнать и погасить солнце". Поэтическая метафора: "На земле, на птице электрической Солнце мы задумали догнать и погасить", — реализуется в сюжете "Рассказа о многих интересных вещах". Его герой отправляется в космос, чтобы достигнуть солнца и погасить его.

Содержание образа солнца у Платонова было связано с научными открытиями К. Тимирязева (в платоновской публицистике 20-х годов есть свидетельства о знакомстве писателя с его трудами) того, что солнечный свет является "созидающей жизнь на земле творческой силой" и "превращается в те силы, которыми <...> живет человек" / 7/. Строки Платонова из стихотворения "Поход": "Та же в нас сила, что солнце зажгла", — перекликаются с идеями Тимирязева и передают уверенность автора в родстве человека и солнца. Однако выводы из этого убеждения вытекают самые неожиданные: уверенность, что человек, как солнце наделен "созидающей жизнь" силой, дает основание верить в способность человека зажечь "свет иной", заменив "усталое солнце".

В статье Платонова "О любви" ( 1922 ) дано обоснование надежды платоновских героев овладеть силой, уничтожающей и возрождающей материю: "Человек — соучастник этой силы, и его душа есть тот же огонь, каким зажжено солнце...".

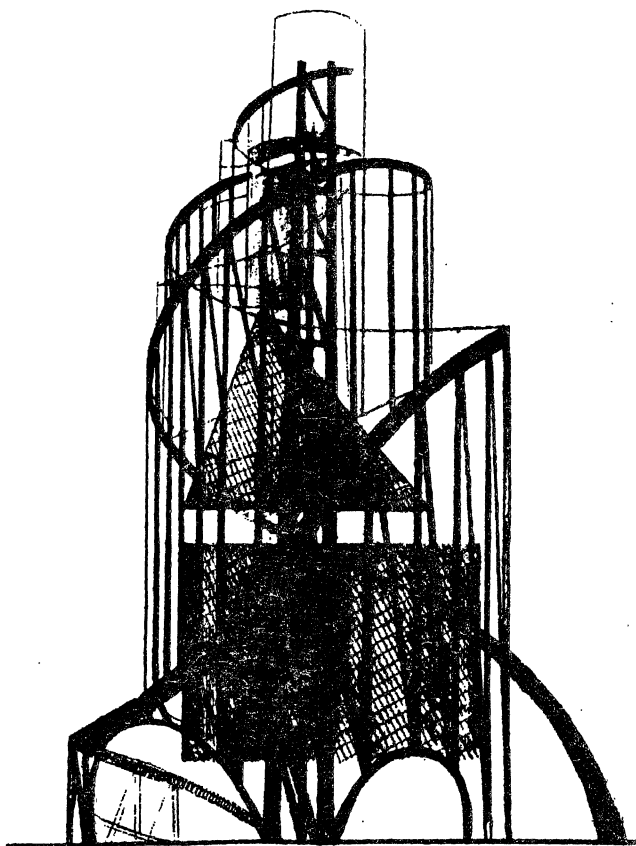
Помыслы героев Платонова "погасить солнце" объясняются научными прогнозами начала века о тепловой кончине мира. С

этим связаны попытки платоновских героев создать рукотворное “электрическое” солнце вместо угасающего светила.

В платоновском мире человечество и солнце могут действовать как разрушители и как творцы, поэтому задача человека противостоять смертносному воздействию солнечной энергии на землю. В “Рассказе о многих интересных вещах” герой бросает вызов солнцу во время засухи. Он намерен подчинить солнце, и в результате его усилий “сверкуляющая небесная сила <...> замордовывается в работу навеки”.

Платонов верил, что придет время “запряженного в станки солнечного света”. В рассказе “Приключения Баклажанова” солнце изображается как источник энергии, которую можно поставить на службу человечеству : “Епишка изобрел свет <...> Огромная сырая земля стала как теплая хата <...> Машина Елпидифора Баклажанова отперла вселенную : она стала женой и матерью для человека <...> кувшином с молоком, океаном силы...”/8/. Та же картина воссоздается в рассказе “Потомки солнца”：“И вот явился институт изобретений Елпидифора Баклажанова, в котором был сделан первый тип <...> аппарата, превращающего свет солнца и звезд, и луны в электрический обыкновенный ток . Им был разрешен энергетический вопрос <...> Вселенная вновь была найдена как купель силы — обитель переменного тока ужасающей мощи “/9/.

Платонов возлагает на электричество большие надежды. “Из электричества нарождается вещество и от электричества оно умирает, чтобы опять через миг воскреснуть...”, — написано в старинной книге, прочитанной героем “Рассказа...” и воспринятой как откровение. В использовании электричества он видит возможность управления материей, проникновения в тайну человеческого бессмертия. Об использовании солнечной энергии и создании солнечных батарей мечтали ученые из “Эфирного тракта”. Здесь тоже возникает и пересказывается древняя книга — документ фантастической исчезнувшей земной цивилизации аюнитов, в которой животворные силы солнца наделены способностью воскрешать людей. Самодельное “электрическое солнце” построили в деревне, изображенной в хронике “Впрок”. Устроители чевенгурского коммунизма рассчитывают, чтобы “<...> за всех и для каждого работало единственное солнце, объявленное в Чевенгуре всемирным пролетари-ем” (375). Здесь решено “мобилизовать солнце на вечную работу” (368 ).



Батлин В. Памятник III Интернационала. 1919.

## Образы-символы “двигатель”, “корабль”, “башня”, “дом”

В платоновском мире моделируются и проходят испытания разнообразными средствами “спасения” человечества, способы достижения бессмертия. Образы “спасительных” изобретений являются различными вариантами возникшего в самом начале творчества писателя образа “двигателя”.

Содержание образа двигателя впервые раскрыто в рассказах “В звездной пустыне” и “Маркун”. Платонов пишет о замученных, голодных и смертельно усталых жителях Земли: “Они недовольны миром, для них мир не загадка, а куча железного лома, из которого надо сделать двигатель. Этот двигатель увезет нас всех отсюда, из этой тоскливой пустыни, где смерть и труд, и так мало музыки и мысли”/10/.

В “Рассказе о многих интересных вещах” двигатель приобретает облик космического аппарата, на котором улетает к Солнцу Иван Копчиков. Во время полета он рассуждает: “Зацепить бы <...> нашу землю и отволочь поближе к солнцу...” Истоки идеи Платонова об управлении землей обнаруживаются в “Философии общего дела” Н. Ф. Федорова, который писал о превращении “ <...> земли из стихийно самодвижущейся в земноход, движимый всем человеческим родом, как кормчим...”/11/.

Позднее “корабль спасения” приобретает у Платонова вполне реальные очертания. В “Эфирном тракте” на корабле отправляется в Америку Михаил Кирпичников.

Роль двигателя, способного перенести в иную жизнь, во многих произведениях Платонова исполняет паровоз. Именно с таким толкованием образа связано признание Платонова в том, что паровоз казался ему символом революции. В этом значении образ паровоза, поезда присутствует в повести “Сокровенный человек” и романе “Чевенгур”. Поезд уносит героиню рассказа “На заре туманной юности” в новую жизнь. Он представляется символом осуществленного идеала герою рассказа “Среди животных и растений”.

Персонажи произведений Платонова начала 20-х годов мечтали заново создать физический облик мира. В рассказе “Маркун” герой изобретает машину, в “пасти” которой может мгновенно исчезнуть вселенная, чтобы “принять в ней новый образ”/12/.

В одном из первоначальных вариантов “Котлована” — киносценарии “Машинист”, — вместо “общепролетарского дома” изображены электростанция и паровоз.

В платоновском мире образы двигателей, преобразующих мир, близки и родственны образу “дома-сада”. Устройство “дома-сада” предполагает превращение всей земли в “уютный дом” для человечества. Вместе с тем, “дом” у Платонова — это не обычное жилище, а сооружение, близкое по своему предназначению другим разновидностям двигателя. Он является средст-

вом защиты человеческой жизни от враждебных стихий природы, символом рукотворного устройства достижения бессмертия. “Вечный дом из железа, бетона, стали и светлого стекла” строится в Москве, когда туда приезжает герой рассказа “Усомнившийся Макар”. В “Котловане” Прушевский “выдумал единственный общепролетарский дом вместо старого города, <...> через год весь местный пролетариат <...> займет для жизни монументальный новый дом. Через десять или двадцать лет другой инженер построит среди мира башню, куда войдут на вечное счастливое поселение трудящиеся всей земли” (96).

Сопоставление “общепролетарского дома” с “башней” указывает на общий источник этих образов: они генетически связаны с библейским образом Вавилонской башни. “Башня” была центральным образом искусства авангарда (знаменитая “башня” художника и архитектора Татлина — памятник третьему интернационалу) и пролетарской поэзии (стихотворение А. Гастева “Башня”), где она была символом полного преобразования природы с помощью техники.

Одно из первых упоминаний о “башне” встречается в статье “Революция “Духа” (1921):” Вгоните в облака сооружения из рельс, бетона и стекла, наполните их машинами, разумнее человека, пусть ружнет земля под тяжестью работающего, в первый раз счастливое человечества — и тогда не нужна будет музыка; гром и ритм пульсирующий машин волнуют и вдохновляют нас больше, чем тысячи теннис звука”. Узнаваемые детали-знаки указывают на сходство этой “башни” с “двигателем”, который описан в рассказе “В звездной пустыне”, с общепролетарским домом “Котлована” и с “башней” А. Гастева, попирающей землю и вспарывающей небо.

Строительство “башни” предшествовало появлению “дома-сада” в “Рассказе о многих интересных вещах”: Иван придумал башню-ветрогона, чтобы качать воду во время засухи. Вариант башни-ветрогона повторяется в рассказе “Усомнившийся Макар”. Макар Ганушкин строит в деревне “карусель, лонимую кругом себя мощностью ветра”. Но здесь изображение “башни” приобретает ироническую окраску, которая усиливается мотивом “душевной болезни” изобретателя “башни”, что подчеркивается и его красноречивой фамилией, связанной с названием московской психиатрической больницы имени Ганушкина.

“Башня” — первое, что видит Воцев в городе, где ему предстоит поехать на строительство общепролетарского дома: “Отдельно от природы в светлом месте электричества с желанием трудились люди, возводя кирпичные огорожи, шагая с ношей груза в тесовом бреду лесов. Воцев долго наблюдал строительство неизвестной ему башни...” (80). В этом фрагменте передано многоплановое содержание образа-символа “башня”. Сооружение возводится “отдельно от природы”, что означает попытку создать рукотворный мир, отделяющий и защищающий



человека от природы. Действие происходит “в светлом месте электричества”, т. е. месте, проникнутом атмосферой научного творчества, где люди пользуются высшими достижениями науки и техники. Поэтому трудятся они “с желанием”. Приведенный отрывок передает еще один важный для Платонова смысл: писатель и его герои верили, что будущее существует одновременно с настоящим в каком-то тайном “месте”, где возможно его “самодельное” устройство .

Образы-символы “цветок”, “обнаженное сердце”,  
“музыка”, “невеста”

Одновременно с образом “двигателя” и его модификаций, воплощавших идею технического преобразования материи, у Платонова раскрываются возможности естественного, органического возрождения “вещества существования”. Они воплощались в образах-символах: “цветок” и его синонимах — “роза”, “богородица”, “мать”; “невеста”, “музыка”.

Впервые упоминание о “цветке” как хранителе тайны превращения мертвой материи в живое растение возникает у Платонова в повести “Родоначалники нации...”. Здесь сказано о цветке, который содержит “эликсир” жизни. Мысль, лежащая в основе образа, появляется в “Рассказе о многих интересных вещах”. Герой “Рассказа...” ищет “лекарство от смерти” и надеется, что таким средством может стать электричество. Подобное средство в “Родоначалниках нации...” пытаются извлечь из роз. В “Эфирном тракте” осуществляется слияние этих идей: для проникновения в тайну жизни герой повести исследует микроструктуру “земного вещества”, включающую изучение роз и электричества.

Образ “розы” в платоновском мире несет в себе содержание, связанное с традиционной символикой розы-Богородицы: “В европейской традиции “роза” является символом и женственного и святого начала, она представляет собою не только атрибут Афродиты и Венеры, но и Богородицы, она символ мученичества и победы”/13/.

В статье “Душа мира” возникает многозначный образ женщины, осуществляющей в мире высшее человеческое предназначение и пребывающей “<...> в вечном труде творчества тайной идущей жизни, в вечном рождении...”/14/. Женщина предстает символом человечества, высшей формой сознания которого является “сознание непригодности существующей вселенной”. В образе женщины утверждается сила, способная спасти и оживить мир.

Образ-символ “цветка” в творчестве Платонова соединяет идеал женственности и жертвенность материнства. Эту символику несет в себе образ Розы Люксембург, в котором сливается для Копенкина мать и любимая женщина : “Мать и Роза были

одно и то же первое существо, <...> Роза — продолжение его детства и матери". В новости "Джан" Назар Чагатаев сравнил имя своей матери: Гюльнатай с порным цветком, но сделал при этом характерную для Платонова "оговорку": "Моя мать-горный цветок". В рассказе "Цветок на земле" высказана мысль о жизнестворческом содержании образа "цветка", который "из смерти работает жизнь". Героя рассказа мальчика Афоню автор сравнивает с цветком: догадавшись о тайне цветка, он открывает цель своей жизни.

Образ "цветка на земле" — поэтическое выражение платоновской идеи обращения сил смерти в силы жизни. В нем воплощен принцип "усиления" и накопления жизни на земле и представления писателя о предназначении человека.

Жертвенная готовность к самоуничтожению ради будущего была, по Платонову, условием осуществления высшей цели человечества. Способность человека к жертве воплощается в образе-символе: "обнаженного сердца", возникающего в рассказе "Маркун" и воссозданного в подлинном платоновском шедевре — рассказе "Возвращение", последнем рассказе, опубликованном при жизни писателя. Маркун "увидел весь мир", потому что "уничтожил, растворил себя в нем и тем победил". Слияние "обнаженного" человеческого сердца с космосом мыслится как обретение вечности. Такой выход платоновского героя к гармонии с миром восходит к одной из центральных идей философии "всеединства" Вл. Соловьева и философии богостроительства, состоявшая в утверждении слияния человека с миром с целью возникновения качественно нового сверхорганизма, в котором человек, жертвенно отказавшись от собственной личности, обретет иное бытие и бессмертие. В "Эфирном тракте" приведен отрывок из книги "Песни Аюны", где в полном соответствии с философией "всеединства" определена цель человечества: "Когда аюныты найдут свой зенит во времени и пространстве, тогда все три силы — народ аюнытов, время и природа — придут в гармоническое соотношение и их бытие втроем зазвучит как симфония" / 15/.

Необходимость соприкосновения человека с миром "обнаженным сердцем" имела в творчестве Платонова и нравственное обоснование. Писатель чувствовал, что нужно достучаться до человеческого сердца, защищенного "корой эгоизма": "...Сколь многому нужно случиться в природе, сколь природа должна перемучиться, утратить, чтобы немного: могло измениться в человеке, чтобы трагический, яственный язык действительности мог проникнуть в сознание человека и объявить в нем истину внешнего мира, чтобы человек <...> вышел из заточения узкоутилитарного эгоистического миропонимания..." / 16/.

В этой поэтической формуле содержится в свернутом виде сюжет рассказа "Возвращение": вернувшись с фронта, сержант



Алексей Иванов оказывается настолько глух к своей семье, к собственным детям, что не сразу понимает, на какой зыбкой грани между жизнью и смертью существовали в его отсутствие жена и дети. Платонов глубоко переживал трагедию века: неспособность людей почувствовать и осмыслить окружающую реальность, заметить страдания близких.

В образе-символе “обнаженного сердца” заключена центральная идея платоновской философии жизни : соприкасаясь с миром “обнаженным сердцем”, человек постигает его несовершенство, и только при этом условии может ощутить, что мир нуждается в спасении.

Представление Платонова о том, что на своем особом “трагическом, явственном языке” мир зывает к людям о помощи, отразилось в образе-символе “музыка”. “Музыка” имеет в творчестве писателя два основных значения: она является звуковым самовыражением природы, и в то же время - символом скрытой гармонии мира. Писатель верил, что вселенная имеет прекрасную музыкальную сущность, которую человеку необходимо раскрыть и понять. Эта сущность составляет предмет искусства.

Образ-символ “музыка” впервые возник в стихах Платонова:

В жизни бессмертной, как в песне неспетой,  
Звезды звенят и поют.

Здесь музыка, звучащая с небес, напоминает о возможности “жизни бессмертной” и совершенного устройства бытия. В “песнях” звезд и облаков герои Платонова пытаются уловить смысл. “Мальчику казалось, что и гудок, и колокола поют о далеких и умерших, о том, что невозможно и чего не может быть на земле, но чего хочется”, — сказано о детстве инженера Вогулова. Секрет музыки пытается разгадать Захар Павлович; подслушать голоса природы и сложить для людей “песни, влекущие как ветер”, мечтает Саша Дванов.

Платонов распространяет на искусство свою формулу творчества: преображение вещества природы в высшую гармоническую форму бытия. Он видел в искусстве “музыку всего космоса, факел, прожигающий недра тайн”/17/. Он мечтал отыскать точку наблюдения над жизнью, с которой можно “увидеть настоящее лицо и сущность вселенной”, понять, “что есть все это и чем хочет быть все это”/18/.

Искусство, по его представлениям, сосредоточено на небесной красоте и устремлено в потусторонний мир. Платонов создает особый тип героев, наделенных чуткостью к музыке мира. “В моем сердце песня вечная”, “когда я думаю, я слышу музыку”, признавался лирический герой стихов Платонова. Как правило, прислушиваются к музыке мира те персонажи писателя, которые размышляют о смысле существования человечества во вселенной. В стихотворении “Слепой” Платонов создает



Каспийская невеста — иллюстрация к изданию  
"Рассказа о многих интересных вещах". 1923.

символический образ человечества, лишенного истины. Его “слепой” ищет ответа на тайны вселенной в тихой песне ночи.

Герой рассказа “ В звездной пустыне” Игнат Чагов испытывает ощущение контакта со вселенной : “Потоки звезд шли над ним <...> вместе с кровью и теплом шла в его тело вольная мысль и делала за него работу познания. В такие минуты <...> он был ясновидящим”.

Образ неземной красоты, явившейся из иного — “занебесного” — мира, возникает у Платонова в “Рассказе о многих интересных вещах”. Здесь появляется таинственная “незнакомка” красавица Каспийская Невеста. В образе необычной героини переплетаются реальное и символическое начала. В конкретно-бытовом плане Каспийская Невеста — красивая девушка, которую Иван встречает в степи : “Между бродячими была одна девка. Глаза смородиновые и пугливые, как-будто кто замахнулся над ними, волосья ливнем лили с головы на плечи”. В плане условно-символическом героиня обнаруживает черты “целомудренной красоты”, восходящей к “Душе мира” и идее “Вечной женственности” Вл. Соловьева. Генетически все эти вариации образа связаны с единым архетипом — Невестой из Апокалипсиса. Образ Невесты у Платонова отмечен характерными знаками: “Видал Царицу!” — говорит о ней Вожак нищих бродяг. Царицей звалась у В. Соловьева душа мира. С Невестой связаны у Ивана те надежды, которые возлагали символисты на явление “царицы чистоты” : через нее Иван мечтает “ с миром побрататься”.

Невеста наделена чертами блоковской незнакомки - звезды, спустившейся с небес и превратившейся в женщину. Невеста причастна к царству небесной гармонии, она слышит и понимает невнятные для других людей “песни солнца”: “Солнечная дрожь рожала в ее голове 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 и мысли, и душу, и слова.” “Солнечность” Невесты напоминает явление “царицы чистоты” у Вл. Соловьева : “Вся в сияньи сегодня явилась”.

Родство героини с “небесной высотой”, необычность ее характеристики: “через нее мы слушаем мир”, — объясняется еще тем, что в образе отразилось увлечение автора теософскими идеями.

Через символический образ Невесты Платонов говорит о магической силе красоты: “Ходила Невеста как заарованная волшебница и ее волшебная сила обволакивала всех, как тонкий воздух, как туманный свет и цветочная вонь.

<...> Какая тайная сила работает внутри Невесты и делает ее такой нужной нам?

В образе-символе Невесты содержится авторская мысль о стремлении человека преодолеть границы земного бытия : “Невозможное — Невеста человечества, и к невозможному летят наши души <...> Невозможное — граница нашего мира с другим”/19/.

Рассказывая о Невесте, автор замечал: “Она родилась в далекой стране, чистой и немой”. Спустя много лет в пьесе о Пушкине повторятся эти слова : он пришел “из лучшего мира, чем наш”/20/.

Персонажи, близкие Невесте, предстают у Платонова посланцами будущего. Будущее в платоновской картине мира существует параллельно и одновременно с настоящим. Его вполне можно перенести в современность. “Лучшие люди” предстают жителями мира “вечной гармонии”. Их роль состоит в том, чтобы возвестить о гармонии и внести ее в земную жизнь.

Под воздействием Невесты в “Рассказе...” на месте разрушенного хутора возникает “дом-сад”. Покидая родные места, Иван дает “дому-саду” название — Невеста. Имя дома заимствовано из Апокалипсиса, где город, “сходящий с <...> неба”, выглядел нарядным как невеста.

Слияние образов Града Грядущего и Невесты происходит в романе “Счастливая Москва”. Героиня романа настолько прекрасна, что кажется окружающим воплощением совершенства. Красавица во многом напоминает Невесту. Москва принадлежит пространству. Она — часть природы. Ее возвышенная красота покоряет каждого встречного. Образ-символ “невеста” претерпевает в романе любопытные метаморфозы: если в “Рассказе...” именем невесты назван город, то в романе — героиня названа именем города. Платонов переинтерпретирует свою прежнюю метафору. Автор прослеживает судьбу высшей красоты в современном мире и выверяет соответствие облика “города центрального” идеалу “дома-сада”.

В романе “Счастливая Москва” автор задается вопросом о влиянии искусства на жизнь. Москва недоумевает, “ почему люди жались <...> к нуждам небольшого счастья, к самоистощению в пустынях, когда в городе были мировые театры, а в жизни не были разрешены вечные загадки и <...> играл прекрасную музыку скрипач, невнимаемый никем”/21/.

Образ “скрипача”, только намеченный в романе, разворачивается в рассказе “Скрипка”, который был создан по мотивам “Счастливой Москвы” и публиковался как отрывок из романа. Герой рассказа “Скрипка” Сарториус (его образ не совпадает с образом героя романа с тем же именем) устраивается рабочим на завод, где была изготовлена таинственная скрипка: “Он хотел испытать свою душу во всей многообразной судьбе нового мира, а не только в качестве скрипача, не в одних узких пределах своего туловища и таланта”/22/.

Поведение музыканта объясняется убеждением, что истинное знание, необходимое для создания музыки, “приобретается не из одного ясно видимого маленького источника, а с большого пространства жизни”/23/.

Автобиографический образ художественно одаренного человека Платонов создал в романе “Чевенгур”. Александр Дванов напоминает невесту тем особым качеством, которое Платонов называет “пустотой”. Пустота означает способность вобрать мир в свое внутреннее переживание. Невесту он сравнивал с “пустым кувшином”, о Саме говорит, что “у него внутри оставалось <...> порожнее место — та пустота, сквозь которую <...> проходит <...> мир” (234). Перед героем Платонова стоит проблема названия жизненных явлений: “Он не котел, чтобы мир оставался ненареченным, он только ожидал услышать его собственное имя, вместо нарочно выдуманных прозваний”. В характеристике героя заметны отзвуки авторского представления о звуковом самовыражении мира: “... Дванову слышались в воздухе невнятные строфы дневной песни, и он котел в них возвратит слова”.

Мотив художественной одаренности присутствовал в образе Ивана Копчикова. Восприятие музыки вызывало в нем бурю переживаний: “Играла музыка в высоком доме. Остановился Иван и сердце в нем остановилось. Кто это плачет и тоскует там так хорошо? У кого голос такой? Если звезды заговорят, то у них будут только такие слова”. Иван мечтает сложить такую песню, которая напомнила бы людям об их высшем предназначении: “И ему захотелось сделать такое, чего никогда не было. Самому пропеть такую песню, чтобы люди побросали все дела свои, всех жен своих и все имущество и убежали слушать, и так заслушались бы, что есть, пить, размножаться и драться забыли бы”.

Музыка звучит в повести “Котлован”. В “Ювенильном море” в ней слышится “напев будущего” (234). Героя повести чувствуют в музыке “существо жизни, беспощадное и нежное, <...> от того, что оно еще не достигло своей цели в действительности...” (21).

В повести “Джан” молодые инженеры, собравшиеся разехать по стране, слушают музыку. В ней слышится им скрытый призыв: “Музыка играла <...> Скрипка музыканта иногда замирала, как удаленный слабеющий голос <...> Ее голос не только жаловался, но и звал — уйти и не вернуться, потому что музыка всегда играет ради победы, даже когда она печальная”/24/

Музыка играет значительную роль в рассказах 30-х годов “Среди животных и растений”, “Скрипка”, “Фро”. В рассказе “Среди животных и растений” стрелочник Сергей Семенович слушает музыку в проходящих мимо поездах. Восприятие музыки вызывает в нем неудовлетворенность своей жизнью. Он

хочет стать “высшим ученым человеком”, начинает учиться, переходит работать на большую станцию: “На большой станции <...> всегда где-нибудь играла музыка. И тогда Сергей Семенович <...> слушал игру полностью, до конца, счастливый и готовый на подвиг”/25’.

Он начинает чувствовать родство своей работы с музыкой: “Втайне и неясно он улавливал соответствие <...> между музыкой, книгой и паровозом, ему казалось, что машина и музыка выдуманы одним сердцем, и это сердце было похоже на его собственное”/26/.

Замечая родство “музыки, книги и паровоза”, Платонов указывает на общее происхождение лучших творений человеческого сердца, устремленного к идеалу. Духовный рост героя приближает его к идеалу, воплощенному в музыке. Наблюдая “странных” людей в проходящих мимо поездах, воспринимая их как посланцев из другой “вышей” жизни, герой рассказа в финале жертвует собой ради их спасения.

В рассказе “Скрипка” образ музыки имеет два значения: самовыражения сокровенной гармонии природы и искусства, воплощающего эту гармонию. Герой рассказа скрипач Сарториус отправляется в Москву учиться музыке. Он покупает на рынке волшебную скрипку. Скрипка играла так, что Сарториус “сам слушал ее пение, как посторонний слушатель, и удивлялся, что весь громадный окружающий воздух содрогается от слабого трения смычка”/22. С. 480/.

Музыкант пытается понять устройство скрипки: “Почему она от его игры разыгрывается затем сама и не вполне слушается его”. Выясняется, что для ответа на этот вопрос требуется знание физики и техники. На звуки скрипки “отзывались оконные стекла, стены, мебель, люстры, пустой воздух, и пели вместе как оркестр <...> Скрипка играла лучше, чем он мог <...> мертвое и жалкое вещество скрипки производило из себя добавочные звуки, играющие не на тему, но глубже темы и искуснее руки скрипача <...> пела и вела мелодию сама, привлекая себе на помощь скрытую мелодию пространства, и все небо служило тогда экраном для музыки, возбуждая в темном существе природы родственный ответ на волнение человеческого сердца”/22. С. 473./

Стремление Сарториуса понять “...истину новой музыки, поющей в любом веществе, как живое чувство”, приводит его в мастерскую инженера. Как объяснил инженер, “мир, особенно же те его места, которые обработаны человеком, построен из слабого материала, так как все его мелкие и молекулярные части выбиты огнем, трудом, машинами и другими событиями из своих родных, лучших мест и бродят теперь в тоске внутри вещества”/22. С. 479-480/.

Нарушение гармонии приводит материю в состояние тоски по родному месту. Когда же при помощи человека “...природа

делается здоровой и прочной, молекулы оживают, они начинают давать гармонический резонанс, т. е. отвечают звуком, теплом, электричеством на всякое раздражение и даже поют сами по себе, когда раздражение уже прекратилось"/22. С. 479/.

В рассказе устанавливается созвучие "песен сердца" и гармонического звучания "вещества природы". Это созвучие означает единство человека и мира в стремлении к гармонии. Музыка гармонически организованной материи становится понятна лишь человеку, сердце которого "несет напряжение искусства". Оказывается, сердце художника "поет так же, только менее точно и более неясно". Поэтому художник способен передать в искусстве внутренние устремления "природного вещества".

В статьях о Пушкине платоновская мысль об естественном происхождении поэзии высказана еще более определенно: "Истинная огненная сила входит в нас извне, из великого волшебного мира". Пушкин предстает у Платонова как средство самовыражения природы: "Пушкин — природа, непосредственно действующая самым редким своим способом : стихами". Способность слышать невнятные голоса природы является для Платонова качеством, без которого невозможно истинное творчество. Сам Платонов с юности мечтал стать "таким человеком, от мысли и руки которого волнуется и работает весь мир"/27/. Платонов распространял на искусство принцип "обращения" сил хаоса и смерти в силы гармонии и вечности, и видел в жизнетворчестве высшее предназначение поэта и поэзии. Образы-символы у Платонова составляют единую целостную систему. Содержание каждого отдельного образа включает в себя те значения и оттенки смысла, которые связывают его с другими. Родство образов-символов особенно наглядно в тех "пограничных" случаях, когда видно, как содержание одного образа "перетекает" в другой, сближая их.

Образ-символ "солнце" означает у Платонова источник митотворящей энергии, овладение которой позволит человечеству обрести высшую свободу. Этим обусловлено устремление героев Платонова к солнцу, высшая цель которых состоит в том, чтобы достигнуть независимости от светила и в случае нужды заменить его электрическим солнцем.

Связанный с образом-символом "солнце" мотив "погашенного" солнца в творчестве Платонова был вызван желанием приблизить конец света и ускорить наступление ожидаемого после него вечного счастья и бессмертия, которое платоновские герои представляли себе "в виде синего лета, освещенного неподвижным солнцем..." (107).

Образы-символы "двигатель" и его синонимы — "корабль", "поезд", "паровоз", "башня", "дом", "дом-сад", "сад" обозначают в платоновском мире способы "спасения" человечества с

помощью техники. "Двигатели" и "корабли" возносят человека над неустроенным земным существованием, освобождают из-под власти хаоса.

В то же время образ двигателя содержит в себе мысль о превращении земли-пустыни в "дом-сад". В образах "башни", "паровоза", "дома" попытки решить проблему планетарного масштаба локализуются, и преобразования приобретают частный характер.

Образы "дома-сада" тесно примыкают к образам "дерева" и "цветка". Связь образов "дома-сада" и дерева, растения, цветка символизирует мысль об органичности созданных человеком сооружений, их укоренения в почве. О строительстве "общепролетарского дома" в "Котловане" сказано: "посадить в свежую пропашь вечный, каменный корень неразрушимого зодчества" (115).

Общность содержания образов "дома" и "дерева" в их подъеме вверх. О доме в "Котловане" говорится: "общий дом возвысится над всем усадебным, дворовым городом" (90). В образе "дерева" сохраняется тема "вознесения" над землей, преодоления власти "низкого места" (ямы, могилы), грозящего гибелью.

Старая чинара в рассказе "Такыр изображается в усилии преодоления "гибельной судьбы": "дерево ввело себе в тело огромные камни <...>, кротко водняв с собою то, что должно его погубить".

В образе дерева обнаруживается переключка с другим постоянным платоновским образом-символом — "сказочным существом", которое "нашло в себе крылья и взлетело над тем низким местом, где ему предназначалась смерть" /28/.

Синтез образов "цветка", "дома-сада" и "невесты" обнаруживается в "Рассказе...", где происходит перенос значения образа-символа "невеста" на образ "дома-сада". В результате слияния значений образов вселенные "большевицкой нации" в "дом-сад" воспринимается как переход в новое постапокалиптическое состояние мира: переселение а Град Грядущий. Взаимосвязь образов-символов "невесты" и города будущего проявляется в романе "Счастливая Москва".

Платоновская система образов-символов в ее целостности передает жизнетворческую сущность творчества писателя.



---

---

### Заключение

Художественный мир Андрея Платонова основан на традициях русского реализма XIX века, прежде всего Н. Гоголя и Ф. Достоевского. От них Платонов унаследовал тягу к углубленному исследованию национального характера, аналитический подход к действительности. Элементы “аналитического” реализма Гоголя и “фантастического реализма” Достоевского вошли в творческий метод Платонова “ в сложной переработке и в оригинальном синтезе со сторонними воздействиями”/ 29/.

Такими “сторонними воздействиями” стали для писателя эстетические принципы символизма. В символизме Платонов воспринял представление о несовершенстве мира,, которому противопоставил романтическую модель идеального мироустройства. Вслед за символистами Платонов разделял апокалиптические ожидания “освобождения” человека от власти материального мира, веря в “сверхприродное” разрешение проблем вечности и бессмертия. Серьезное воздействие оказала на Платонова философия “всеединства” основоположника эстетики русского символизма Вл. Соловьева. В соответствии с принципом “всеединства” любая часть “природно-исторического процесса” рассматривалась как модель целого, “имеющая самостоятельное значение в жизни целого”/31/.

Законом “всеединства” определялось отношение Платонова к традициям русской литературы XIX века и его место в контексте литературы XX века.

Идея негодного устройства мира и необходимости его разрушения; крайний индивидуализм “сверхчеловека”, рвущегося в “председатели земного шара” (В. Хлебников), были вынесены из искусства символизма и доведены до логического завершения в творчестве художников русского авангарда и сблизившихся с ними создателей пролетарской утопии. Воздействие этих идей на Платонова не ограничивалось, как принято было считать, его ранними опытами, а существенно повлияло на все его последующее творчество.

Платонов на протяжении всей жизни верил в возможность создания модели идеального мироустройства. Структура платоновской утопии была довольно сложной. Она возникла на основе синтеза традиционной урбанистической утопии с элементами природной утопии ( символика “башни” соединилась с символикой “сада”). Это сочетание осложнялось воздействием

эсхатологии. В результате последнего фактора утопия, предполагавшая строительство “вечных домов” для достижения бессмертия человечества, оказывалась лишь первой ступенью на пути к гармонии мира и человечества. Итогом и целью утопии становилось приближение окончательного разрешения всех проблем; необходимость поторопить те сверхприродные сдвиги, благодаря которым установится на земле “царство небесное”.

В структуре платоновской утопии важную роль играла идея слияния человека с миром, в результате которого ожидалось возникновение качественно нового сверхорганизма, в котором человек, отказавшись от собственной личности, обретет иное состояние и бессмертие. Тема “обращения” человека в часть мирового единства тоже была воспринята Платоновым из философии “всеединства”. Поразительное сходство с идеей “всеединства” обнаруживает философия богостроительства А. Богданова и А. Луначарского, хорошо знакомая Платонову и послужившая источником его представлений о “слиянии” человека с космосом, природой и человечеством.

Проекция принципа “всеединства” на художественный мир Платонова позволяет понять его основные закономерности. Творчество Платонова представляет собою единый целостный контекст. Герои, сюжеты и образы-символы, перемещаясь из одного произведения в другое, несут в себе “память” о своих архетипических источниках и в каждом новом произведении приобретают новые оттенки смысла.

Существенным качеством платоновской прозы является ее “изоморфизм” — модификация принципа “всеединства”: отдельное произведение, являясь частью целого, содержит в себе его основные качества; в то же время внутри текстов имеются ключевые фрагменты, представляющие собою одновременно модель данного произведения и художественного мира Платонова в целом.

Своеобразие героев творчества Платонова обусловлено их автобиографическим характером, предопределявшим сильное лирическое начало в структуре образов. В произведениях Платонова действуют постоянные типы персонажей, которые перемещаются из одного произведения в другое. Основные типы героев Платонова: спаситель, восходящий к идеалу Христа-Спасителя; “сокровенный человек”, странник, стремящийся к гармонии с миром и человечеством; “естественный” человек, “не выделившийся из природы”; “сверхчеловек”, присвоивший себе право глобального разрушения и переустройства природы. Герои этих типов редко встречаются у Платонова в чистом виде, между ними отсутствуют непроницаемые границы. Центральное место в системе образов персонажей писателя занимает идеальная гармоническая личность творца-“родоначальника нации”, спасителя мира и человечества, восходящая к образу Христа-Спасителя. Платонов использует прием аналитического расщеп-

ления образа такого героя и создания на основе его отдельных черт образов “двойников” и антиподов. Этим объясняется существенная особенность платоновских героев: в художественном мире писателя нет “положительных” и “отрицательных” персонажей. В структуру образа своего героя, наделенного характерными признаками определенного типа, Платонов может включать черты, свойственные герою другого типа.

Сюжет каждого отдельного произведения Платонова представляет собою модель метасюжета, организующего художественный мир писателя в единый целостный контекст. В структуре платоновских сюжетов можно выделить микросюжеты, которые создавались в результате использования писателем приема “реализации метафоры”. Анализ типологической модели сюжета платоновской прозы выявляет ее глубинную мифологическую структуру. В прозе Платонова воссоздается архаический сюжетный стереотип: во всех произведениях писателя обнаруживается трансформированная сюжетная схема Апокалипсиса, а также сюжетные элементы других библейских мифов, на которые наслаивались фольклорные и литературные мотивы.

Образы-символы в творчестве Платонова связаны между собой системой сближений и противопоставлений, они делятся, соединяются, просвечивают друг через друга; они создают в творчестве Платонова философский подтекст. В характере платоновских образов-символов, разнообразии и множестве их источников сказалось внимание писателя к творческому опыту символистов.

Оригинальность художественного мира Платонова обусловлена сложным сочетанием в творческом методе писателя элементов символизма, авангарда и пролетарского искусства на основе реализма.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Перцов В. Подвиг и герой // Знамя. 1945. №. 9. С. 124.
2. Рашковская А. Андрей Платонов // Ленинград. 1946. №. 3-4. С. 47.
3. Шубин Л. Андрей Платонов // Вопросы литературы. 1967. №. 6. С. 41.
4. Идеино-эстетические искания А. Платонова в начале 20-х годов // Русская литература. 1977. №. 4. С. 158-164; Эстетика А. Платонова. Иркутск. 1985. С. 80-107.
5. Толстая-Сегал Е. Литературный материал в прозе Андрея Платонова // Возьми на радость. Амстердам. 1980. С. 194.
6. Ристер В. Имя персонажа у А. Платонова // Russian Literature. Amsterdam. 1988. Vol. 23. S. 133-146. Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и “Чевенгур” А. Платонова // Утопия и утопическое мышление. М. 1991. С. 252-267. Яблочкин Е. Комментарий к роману “Чевенгур” // Платонов А. Чевенгур. М. 1991. С. 518-650.
7. Тимирязев К. А. Избр. произв. В 2 т. М. 1957. Т. 1. С. 73.

8. Платонов А. Приключения Баклажанова // Воронежская коммуна. 1922. 10 сент.
9. Платонов А. Потомки солнца // Воронежская коммуна. 1922. 7 нояб.
10. Платонов А. В звездной пустыне // Огни. 1921. 4 июля.
11. Федоров Н. Ф. Сочинения. М. 1982. С. 523.
12. Платонов А. Потомки солнца. М. 1974. С. 8.
13. Ристер В. Указ. ст. С. 144 .
14. Платонов А. Душа мира // Красная деревня. 1920. 18 июля.
15. Платонов А. Потомки солнца. М. 1974. С. 91.
16. Платонов А. Размышления читателя. М, 1980. С. 232.
17. Платонов А. К начинающим пролетарским поэтам и писателям // Желез-ный путь. 1918. №19. С. 25.
18. Платонов А Пролетарская поэзия // Кузница. 1922. № 9 С. 25-32
19. "...Живя главной жизнью". Платонов в письмах к жене, документах и очерках // Волга. 1975. №. 9. С. 162.
20. Платонов А. Пушкин в лицее // Наш современник. 1974. №. 6. С. 71.
21. Платонов А. Счастливая Москва // Новый мир. 1991. №9. С. 17.
22. Платонов А. Избранное. М. 1966. С. 480.
23. Платонов А. Размышления читателя. М. 1970. С. 40.
24. Платонов А. Избранные произведения. В 2 т. М. 1978. Т. 1. С. 430.
25. Платонов А. Течение времени. М. 1971. С. 380.
26. Там же. С. 381.
27. Платонов А. Голубая глубина. С. 6.
28. Платонов А. Размышления читателя. М. 1980. С. 35 .
29. Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М. 1976. С. 187.
30. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М. 1991. С. 54.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i> . . . . .	5
<i>Глава 1. Мотивы апокалипсиса в утопии А. Платонова</i> . . . . .	12
<i>Глава 2. Типология персонажей А. Платонова</i> . . . . .	26
<i>Глава 3. Структура сюжета в прозе А. Платонова</i> . . . . .	48
<i>Глава 4. Система образов-символов в прозе А. Платонова</i> . . . . .	71
<i>Заключение</i> . . . . .	89

*Печатается по решению кафедры  
русской литературы XX века  
и Редакционно-издательского совета  
Московского педагогического университета*

**Н.М.МАЛЫГИНА**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР  
АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

**Учебное пособие  
План 1995 г.**

Подписано в печать 28.04.1995.  
Формат 60x90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> Бумага офсетная. Гарнитура таймс.  
Печать офсетная. Печ. л. 5.5 Тираж 500 экз.  
Типография  
г. Москва ул. Космонавтов, 5.