

*литературное*  
**ОВО**  
*обозрение*

ОБ АНДРЕЕ ПЛАТОНОВЕ

СТАТЬИ

Эрика Наймана, Наташи Друбек-Майер,  
Ядвиги Шимак-Рейфер

IN MEMORIAM

ЛЕВ ЕВГЕНЬЕВИЧ КРОПИВНИЦКИЙ (1922 — 1994)

ЗАМЕТКИ СОЦИОЛОГА

БИБЛИОГРАФИЯ

ХРОНИКА · ИНФОРМАЦИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ



## ОБ АНДРЕЕ ПЛАТОНОВЕ

Эрик Найман

### «ИЗ ИСТИНЫ НЕ СУЩЕСТВУЕТ ВЫХОДА».

*Андрей Платонов между двух утопий*

Вторая половина 30-х годов — чрезвычайно сложный и плодovitый период в творчестве А. Платонова. Хотя и в конце предыдущего десятилетия Платонов писал невероятно быстро и много, 1936—1940 годы изобилуют именно опубликованными работами — писатель стал более приемлемым для советской общественности. Исследователи оценивали по-разному значение этого процесса; М. Геллер оспаривает взгляд целого эшелона критиков, считающих, что стиль и сюжеты Платонова в это время изменились к лучшему<sup>1</sup>. В настоящей статье, основываясь на опубликованных и неопубликованных материалах, мы постараемся пролить свет на то, как Платонов сам воспринимал процесс своего сближения с мировоззрением «писателей и прочих примазавшихся к ним людей»<sup>2</sup>, редакторов и вождей.

В конце рассказа «Бессмертие» герой приходит к печальному выводу, что, как ни была важна, или даже бессмертна его работа в качестве начальника железнодорожной станции, ему не будет места в завтрашнем коммунистическом обществе.

Какой он скучный человек! Разве может с ним интересно жить какой-нибудь другой человек? Едва ли!.. Сколько еще осталось жизни? Ну лет двадцать, нет — меньше, надо прожить скорее; ведь неудобно будет в светлом мире, в блестящем обществе существовать такой архаической фигуре [...]

Левин вспомнил детей, когда они слушают слепого старика. Они не понимают его слов и не придают им значения. Они смотрят на его глаза, на ветхое лицо, их интересует лишь, что он старый, слепой, а не умирает: они бы на его месте умерли<sup>3</sup>.

---

1 Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж. УМСА-Press. 1982. с. 351.

2 Среди животных и растений. ЦГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 53, л. 27.

3 *Platonov Andrej. Starik i starucha. München. 1984. С. 174.*

Это мрачное настроение и ощущение безнадежности характеризуют творчество Платонова в середине 30-х годов. Маленькие отрывки из переписки с женой, которые опубликованы к настоящему времени, свидетельствуют о том, что писатель в это время был глубоко несчастлив, равнодушен к темам, раньше стимулировавшим его работу.

Природа отстала от меня. Легко понять — почему, но говорить неохота... Смерть, любовь и душа — явления совершенно тождественные. Это ты знаешь и без меня хорошо...

Кончим об этом. Я не сумел сделать просто из жизни то, о чем мечтал в ранние годы. [...]

...Я негармоничен и уродлив — и так и дойду до гроба, без всякой измены себе<sup>4</sup>.

Мы знаем слишком мало о жизни Платонова в 1935 и 1936 годах, чтобы сделать окончательные выводы о причинах его депрессии, хотя из переписки ясно, что она сильно влияла на его домашнюю жизнь. Более важной, чем факты его личной биографии, является манера, в которой депрессивное психологическое состояние проникало в его искусство. Его рассказы этого периода по-разному отражают разнообразные попытки автора понять официозную утопию. Как свидетельствует цитированное выше письмо, Платонов решил отстаивать свои ранние мечты. Однако в конце концов он отрекся от них, и его работа все более стала отвечать требованиям официальной политики, нежели космическим, мифологическим задачам, которые он ставил перед собой в начале предыдущего десятилетия. И тем не менее отступление писателя от своих идеалов привело к созданию нескольких шедевров советской прозы; рассказы Платонова этого времени, прекрасно передающие боль отречения, служат памятником трагедии советской истории и, в частности, того поколения и класса, к которому Платонов принадлежал.

Ранний утопизм Платонова главным образом основывался на отказе от «мелких дел», на пристрастии к гигантским проектам, и на предпочтении сознания его злейшему врагу — полу. Более того, если «пол — душа буржуазии»<sup>5</sup>, то объект полового желания внушал даже отвращение утопическому мечтателю: «Кто больше боялся смерти, тот больше любил женщин»<sup>6</sup>. «Коммунистическое общество», писал Платонов в 1919 году, «это общество мужчин по преимуществу»<sup>7</sup>. В своих работах второй половины 20-х годов Платонов высмеивал свой юношеский фанатизм, показывая в «Чевенгуре» и «Котловане», куда могла бы привести логика радикальной мысли. Полностью от этого радикализма Платонов, однако, тогда не отказался; этот ранний фанатизм оставался существенным структурным элементом в его прозе, несмотря на то, что он часто представал в гротескном плане.

Во второй половине 30-х годов Платонов постепенно отходит от своего раннего радикализма, но этот процесс изображается в грустных и приглушенных тонах, далеких от неистовой атмосферы ранних работ, где страстное противостояние действительности и конформизму осязательно выражалось в образах чудовищного насилия. Почти каждое произведение этого времени следует воспринимать как траур по уходящему утопическому идеалу. Отказ от «антисексуальных» аспектов раннего фанатизма и от предпочтения материн-

4 Живя главной жизнью. Волга. 1975. № 9. С. 173.

5 Культура пролетариата. Воронежская коммуна. 20 октября 1920. № 235. С. 2.

6 Там же. С. 3.

7 Будущий Октябрь. Воронежская коммуна. 9 ноября 1920. № 252. С. 1

ского идеала физиологической реальности женщины выдвигается на первый план в рассказе «Река Потудань». Ранее нам уже пришлось комментировать тему отречения (и его фрейдистские обертоны) в этом произведении<sup>8</sup>; здесь мы ограничимся замечанием о том, что Платонов иллюстрирует дилемму героя при помощи ленинских цитат об утопии. Так, ленинская ассоциация утопического мышления с «кукольной игрой»<sup>9</sup> перекликается с тем, что Никита Фирсов лепит из глины фигуры людей и другие «игрушки», от вида которых клонит ко сну. Напрасная попытка героя избежать половой жизни и найти убежище в жалких остатках антибытовой утопии на базаре в Кантемировке напоминает о ленинском предостережении об излишней мечтательности и его пророчестве: «Когда мы победим в мировом масштабе, мы, думается мне, сделаем из золота общественные отхожие места на улицах нескольких самых больших городов мира»<sup>10</sup>. (См. эпизод об аресте Никиты на базаре и слова отца, выходящего из отхожего места: «Или и отсюда добро воруют?»)<sup>11</sup>

В «Реке Потудань» квинтэссенция страха перед необходимостью отречения от утопии выражается в описании сна героя, где Никита, в сущности, изнасилован животным, символизирующим естественные, не утопические силы и долго подавляемое половое желание. Нападение этого «слепого, жалкого», «упитанного», «полевого зверька» со своей «горячей шерстью» предвещает необходимость героя примириться со «слепой силой» воспроизводства и смерти, с мировоззрением Шопенгауэра, — мировоззрением столь ненавистным для кумира юного Платонова, Н. Ф. Федорова, назвавшего главный труд немецкого философа — «Мир как похоть»<sup>12</sup>. Принятие идеи смены поколений и невозможности бессмертия как нельзя лучше выражено в образе, выросшем из авторской записной книжки:

Сверчок, уже которое лето, жил себе в заваленке дома и напевал оттуда в вечернее время — не то это был тот же самый сверчок, что и в позапрошлом лето, не то внук его<sup>13</sup>.

Это место является художественной переработкой одного из основных принципов Шопенгауэра:

Растения и насекомые умирают в конце лета, животные и люди после нескольких лет; неутомимо жнет смерть. Но несмотря на это, на самом деле, как будто этого не было, все всегда существует и находится на своем месте, как будто все бессмертно. [...] Спроси себя, отличается ли ласточка этой весной от ласточки первой весны, и не повторялось ли на самом деле чудо сотворения из праха миллион раз ради того, чтобы тот же миллион раз способствовать процессу уничтожения<sup>14</sup>.

8 *Naiman Eric*. Andrej Platonov and the Inadmissibility of Desire. *Russian Literature*, 15 May 1988. Vol. 23. № 4. С. 345—355.

9 *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений (изд. 5-е). М., 1977. Т. 38. С. 53—54.

10 Там же. Т. 44. С. 225.

11 *Платонов Андрей*. Избранные произведения в двух томах. М., 1978. Т. 2. С. 104—105.

12 *Федоров Николай*. Философия общего дела. Верный. 1906. Т. 1. С. 405.

13 *Платонов А.* Избранные произведения. Т. 2. С. 82. См. также: Из литературных книжек. Литературная газета. 29 ноября 1967. № 48. С. 6.

14 *Schopenhauer Arthur*. *The World as Will and Representation*. New York. 1958. Vol. 2. С. 478, 482. [Supplement to the Fourth Book, ch. XLI.]

Эта тема смены поколений, как необходимая, но все еще причиняющая горе сторона действительности, выступает особенно ярко в конце рассказа «Третий сын».

Утром шестеро сыновей подняли гроб на плечи и понесли его закапывать, а старик взял внучку на руки и пошел им вслед; он теперь привык тосковать по старухе и был доволен и горд, что его также будут хоронить эти шестеро могучих людей, и не хуже<sup>15</sup>.

Заслуживает внимания один момент работы над рассказом. В окончательном тексте третий сын, за которым тревожно следят отец и дочь, стоит над гробом матери:

Третий сын вдруг выпрямился, протянул руку во тьме и схватился за край гроба, но не удержался за него, а только сволок его немного в сторону, по столу, и сам упал на пол. Голова его ударилась, как чужая, о доски пола, но сын не произнес никакого звука, — закричала только его дочь<sup>16</sup>.

В определенный момент в своей работе Платонов намерен был объяснить причину этой потери сознания. На полях рукописи он вписал, а потом вычеркнул следующее:

Опершись обнимающей рукой на мать. От давления его руки внутри матери с бормочащим звуком тронулась жидкость. Третий сын не успел удержаться другой рукой за край стола и упал на пол<sup>17</sup>.

Таким образом этот рассказ, как и «Река Потудань», содержал момент величайшего ужаса перед физиологическими процессами, но образ, вызывающий сильное отвращение героя, автор вытеснил с поверхности рассказа, подавляя его так же, как свою склонность к утопии. В утопизме Платонова идеи материнства и рождения всегда занимали почетное место, а этот неукротенный, голо физиологический образ, где жидкость «трогается» в гротескном извращении процесса родов, символизирует распад утопической мечты.

В то время как Платонов мучительно прощался со своим юношеским понятием утопии, он старался заставить себя примириться с другой утопией — сталинской. Можно проследить этот процесс в некоторых текстах, чей «успех» измеряется числом их публикаций в доперестроечной России. Во «Фро» Платонов ближе всего подошел к непроблематичному принятию мира, где «жить стало лучше, жить стало веселее». В. Чалмаев и А. Жолковский обратили внимание на то, что чеховская «Душечка» послужила прототипом для «Фро»<sup>18</sup> (ср. чеховское «ветеринар уехал [...], уехал навсегда, [...] очень далеко, чуть ли не в Сибирь»<sup>19</sup> и платоновское «он уехал далеко и надолго, почти безвозвратно»<sup>20</sup>, чеховское «пожить оседлой жизнью»<sup>21</sup> и платоновское «обратно к оседлой жизни»<sup>22</sup>). Но при этом нельзя забывать, что «Душечка» повествует о том, как

15 Платонов А. Избранные произведения. Т. 2. С. 46.

16 Там же. Т. 2. С. 46. Ср. Платонов А. «Третий сын вдруг выпрямился» и «Вдруг Фирсов поднялся», фразу, вводящую в описание сна в рассказе «Река Потудань».

17 ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53.

18 Жолковский А. «Фро»: Пять прочтений. Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 32; Чалмаев В. Андрей Платонов. Очерки жизни и творчества. Воронеж. 1984. С. 182.

19 Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М., 1977, Т. 10. С. 109.

20 Платонов А. Избранные произведения. Т. 2. С. 47.

21 Чехов А. П. Цит. соч. Т. 10. С. 111.

22 Платонов А. Избранные произведения. Т. 2. С. 47.

человек строит свой характер в соответствии с требованиями и нуждами других, процесс, к которому Платонов прибегал на метатекстуальном и политическом уровнях. В своей попытке ассимилироваться Платонов ориентировался на другую, более авторитетную героиню XIX века<sup>23</sup>, — Веру Павловну из романа «Что делать?». Во «Фро» слова «счастье» и «радость» упоминаются чрезвычайно часто, даже по сравнению с другими платоновскими текстами. В этом отношении особенно важным является описание танца в рабочем клубе. Почему Фро танцует «в легком сне»<sup>24</sup>, для чего она названа «ночной подружкой»<sup>25</sup> Наташи? И какие интонации улавливает читатель в Наташиных вопросах: «Что ж, при социализме-то все комнаты такие будут аль нет»<sup>26</sup>, и в ответах героини: «Конечно такие», «Ну конечно, нет», «Ну конечно да!»<sup>27</sup>. Почему в рассказе упоминается вторая Ефросинья, подпись которой похожа на «Еву»? Почему Фро отрицает, что она русская? Что скрывается за вопросом ее «кавалера»: «Ну как же Вас зовут? Мне знакомо Ваше лицо»?<sup>28</sup> С какой целью упоминается «бой цветов», предшествующий танцу? В сущности, сцена в клубе является конденсированной и модернизированной переработкой кульминационной сцены в четвертом сне Веры Павловны, повествующей о радостях досуга после рабочего дня в светлом будущем. «И все так будут жить?»<sup>29</sup>, спрашивает Вера, «это разве простой будничным вечер?»<sup>30</sup> Фро и ее подруга после нескольких часов физической работы ищут развлечения в клубе. Для юного Платонова такое праздное времяпрепровождение было бы неприемлемо — тяжелый процесс завоевания космоса никогда не должен был прерываться. Вторжение Чернышевского в платоновский текст заставляет автора и его героев поверить в то, что аскетизм уже не нужен, что при таких условиях наслаждение не воспрещается:

Только такие люди могут вполне веселиться и знать весь восторг наслажденья! Как они цветут здоровьем и силою, как стройны и грациозны они, как энергичны и выразительны их черты! Все они — счастливые красавцы и красавицы, ведущие вольную жизнь труда и наслаждения, — счастливцы, счастливцы!<sup>31</sup>

Жолковский блестяще анализирует, до какой степени «Фро» насыщен архетипами: по ходу рассказа «упоминаются» Психея, Эвридика, Ева, Ефросинья, Афродита, Эхо и Мария. Фро могла бы ответить не только своему кавалеру, но и всем своим исследователям:

У меня много имен. У меня разные имена. Кому как надобно меня звать, такое имя я ему и сказываю. Ты меня зови любовью к людям. Это и есть мое настоящее имя<sup>32</sup>.

Создание образа Фро на основе четвертого сна Веры Павловны не лишено, однако, пародийных аспектов. Частое повторение слова «счастье» звучит пустым в контексте рассказа; герои Платонова как будто невольно заставляют себя стать «счастливыми, счастливыми» Чернышевского. Но гораздо более сатирическим был другой рассказ, до сих пор редко переиздаваемый и неод-

23 См. его замечание о волосах героини, сделанное без какой-либо очевидной цели: «такую прическу носили когда-то в девятнадцатом веке». Там же. Т. 2. С. 47.

24 Там же. Т. 2. С. 55.

25 Там же. Т. 2. С. 55.

26 Там же. Т. 2. С. 55.

27 Там же. Т. 2. С. 55.

28 Там же. Т. 2. С. 55.

29 Чернышевский Н. Г. Что делать? Л., 1975. С. 286.

30 Там же. С. 288.

31 Там же. С. 289.

32 Там же. С. 82 (из первого сна).

нократно подвергавшийся купированию — «Среди животных и растений». В нашем обсуждении примирения Платонова со сталинизмом мы остановимся на этом рассказе, так как он проливает свет на понимание самим Платоновым этого процесса.

Толчком к созданию рассказа послужило назначение Л. М. Кагановича наркомом путей сообщения и последовавшее за этим сосредоточение внимания страны на труде железнодорожников. 30 июля 1935 года Сталин и Каганович выступили перед героями-железнодорожниками, собравшимися в Кремле; это торжество было увековечено в книге под названием «Люди великой чести». В предисловии к этой книге подчеркивалось, что все железнодорожники играют важную роль в великих достижениях страны.

Есть у железнодорожников работники на больших постах и работники, стоящие на небольших постах, но нет на транспорте людей ненужных или незначительных начиная от самых больших руководителей и кончая «малыми» работниками, вплоть до стрелочника, вплоть до смазчика, вплоть до уборщицы, — все велики, все значительны<sup>33</sup> ...

Каганович обратил особое внимание на то, что в стране нет ни одного, даже самого заброшенного уголка, «где [не] расцветает новая светлая жизнь и [не] поднимается новый человек, который победит во всем мире»<sup>34</sup>.

26 и 27 января 1936 года члены секции драматургии Союза писателей встретились с железнодорожниками-орденоносцами и обсудили план коллективной работы над книгой «Люди железнодорожной державы», которая должна была рассказать о подвигах героев-железнодорожников. На первом из этих двух собраний В. Ермилов изложил цели книги:

Л. М. Каганович поставил перед нами вопрос о превращении железнодорожников в самых передовых и самых культурных пролетариев.

Л. М. [Каганович] поставил вопрос о том, что нам необходимо сейчас на ж[елезно]д[орожном] транспорте создать подлинно-художественную, настоящую литературу. [...]

Нам нужно показать в этой книге настоящих, живых людей, которые были на транспорте в полосе неудачи, а сейчас, под большевистским руководством, поднялись и научились совершать героические дела. [...]

Я считаю, что главный вопрос, который мы должны сегодня решить, заключается в том, что драматургам необходимо заглянуть на транспорт. Необходимо, чтобы драматурги увлеклись той транспортной тематикой, которая сейчас волнует всю страну. [...]

Громаднейшая армия машинистов в этом году по-настоящему начала налаживать свою семейную жизнь. Раньше люди уезжали на 2 суток, а то и больше. Сейчас машинист возвращается в тот же день и живет со своей семьей. Это чрезвычайно важное обстоятельство, которое должно быть глубже оценено подлинным, настоящим художником при ознакомлении с практической жизнью железнодорожников<sup>35</sup>.

Платонов был одним из этих «настоящих художников», и решение этой задачи привело к созданию двух рассказов, основанных на подвигах Э. Г. Цейтлина и И. А. Федорова: «Бессмертие»<sup>36</sup> и «Среди животных и растений». Вто-

<sup>33</sup> Люди великой чести. 1935. С. 3.

<sup>34</sup> Там же. С. 10.

<sup>35</sup> ЦГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 140. Л. 8, 9, 10, 11.

<sup>36</sup> В недавней публикации этого рассказа, первой с 1937 года, заказ сверху приглушен редакторскими купюрами. Имя Кагановича пропущено не меньше десяти раз. См.: Платонов Андрей. Котлован. М., 1988. С. 290—311.

рая работа отвечает почти всем главным элементам ермиловского заказа, но, как мы увидим далее, платоновский отклик отражает не подъем и радость, а смущение и тревогу.

Сама по себе задача писать о железнодорожниках для Платонова не была нова, но в этот раз он должен был изображать включение железнодорожников в сталинскую культуру и показать своих героев в контексте нормальной семейной жизни. Раньше поезда часто служили Платонову как средство извлекать героя из будней и из семьи и его вводить в революционную борьбу, а теперь надо было железную дорогу укротить. Этот сдвиг влек за собой важные философские последствия. Творческий путь Платонова можно рассмотреть через философический график с федоровскими и розановскими осями; культурные ценности 30-х годов, выделявшие зажиточность, семью, рост населения и ежедневный комфорт, могли склонять Платонова в сторону взглядов второго философа. Розанов, конечно, громко объявил о своем отвращении ко всяким формам утопизма: «Какая же чепуха эти «Солнечный город» и «Утопия»: суть коих вечное счастье. [...] Это не «будущее», а «смерть»<sup>37</sup>. Презируя аскетические проекты для коренного преобразования общества, он возносил очаг, супружескую любовь и роды. Уникальным, извращенным пафосом 30-х годов, однако, можно считать процесс, по которому точно эти, раньше антиутопические ценности, ценности, не подходящие к строительству утопизма, теперь объявлялись знаками утопии в действии. Работа Платонова во второй половине 30-х годов, «Среди животных и растений» и «Счастливая Москва» в особенности, пытается прийти к идеологическому пониманию этого философского извращения.

Архив Платонова в ЦГАЛИ содержит рукопись под названием «Лобская гора», литературную жемчужину, начатую два раза, но не оконченную, которая публикуется впервые в приложении к нашей статье<sup>38</sup>. Как и «Семен», «Лобская гора» — «рассказ из старинного времени», грустное, трогательное повествование о дореволюционной жизни батрака. В рассказе мало намеков на героическую или железнодорожную тему, и можно предположить, что Платонов приступил к нему с мыслью создать произведение, имеющее мало общего с жизнью И. А. Федорова — реального прототипа героя «Среди животных и растений». В определенный момент, однако, он начал подгонять материал из «Лобской горы» к рассказу о Федорове. Когда «Лобская гора» и «Среди животных и растений» прочитываются вместе, становится ясно, что первый повествует о встрече родителей фиктивного персонажа Федорова — карельского батрака и вдовы. Весной 1936 года Платонов послал рассказ «Среди животных и растений» в редакцию «Октября», «Нового мира» и альманаха «Год XIX». Первые два журнала решили напечатать рассказ с несколькими изменениями<sup>39</sup>, на которые Платонов, однако, не согласился и забрал работу назад, чтобы расширить ее, перед тем как ее представить на обсуждение секции драматургов Союза писателей<sup>40</sup>. 13 июля 1936 года состоялось собрание секции, на

37 Розанов В. В. Избранное. Париж, 1970. С. 102.

38 ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 57. На первой странице рассказ называется «Любская гора», но везде в тексте место действия дается как «Лобская гора».

39 ЦГАЛИ. Ф. 622. Оп. 1. Ед. хр. 229; ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 24; ЦГАЛИ. Ф. 619. Оп. 1. Ед. хр. 1482. Об отзывах редакторов альманаха мы никакими сведениями не располагаем.

40 ЦГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 162. Стенограмма этого совещания готовилась к печати с комментариями Н. Корниенко в издательстве «Советский писатель». Мы выражаем свою благодарность Н. Корниенко за разре-



которой рассказ не только хвалили, но и критиковали. Особенно резкой критике подверглось изображение безрадостной жизни героя. Представитель НКПС заметил: «Вне всякого сомнения, что при чтении этого рассказа получится у читателя, особенно у железнодорожника, неприятный осадок»<sup>41</sup>. В дальнейшем Платонов внес значительные изменения в текст, дал новое имя герою — Сергей Сергеевич Пучков, и новое название самому рассказу — «Жизнь в семействе».

Сопоставление машинописного текста «Жизни в семействе», хранящегося в ЦГАЛИ и исправленного рукой автора<sup>42</sup>, с другими архивными источниками указывает на несколько уровней исправлений. Первый уровень отображен в машинописном тексте, находящемся в Пушкинском Доме<sup>43</sup> и почти идентичном рассказу, опубликованному в 1940 году в «Индустрии социализма»<sup>44</sup>; в журнальном варианте отсутствует только несколько натуралистических образов. Машинопись в Пушкинском Доме отражает не все исправления, сделанные рукой в машинописи в ЦГАЛИ. Полагаем, что после того, как машинопись в Пушкинском Доме была напечатана на основе машинописи в ЦГАЛИ, машинопись, хранящаяся в ЦГАЛИ, была вторично исправлена рукой; были вычеркнуты прямые упоминания Кагановича и косвенные упоминания Пильняка и Шостаковича. Этот дважды отредактированный текст был опубликован в 1966 году в журнале «Наш современник»<sup>45</sup>. При издании сборника «Течение времени» из журнального варианта была изъята одна натуралистическая сцена<sup>46</sup>. Эта последняя поправка была сделана более чем через четырнадцать лет после смерти писателя и никоим образом не отражает окончательную, даже подавленную, волю писателя.

«Среди животных и растений» являет яркий пример тяжелого процесса подчинения сталинской утопии. Современный исследователь мог бы ужаснуться таким искажениям оригинального текста, но в данном случае искажение вполне закономерно, так как темы увечья и искривления, играющие

---

шение познакомиться с ее работой, которая тоже указывает на важность Кагановича и книги о железнодорожниках в истории создания рассказа. В своих комментариях Н. Корниенко публикует письмо Платонову от И. Гронского, датированное 10 мая 1936 года, сообщающее о желании «Нового мира» напечатать рассказ с «поправками».

41 ЦГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 162.

42 ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 45—83.

43 ИРЛИ. Ф. 780. № 76.

44 Жизнь в семействе. Индустрия социализма. 1940. № 4. С. 18—24.

45 Жизнь в семействе. Наш современник. 1966. № 11. С. 47—62.

46 Течение времени. М., 1971. С. 369—388. В нашей статье мы будем цитировать этот рассказ по этому изданию [“ТВ”]. Выделенные части цитат отражают неопубликованные места из рукописи, хранящейся в ЦГАЛИ (Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 1—44), на основе которой Платонов подготовил вариант, обсуждавшийся на совещании драматургов. Части цитат в квадратных скобках отражают места, опубликованные только в «Индустрии социализма». Цитата в двойных квадратных скобках отражает место, опубликованное в «Нашем современнике» и пропущенное, когда рассказ печатался в «ТВ». Здесь не будет излишне заметить, что сокращенный, упрощенный, вариант рассказа, сильно переработанный редактором, был опубликован в журнале «Колхозные ребята» (1936. № 12. С. 6—10). Платонов немедленно заявил протест против этой публикации: Литературное обозрение. 1937. № 6. С. 61. См. приложенную схему.

большую роль в сюжете, присутствовали и в самой истории создания рассказа. Если во «Фро» сталинская утопия представляется немного смешным, даже ироиколическим *fait accompli* («Душенька» Богдановича как новая женщина), и если «Река Потудань» повествует о болезненном отречении от юношеской, аскетической, не-сталинской утопии ради принятия ежедневной жизни, то в рассказе «Среди животных и растений» описывается герой, который знает о существовании утопии, но она ему недоступна. Более того, в этом рассказе Платонов перевертывает обычный порядок утопических вещей, в котором утопия — изолированная, скрытая точка, окруженная глубоко несовершенным миром. Мир героев ограничен маленькой деревней, а утопия существует вокруг в недоступном внешнем мире. Они улавливают ее звуки, видят ее мельком, но с отчаянием чувствуют, что не могут принять участие в ней. Утопия приходит к ним в частичных и искаженных формах, которые мешают восприятию совершенного внешнего мира.

В этом отношении интересно, как Платонов перерабатывает эпизод из «Утопии» Томаса Мора, в котором кашель, заглушающий голос путешественника, мешает повествователю (и читателю) узнать местонахождение острова Утопии. В рассказе «Среди животных и растений» отец Федорова/Пучкова едет в Петрозаводск, чтобы узнать, «говорит ли правильно» его радиоприемник. Он велит своей жене остаться дома и ждать, пока он не придет на радиостанцию, где ему позволят произнести несколько слов в эфире:

Это я, Семен Кириллович Пучков, житель деревни Лобская гора, старик-человек, чтоб ты не думала, что это не я, — это я, радио — это правда, сейчас я покашляю — ты сразу меня узнаешь (здесь Семен Кириллович действительно покашлял раза три), — слышишь?<sup>47</sup>

Таким образом, комическая ситуация Мора комически перевернута: кашель должен служить подтверждением связи окружающей утопий с обособленной действительностью. Напрасно. В тот день радио в доме Пучковых так и не заработало.

Но в Лобской горе Семена Кирилловича услышать в тот день не могли: радио испортилось, в нем что-то засохло или лопнуло. Старуха его, правда, сидела у рупора без отлучки, и ей даже иногда казались какие-то звуки из трубы, а это был обман<sup>48</sup>.

С самого начала рассказа Платонов подчеркивает расстояние между своими героями и недостижимым, но вездесущим Городом. Пучков слышит свисток паровоза и представляет себе музыку внутри вагонов и пассажиров, которые «розовую воду пьют из бутылки и разговор разговаривают»<sup>49</sup>. Он мало видел из окружающего мира, и «ему обидно было, что не знает науки, не ездит в поездах с электричеством, не видел *мавзолей Ленина* и только раз нюхал духи из флакона у жены начальника десятого разъезда»<sup>50</sup>. Он постоянно прибегает к своему воображению в попытке составить образ утопии, он находит следы утопии повсюду, но не понимает их значения. Даже в безлюдном лесу присутствует Город:

Лес походил на многолюдный город, в котором охотник еще ни разу не был, но зато давно его воображал. Лишь однажды он проезжал Петрозаводск, и то мимо... Вопли, писк и слабое бормотание напол-

---

47 ТВ. С. 373.

48 ТВ. С. 374.

49 ТВ. С. 370.

50 ТВ. С. 370 (не видел Москвы); ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1.

Ед. хр. 53. Л. 3.

няли лес, может быть, означая блаженство и удовлетворение, может быть, гибель<sup>51</sup>.

Временами попытки Пучкова интерпретировать знаки утопического мира кажутся причудливыми. Следующий абзац был изъят из всех опубликованных вариантов, кроме текста в «Нашем современнике», где он дается в сокращенном виде:

[[Однажды Пучков нашел маленький женский платок, хорошо пахнущий, влажный и со свежей кровью посередине.]] *Иван Алексеевич попробовал влажное место на язык, влага была соленая, наверно это были слезы.* [[Он надолго задумался, чтобы представить себе таинственную миловидную женщину, обронившую платок из тамбура вагона, во время слез и тоски по своему дорогому человеку, кашляя в платок кровью от горячей чахотки в груди. Потом Пучков увидел эту женщину во сне: ее маленькая девочка-дочка прикусила до крови язык и заплакала: мать вытерла ей кровь во рту, посмотрела в открытое вагонное окно, выбросила наружу платок и улыбнулась стрелочнику: «Заведи патефон!», — крикнул той женщине Сергей Семенович. — «На обратном пути!» — ответила пассажирка. — «Ладно, погромче!» — согласился стрелочник во сне.]]<sup>52</sup>

Эта довольно натуралистическая сцена показывает степень, до которой Пучков склонен идеализировать даже «отходы» утопии, склонность, напоминающая возмущение Шопенгауэра против идеалистического мировоззрения: «Изуродованное понимание, при котором являлось возможным всерьез рассказывать анекдоты о романтических героях, выбрасывающих розовую вату вместо экскрементов»<sup>53</sup>.

Вся семья Пучкова идеализирует внешний мир, сравнивая его богатство со скудостью своей жизни. «Там были наука, слава, высшее образование, метрополитен, а здесь леса, животные, семейство, обычная вещь, но нужно пока терпеть и не ссориться»<sup>54</sup>. Пучков напрягает слух, чтобы услышать музыку в проносящихся мимо него вагонах, его отец жадно слушает радио, «где происходит, как он говорил, всемирная история, где звучат голоса великих людей»<sup>55</sup>. *Передачи по радио подчеркивают и совершенство внешнего мира, и его недоступность.*

Потом хор девичьих голосов начал песню о героическом социализме, о счастливых людях и об их интересной жизни. Девушки пели на дальнем расстоянии отсюда, но все равно чувствовалось, что нужно жить в блаженстве, а не в нужде и мученье<sup>56</sup>.

Употребление и удаление здесь Платоновым слова «блаженство» имеет интересную предысторию. В статье, недавно опубликованной, но написанной

51 ТВ. С. 369.

52 Наш современник. 1966. № 11. С. 54.; ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 21. Этот абзац присутствует и в машинописи, хранящейся в ИРЛИ (Ф. 780. № 76). Он пропущен в «Индустрии социализма» и в «ТВ». В «Нашем современнике» выделенное предложение из рукописи пропущено. Напомним читателю, что в рукописи в ЦГАЛИ героя зовут Иван Алексеевич Федоров, а в других вариантах его зовут Сергей Семенович Пучков.

53 Цитировано в кн.: Кашина-Евреинова А. Подполье гения (сексуальные источники творчества Достоевского). Пг., 1923. С. 11.

54 ТВ. С. 373. ТВ. С. 373;

55 ТВ. С. 373; ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 11.

56 ТВ. С. 374 (теперь нужно жить по-хорошему); ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 13.

для включения в 1935 году в горьковский альманах «Записные книжки», Платонов писал:

Надо не высовываться и не упиваться жизнью: наше время лучше и серьезней, чем блаженное наслаждение. Всякий упивающийся обязательно пропадает и гибнет, как мышонок, который лезет в мышеловку, чтобы «упиться» салом на приманке. Кругом нас много сала, но каждый кусок на приманке. Надо быть в рядах обыкновенных людей терпеливой социалистической работы, больше ничего<sup>57</sup>.

Не владея чутьем и проникновением своего создателя, герои Платонова стремятся к этому заманчивому салу. Они понимают, что они обязаны жить «в блаженстве», но ежедневная их жизнь служит им постоянным напоминанием о недостатках их существования. Искаженные сигналы, доходящие до него извне, Пучков пытается компенсировать тем, что нарочно читает их в искаженной манере. Следующее место, частично изъятое из посмертных публикаций рассказа, помогает читателю проникнуть в самую суть мировоззрения писателя и его героя:

На разъезде нет ни театра, ни библиотеки, есть одна гармоника у дорожного мастера, но он приезжает на разъезд редко и часто забывает взять гармонию, хотя и обещал местному возить ее с собой неразлучно и играть повсюду в красных уголках новый репертуар, *кроме сумбура, осужденного в центральных газетах*. Приезжал еще среди лета член Союза писателей и делал доклад о творческой дискуссии; Пучков тогда задал ему шестнадцать вопросов и взял в подарок книгу «Путешествие Марко Поло», а писатель потом уехал. Книга та была очень интересной; Сергей Семенович сразу начал ее читать с двадцать шестой страницы. Вначале писатели всегда только думают, и поэтому от них бывает скучно, самое интересное бывает в середине или в конце, и Пучков читал каждую книгу враздробь — то на странице пятьдесят, то двести четырнадцатой. И хотя все книги интересные, но так читать еще лучше и интересней, потому что приходится самому соображать про все, что пропустил, и сочинять на непонятном или нехорошем месте заново: как будто ты тоже [автор, член всесоюзного союза писателей. Одну книгу под названием «Известь» — или, кажется «Камень», Сергей Семенович от увлечения прочитал с конца до самого начала и понял, что книга хорошая, но если читать с начала, то получается неверно и мало выдержанно]<sup>58</sup>.

Две упомянутые книги косвенно указывают на произведения двух коллег Платонова из коллектива, работающего над заказанной книгой. Пучков одобряет книгу Шкловского «Марко Поло»<sup>59</sup>, потому что она отвечает его желанию познать великий внешний мир. Упоминание второй работы легко расшифровывается. Рассказ Б. Пильняка «Камень, небо» был опубликован в декабрьском номере «Нового мира» 1934 года. Довольно грубо пропагандистское произведение, действие которого, как и в рассказе Платонова, происходит на Севере, «Камень, небо» упорно отстаивало идею о том, что при коммунизме изоляции индивидуума, преобладающей при капитализме, больше не существует. Даже колхозники уверены, что играют важнейшую роль в жизни идеального общества. «Это основа их мироощущения и оправдание не очень

57 Платонов Андрей. Из неопубликованного. Новый мир. 1991. № 1. С. 145. См. также чрезвычайно интересный комментарий Л. А. Аннинского в его статье: Откровение и сокровение: Горький и Платонов. Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 13—15.

58 ТВ. С. 378, где цитата кончается словами «ты тоже писатель»; Индустрия социализма. С. 21; ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 22.

59 Шкловский В. Марко Поло. М., 1936.

эстетического занятия, вроде уборки навоза»<sup>60</sup>. Ирония пучковского метода чтения состоит в том, что некоторые из работ Пильняка почти лишены сюжета и вполне могли бы читаться, как их читает Пучков (действительно, Пильняк в начале 20-х годов включал отрывки из уже опубликованных произведений в новые). Более важным, однако, является фундаментальное несогласие Платонова с оптимизмом его старшего коллеги. Пучков с семьей постоянно пытается убедить себя в том, что они не обособлены, но время от времени спасительная сила утопического и радостного воображения их подводит.

*Но изредка музыка и чтение вдруг переставали на него действовать, даже более того — Иван Алексеевич приходил в отчаяние или раздражение, не видя той светлой перспективы, которую всегда ему обещали музыка, чтение, искусство фантазии и волнение чужого сердца. Он вдруг как бы вскоре же становился ненужным и равнодушным. Прочтя книгу по диамату, Федоров понял, что внутри его действует противоречие, и поэтому бывает с ним темная, чужая печаль. Поскольку это было истиной, как жалко было ему, что из истины не существует выхода»<sup>61</sup>.*

В такие моменты герои оказываются на краю опасного разочарования; иллюзия утопии начинает рассеиваться и читатель понимает, что Пучков не так уж отличается от спящих животных, за которыми он наблюдает в начале рассказа:

*Животные часто, почти всегда видят счастливые сны; их ум не может освободиться от впечатлений переживания жизни, он слаб и легко поддается обману воображения, спящей радости, потому что беспомощен и ничтожен во сне»<sup>62</sup>.*

Все члены семьи пытаются преодолеть ощущение собственной незначительности. Отец мечтает «о всенародной знатности»<sup>63</sup>: «Он попробовал свои мускулы, погладил себе голову, содержащую, по его мнению, ум, и ощупал остальное тело, осталась ли еще в нем сила для могучего действия на славу и на премию»<sup>64</sup>. Мать «давно уже страдала завистью к высшей государственной жизни, где есть теперь геройство, молодость и знатность, где юность и силы старой женщины, прожитые в старину, напрасно, скудно и страшно, теперь требовались и находили себе возвращение и оправдание»<sup>65</sup>. Герой рассказа успокаивает жену словами «ты станешь знаменитой и странной женщиной»<sup>66</sup>. Но Катерина Васильевна не утешается: «Она отвернулась лицом и заплакала: у людей и патефоны, и кофты, и мужья начальники, а у нее мало всего, одна изба, и то пополам со свекровью»<sup>67</sup>.

<sup>60</sup> Пильняк Бор. Камень, небо. Новый мир. 1934. № 12. С. 42.

<sup>61</sup> ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 27—28.

<sup>62</sup> ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 7. С этой точки зрения эпизод о путешествии отца героя на радиостанцию получает новый, более саркастический оттенок. Последние слова в предложении «Старуха его, правда, сидела у рупора без отлучки, и ей даже иногда казались какие-то звуки из трубы, а это был обман» недвусмысленно намекают на соотношение правды и лжи в передаваемой по радио информации в 1936 году.

<sup>63</sup> ТВ. С. 373.

<sup>64</sup> ТВ. С. 383; ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 32—33.

<sup>65</sup> ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 32.

<sup>66</sup> ТВ. С. 379.

<sup>67</sup> ТВ. С. 384.

Честолюбие жены пугает Федорова/Пучкова: «Сергей Семенович глядел в окно, в лес: убежать туда, что ли! *Начальником каким-либо он все равно стать не может — там надо дышать специально*»<sup>68</sup>. Но в конечном счете ему удается выбиться в касту «знатных людей». Его способ приобретения известности прекрасно подходит как к тематике, так и к истории создания рассказа: Пучков уродует себя, предотвращая железнодорожную аварию, становится калеккой. Ранний вариант рассказа содержит намек на то, что Пучков предвидит возможность несчастного случая и даже подсознательно готовится к нему:

— Ты бы, Иван Алексеевич, крушение какое предупредил, — сказал один раз отец, — геройство теперь вещь милая...

— Обдумал тоже, пень-человек, — сказала мать-старуха, — тебе надо, чтобы малый помер.

Старик не согласился.

— Умирать ему не время. Пускай крушение будет маленькое, так — вроде нарочной шутки<sup>69</sup>.

Стоя над его постелью в больнице, мать героя в этой версии восклицает: «*Ванюшка, что же ты наделал над собою*», как будто повреждение его не случайно<sup>70</sup>. Именно в больнице состояние Федорова/Пучкова полностью отвечает заказу Ермилова и Кагановича, что железнодорожники станут «самыми культурными пролетариями»: «Кругом тихо и чисто, постель большая, *чувствуется, что здесь все культурно и научно*»<sup>71</sup>. Изуродованному герою дают орден («орден же важней одной руки»<sup>72</sup>) и приглашают в Москву. Это искажение человеческого тела<sup>73</sup> предсказано не только методом чтения героя и его «рябым лицом», но и самой его второй фамилией, которая является искажением раннего, также комического, но не идущего на компромисс платоновского героя — Пухова; искажение этой фамилии мог бы подсказать роман Л. Леонова «Вор», в котором Емельян Пухов, «слесарных дел мастер», стал Пчховым, после того, как неправильно написал свою фамилию на вывеске мастерской<sup>74</sup>.

В своем исследовании искажающих процессов, определяющих доступ к сталинской утопии, Платонов боролся и против искажения своего собствен-

68 ТВ. С. 384; ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 34.

69 ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 29.

70 ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 39. Ср. «Сереженька, что же это сделалось с тобою!» ТВ. С. 386.

71 ТВ. С. 386; ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 39. Одним из самых явных сатирических откликов на ермиловский заказ, подвергшихся критике на совещании драматургов, было следующее место: «Поезд безжалостно проработал стрелку и засосал весь воздух за собой. «Ого, [здорово вас Каганович шурует:] из леса показался — опаздывал на четыре минуты, а на стрелке уже на три, — сообразил Сергей Семенович, — вот это [драматургия]». Индустрия социализма. С. 20; вариант ТВ.

72 ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 41.

73 В этом контексте добровольного жертвования собственного тела, см. интересную работу Т. Сайфрида о мазохистических аспектах творчества Платонова: Seifrid Thomas. «Literature for the Masochist: 'Childish' Intonation in Platonov's Later Works». Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31. 1991. С. 463—480. См. также: Смирнов И. П. «Scriptum sub Specie Sovietica». Russian Language Journal. 1987. Vol. XLI. № 138—139. С. 115—138.

74 Леонов Леонид. Вор. Рига, 1928. Т. 1. С. 23. Само название деревни — «Лобская гора» — может быть растолковано как искажение одного из самых центральных мест в бывшей империи: Лобное место.

ного художественного таланта. История переработки рассказа указывает на поражение автора (писатель сам себе наносит «увечье») перед окружающей системой<sup>75</sup>. Оба названия рассказа — «Среди животных и растений» и «Жизнь в семействе» — намекают на отказ Платонова от его раннего радикализма, презирающего и отвергающего семью ради более глобальных проблем и основанного, подобно работам таких влиятельных мыслителей, как Федоров, Соловьев и Бердяев, на отличии человека как особого существа от животных и растений (и может быть, женщин). Разные концовки рассказа показывают в миниатюре процесс ослабления ранних идеалов и свидетельствуют о победе розановской линии в творчестве писателя, точно федоровская линия наконец признается в правде розановских мыслей о воспроизводстве. («Да чем животные плохи?» — спросил Розанов своих утопически настроенных противников)<sup>76</sup>. В течение всего рассказа женщины отождествляются с властью над человеком, неутопической действительностью и физиологией, они олицетворяют жадность, половое желание и внутренний стимул к воспроизводству — торжество рода над личностью<sup>77</sup>. Эти черты характера в рассказе делают женщину идеальным жителем сталинской утопии, в которой лучшая, веселая жизнь ассоциируется с «зажиточностью» и приростом населения<sup>78</sup>. Вариант

75 И Сайфрид (цит. соч.) и Н. Корниенко (О живых и мертвых. Андрей Платонов: 1941—1951. Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 31) цитируют письмо 1941 года Платонову от писателя Л. Гумилевского: «За все почти время нашего знакомства [с 36 года] Вы находились в каких-то ненормальных условиях душевного состояния, условиях, созданных как бы роком, странным, нисколько не зависящим от Вас, стечением обстоятельств и законно, хотя бы и бессознательно (тем более справедливо) относились к себе, как почти к человеку, пораженному случайным заболеванием, что ли, или потерей конечностей при трамвайной катастрофе». Гумилевский мог познакомиться с «Жизнью в семействе» в рукописи или в «Индустрии социализма» (в 40 году), и возможно, что он здесь указывает «хотя бы и бессознательно» на символическую, автобиографическую связь Платонова с его героем.

76 Розанов В. В. Люди лунного света: метафизика христианства. СПб., 1911. С. 112.

77 В этом отношении следующие места особенно значительны:

Бабы спокон веку зажиточность любят, — сказал отец Сергея Семеновича, — чтобы всего было много: и белок, и рябчиков, и материя в сундуке, — *по-теперешнему они социалистки*, — их дело такое: и детей и добро при себе держать... [ТВ. С. 373; ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 11.]

Сергей Семенович слушал радио и ласкал свою дочку; он гладил ладонью ее головку, *грудь и живот, в котором когда-нибудь зачнутся и вырастут ее дети — они будут высшие люди, а он, их дед, ничто-человек*. [ТВ. С. 374 («и надеялся про себя, что его дочь будет высшим ученым человеком, а он, ее отец, проживет неважно»); ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 13.]

Катерина Васильевна заплакала, она подумала, что муж теперь разлюбит ее и не вернется. *А дочь — ничего, она еще не понимала, но ей нравилось, когда ее целуют, она уже привыкла целоваться, — это ей стало понятно*. ТВ. С. 387 («а дочь ничего еще не понимала, она только прижалась к отцу на прощание»); ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 41.

Катерина Васильевна встретила его в тоске и в ревностной злобе; она была уверена, что муж ее явно любит другую, лучшую женщину, неизвестную ей прекрасную злодейку.

«Среди животных и растений», хранящийся в ЦГАЛИ в фонде Платонова, заканчивается тем, что герой идет в лес искать отца, оставляя в доме жену. Эта сцена с федоровскими обертонами близка концу «Чевенгура». А в опубликованных вариантах Платонов оставляет героя у жены — намек на то, что герою не удалось устоять перед соблазнами счастливого сталинского мира<sup>79</sup>.

На собрании драматургов Я. Рыкачев констатировал: «Сам Платонов чрезвычайно сложная фигура, и он в себе разбирается так же плохо, как мы в нем разбираемся»<sup>80</sup>. В процессе примирения с «радостями» советского общества конца 30-х годов Платонов, наверное, отдавал себе отчет в том, что он борется против самого себя. Он отнес понятие «уродливости» не только к Радеку и Пятакову<sup>81</sup>, но и к себе<sup>82</sup>. И на собрании редакции «Красной нови» в 1937 году, где писатели должны были «сделать выводы из процесса над троцкистско-зи-

---

*Злодейке все равно, что ее любовник идет обратно к жене, она свое уже получила, она ведь равнодушная злодейка. Стрелочник пробовал объяснить жене, что каждая злодейка это тоже женщина, и стало быть, она похожа на всякую жену.* ТВ. С. 380; ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 29.

*Женщины иногда сильно томят душу и заставляют сдаваться.* ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 29.

78 Ср. следующие сталинские цитаты с отрывками из рассказа в предыдущем примечании:

Некоторые думают, что социализм можно укрепить путем некоторого материального поравнения людей на базе бедняцкой жизни. Это не верно. Это мелкобуржуазное представление о социализме. На самом деле социализм может победить только на базе высокой производительности труда, более высокой, чем при капитализме, на базе изобилия продуктов и всякого рода предметов потребления, на базе зажиточной и культурной жизни всех членов общества. Сталин И. В. Сочинения. Stanford. 1967. Т. 14. С. 81. (Речь на I Всесоюзном совещании стахановцев. Ноябрь 1935 г.)

79 Рукопись в ЦГАЛИ заканчивается так:

Иван Алексеевич усадил ребенка на колени жены, вынул чистый платок и вытер Катерине Васильевне лицо. — Не плачь! — сказал он. — Я тебе восемьсот граммов московских конфет привез и библиотеку начинающего читателя!

Федоров вышел наружу и пошел в лес — искать отца среди животных и растений.

ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 44.

В машинописном тексте рассказа «Жизнь в семействе» последний абзац отсутствует. Вместо него напечатано два новых абзаца:

Катерина Васильевна перестала плакать и с удивлением поглядела на мужа: кто он такой у нее?.. Сергей Семенович застенчиво и грустно смотрел на жену. Он словно желал что-то сказать Катерине Васильевне, но затруднялся или стыдился, и лишь положил ей свою руку на голову и погладил ее волосы. Катерина Васильевна отпустила девочку с коленей и прижалась лицом к руке мужа в любви и понимании.

ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 83.

Этот вариант отражен в машинописи, хранящейся в ИРЛИ и в тексте, напечатанном в «Индустрии социализма».

Машинопись в ЦГАЛИ исправлена рукой, вычеркнувшей последний абзац (это является второй поправкой машинописи, которая также устранила упоминания Кагановича. Эта поправка отражена в текстах, опубликованных в «ТВ» и в «Нашем современнике».

80 ЦГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 162.

81 Преодоление злодейства. Литературная газета. 26 января 1937 г. № 5. С. 5.

82 Живя главной жизнью. Волга. 1975. № 9. С. 173.



новьевской группой» и где его братья по перу, следуя примеру А. Фадеева, выступали с нападками на уже арестованных коллег, Платонов упрекал только себя.

У нас теперь все говорят, что материальное положение трудящихся значительно улучшилось, что жить стало лучше, веселее. Это, конечно, верно. Но это ведет к тому, что население стало размножаться гораздо быстрее, чем в старое время. Смертности стало меньше, рождаемости больше, и чистого прироста получается несравненно больше. Это, конечно, хорошо, и мы это приветствуем. (Веселое оживление в зале.) Там же. Т. 14. С. 106. (Речь на совещании передовых комбайнеров. Декабрь 1935 г.)

Тов. Левидов сказал, что самое главное в бдительности — это бдительность по отношению к самим себе.

По многим обстоятельствам эта формула может быть больше всего применима ко мне.

Но в чем же эта бдительность к самому себе может выражаться? В особом отношении к своей художественной работе, а именно — надо помнить, что те художественные произведения, над которыми человек работает, должны служить новому, с социалистической душой, человеку, должны помогать всем, строящим социализм.

Хорошее выступление было здесь у тов. Усиевич, и мне кажется, что к этому выступлению мы все присоединимся.

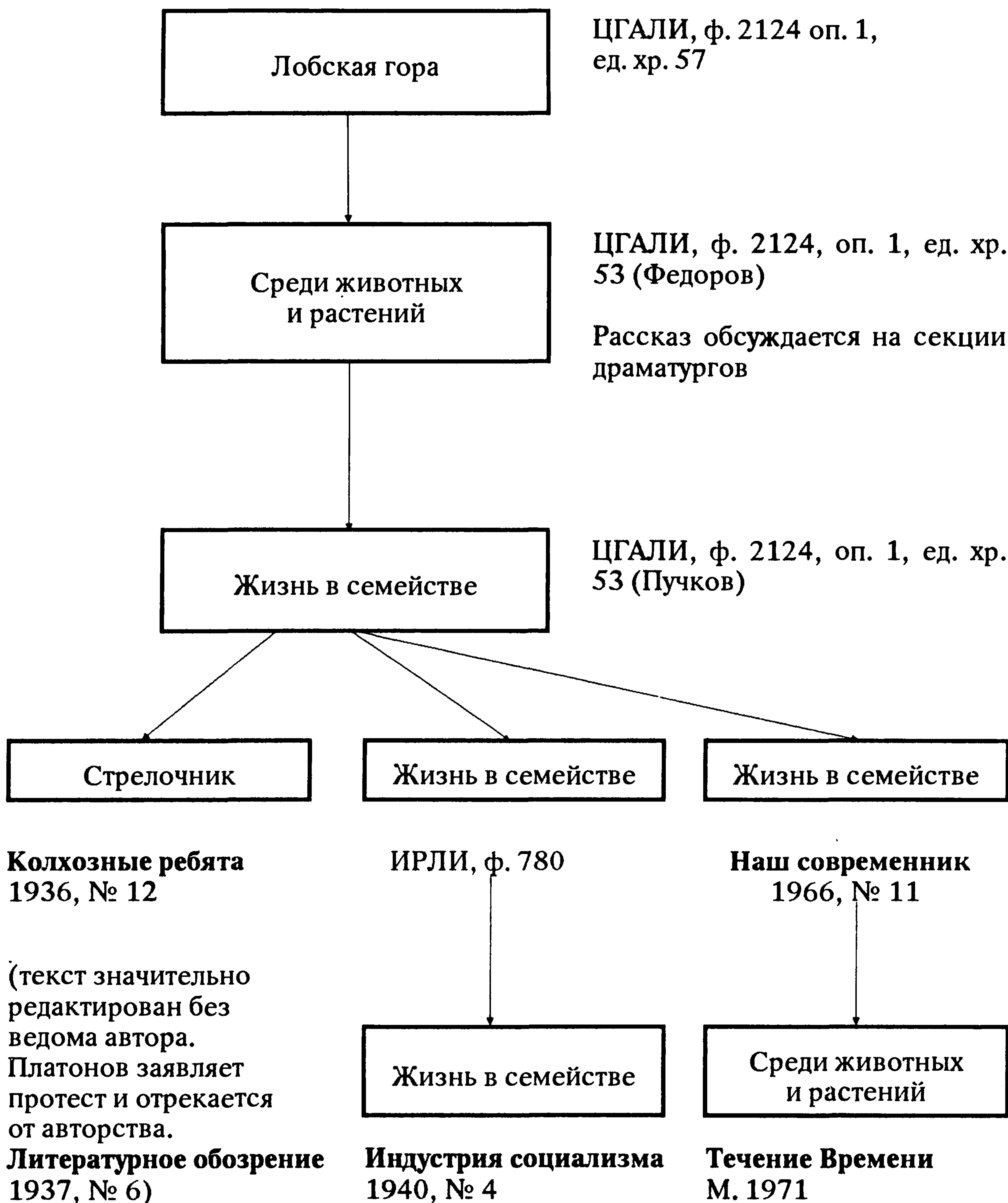
Тов. Усиевич говорила, что среди нас могут быть еще люди-враги. Об этом, конечно, мы все время должны помнить, и поэтому мы так ставим вопрос о бдительности.

Еще о новой душе человека. Только с этой точки зрения мы можем наблюдать за произведениями, чувствовать к ним определенный интерес. Мне кажется, что сейчас можно было бы на чрезвычайно интересную тему написать целый ряд произведений. Я кое-какие попытки сейчас делаю и считаю, что мы в своих произведениях все должны доказать, как мы живем, какая атмосфера может быть у нас. Вот, товарищи, все, собственно говоря, что я хотел сейчас сказать<sup>83</sup>.

Рассказы, созданные Платоновым в 1935 и 1936 годах правдиво показывают «как мы живем, какая атмосфера может быть у нас». Они передают, может быть, лучше любого другого произведения этого времени, боль гения, примиряющегося с тем, что раньше казалось бы ему политическим и биологическим тиранством. В течение трех лет, однако, Платонов окончательно капитулировал перед новой утопией. В пьесе «Голос отца», написанной около 1939 года, Платонов окончательно отрекается от философии Федорова ради сталинской идеологии. Диалог Якова с голосом его покойного отца изобилует уверениями в вечной сыновней верности и невозможности предательства, но тем не менее пьеса служит знаком того, что воскресение умерших родителей уже не нужно; отец утешает сына словами: «Уходи с могилы и живи, я буду теперь навсегда мертвым и спокойным. Ты не изменишь мне никогда, и в этом моя вечная жизнь»<sup>84</sup>. Но, как сын Исаака предает своего библейского отца, так же и «Голос отца» изменяет философскому наставнику юности Платонова. В текстах, хранящихся в двух архивах, идея пьесы сводится к тому, что биологические отцы могут спокойно остаться в могиле, потому что у Якова и других советских сыновей теперь есть общий, более важный отец. Когда пьеса была опубликована в «Звезде Востока» в 1966 году, существенная ее часть была изъята:

83 ЦГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 74. Л. 98. *Левидов Борис Михайлович* (1898—1940), советский критик, печатавший статьи в «Литературной газете»; *Усиевич Елена Феликсовна* (1893—1968), сотрудник журнала «Литературный критик», защищавшего и публиковавшего Платонова в то время

84 *Платонов А.* Голос отца. Звезда Востока. 1967. № 3. С. 83.



Г о л о с о т ц а : Не знаю, как у вас теперь. Но я знаю, что я думал неправильно, я ошибался. В руках зверя и негодяя самая высокая техника будет лишь оружием против человека.

Я к о в (в волнении): Ты прав, отец! Так делают теперь враги людей, но мы их раздавим, потому что самая лучшая техника — это высший человек, а высший человек живет у нас в Советском Союзе.

Г о л о с о т ц а : Откуда ты это знал? Высший прекрасный человек — вот в чем тайна, которую мы не могли открыть и поэтому мы умерли в тоске.

Я к о в : Я научился этому у Сталина.

Г о л о с о т ц а : В чем его учение?

Я к о в : Я сам еще не научился всему его учению. Но я знаю, что Сталин учит всех людей быть верными детьми своих отцов, он велит никогда не изменять тому, что было в отцах высшим и человеческим, он хочет сделать героическую душу человека законом всей земли. Он сам ученик Маркса и Ленина<sup>85</sup>.

Обожаемый отец уступает место политическому деспоту. В 1937 году в статье по поводу второго большого показательного процесса Платонов писал: «У нас, у нескольких советских поколений есть общий отец — в глубоком, в проникновенном смысле. Мы идем вслед за ним»<sup>86</sup>. В «Голосе отца» эта мысль выражается в художественной переработке. Имя Якова, принадлежащее старшему сыну Вождя, особенно значительно в этом контексте, символизируя не только отречение от раннего идеала, но и обет верности новому порядку. Задача воскрешения мертвых предков устраняется утверждением покорности подданного живому Вождю. Когда голос отца окончательно замолкает, Яков ему велит: «Спи, отец, вечно в земле. Прощай»<sup>87</sup>.

В этом же году Платонов написал рассказ, опубликованный под названиями «Алтеркэ» и «Мучение ребенка»<sup>88</sup>. Это произведение, повествующее о еврейском мальчике, избиваемом поляками и спасенном вступающими в Польшу красноармейцами, является платоновским вариантом «Клеветникам России», оправдывающим недавнее нападение на Польшу Красной Армии. В момент своего спасения Алтеркэ смотрит на красноармейца. «Алтеркэ увидел на рукаве солдата красную звезду, но он не знал, какие бывают звезды вблизи, и не понял, что это такое»<sup>89</sup>. Трагедия судьбы Андрея Платонова и многих его современников заключается в том, что они изменили, некоторые после долгого сопротивления, своим космическим мечтам ради службы людям, олицетворяющим самые низкие, отнюдь не революционные, человеческие эмоции. Они обменяли небесные звезды на суконные. У Платонова этот процесс проходил болезненно и неохотно; хотя он привел к созданию нескольких шедевров советской прозы, Платонову тоже в конечном счете пришлось узнать, «какими бывают звезды вблизи».

85 ИРЛИ. Ф. 780. № 15, где пьеса называется «Молчание» и где слова «враги людей» заменили первоначальное слово «фашисты», изменение, которое указывает на то, что работа над пьесой велась в августе 1939 г. См. также: ЦГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 6. Вариант в ИРЛИ более ранний, в нем отсутствует сцена с милиционером.

86 Преодоление злодейства. Литературная газета. 26 января 1937 г. № 5. С. 5.

87 Платонов А. Голос отца. Звезда Востока. 1967. № 3. С. 83.

88 Алтеркэ. Дружные ребята. 1940. № 2. С. 1—7; Мучение ребенка. Общественница. 1940. № 4/5. С. 43—47. Вторая публикация отсутствует в основных библиографиях писателя.

89 Общественница. 1940. № 4/5. С. 47.

Наташа Друбек-Майер

## РОССИЯ — «ПУСТОТА В КИШКАХ» МИРА

«Счастливая Москва» (1932—1936 гг.) А. Платонова как аллегория<sup>1</sup>

Посвящается И. П. Смирнову

Москва, я думал о тебе!  
Москва.. как много в этом звуке  
Для сердца русского слилось!  
Как много в нем отозвалось!

«Евгений Онегин», VII, XXXVI

В 1937 году на заседании секретариата Союза писателей обсуждалась командировка Андрея Платонова по маршруту Ленинград — Москва с целью «повторения поездки Радищева... и описание этой поездки»(62)<sup>2</sup>. До нас подобное произведение Платонова не дошло, но в его архиве сохранилась объемная рукопись в папке с надписью «Путешествие из Л в М». Н. Корниенко, подготовившая публикацию текста для «Нового мира», предполагает, что этот текст должен был послужить московской частью этого путешествия (63). Первое, автором впоследствии зачеркнутое название этого романного фрагмента — «Счастливая Москва». Действие романа<sup>3</sup> происходит в 30-е годы. Героиня романа — сирота, которой в детдоме дали имя Москва Ивановна Честнова — в «честь Москвы»(9), советской столицы. В возрасте семнадцати лет Москва поступает в школу воздухоплавания и становится парашютисткой. Во время одного прыжка Москва зажигает папиросу, и парашют сгорает. Хотя газеты восторженно пишут о храброй «воздушной комсомолке»(14), ее увольняют из воздухофлота. Кроме Москвы в романе выступают четверо мужчин — ее поклонники и любовники. Первые два — «мелкие люди»: увлекающийся эсперанто «геометр и городской землеустроитель»Божко (11), который и устроил Москву в школу воздухоплавания, и «вневойсковик»Комягин, «начатый и неоконченный человек»(35), остальные два — молодые ученые: всесоюзно известный инженер-изобретатель Сарториус и талантливый хирург Самбикин, который в «институте для поисков долговечности и бессмертия»(17) намеревается «мертвыми оживлять мертвых»(42), ищет в трупах жизнетворящую влагу и находит в кишках молодой женщины «душу»(34). Поработав в военкомате, где она познакомилась с Комягиным, Москва идет работать в метрострой 1935 года, где в аварии попадает под вагонетку. Самбикин ампутирует ей ногу. Хотя Москва теперь хромя, она еще больше нравится мужчинам. После короткого романа с Самбикиным, Москва выходит замуж за самого ничтож-

1 Настоящая статья представляет дополненную версию доклада, прочитанного на конференции «Россия как подсознание Запада» (организованной Пражской академией наук в феврале 1993 г.) и опубликованного в журнале *Volné sdružení českých rusistů* 1993, IX.

2 Цифры в скобках относятся к публикации текста «Счастливой Москвы» в «Новом мире», 1991, № 9 (включая варианты и цитаты из записных книжек) и к комментариям Н. Корниенко

3 Хотя текст не окончен, можно назвать его романом. Дошедшая до нас рукопись носит характер тщательно отработанного текста.

ного из своих поклонников, старого Комягина. Этим кончается сюжетная линия девушки Москвы в романе, несомненно пародийно перекликающаяся с советскими кинокомедиями и социалистическими романами (фигура сироты, тема комсомола и жертв в Великой стройке, среда ученых и т.д.).

Начнем толкование романа с факта, что героиня — тезка столицы России. Ссылаясь в своей статье «Россия как подсознание Запада» на традиционное представление о женщине как «символизации России» Б. Гройс (1989, 201) отождествляет женщину с бессознательным. Нужно вернуться к истокам такого понимания России в XIX веке и припомнить тесные отношения между русской философией и историософской мыслью о России. В основу настоящего исследования романа Платонова легло учение об одной из самых влиятельных ипостасей бессознательного в русском мышлении, Софии. Постараемся проследить судьбу этого своеобразного персонажа русской эсхатологической мысли в 30-е годы нашего столетия.

Москва Честнова — будучи музой советских деятелей — несомненно входит в парадигму «софийных» персонажей. София изначально — аллегорическое воплощение Божией Премудрости. Можно предположить, что поэтика романа Платонова основана именно на принципе аллегории. Кроме пассивного приобщения к традиционной аллегории Москва представляет качественно новую аллегорию советской России. Застывший религиозно-аллегорический персонаж Софии, в романе пародийно оживленный, находится в диалектических отношениях с политической аллегорией Москвы-России. Эти два символа в разворачивании романного действия взаимно усложняются. Возникает движение аллегорий, наслаивающихся одна на другую.

«Счастливую Москву» можно прочесть на фоне двух философских позиций XIX века, в которых отношение к женщине играет немаловажную роль: утопии Н. Федорова о воскрешении мертвых и софиологии Соловьева.

Оба философа по-своему формулируют христианскую эсхатологию. Хотя Федоров сильно повлиял на Соловьева, они отличаются именно в своем отношении к женщине. Федоров относится к женщине крайне отрицательно, Соловьев ставит вечную женственность в центр своих исканий Премудрости. Федоров в желании женщины рожать и размножаться видит гибель «общего дела» (воскрешения отцов), Соловьев, напротив, верит в спасающую силу половой любви и видит в воплощенной в женщине Софии «существенную Премудрость» Бога<sup>4</sup>.

Как показала А. Тески (1982), влияние Федорова на Платонова значительное. Но нужно дифференцировать: ненависть к женщине в произведениях 20-х годов намного сильнее, чем в 30-е и 40-е<sup>5</sup>. Особенно в «Чевенгуре» (1927—1929) заметна враждебность к женщине, препятствующей своим сладострастием и «буржуазностью» товариществу чевенгурцев. Однако несмотря на это, уже в «Чевенгуре» есть коммунистка, которая вопреки ее сюжетной периферийности (Дванов не женится на ней, и она никогда не попадет в Чевенгур) окружена какой-то таинственной аурой высшего существа, сумевшего «сделать себя» (Платонов 1991, 350)<sup>6</sup>. Думается, не случайно ее имя Соня, т.е. Со-

4 Соловьев 1969, XI, 288. Сравните и его широко известные «Чтения о Богочеловечестве» (1877—1881).

5 Сравн. Drubek-Meyer 1994, 252.

6 Московский эпизод Сони Мандровой с Сербиновым во многом предвосхищает «Счастливую Москву». Интересно, что кроме звуковой близости фамилий Сербинов — Сарториус/Самбикин они принадлежат к парадигме «иностранного» (фамилии обозначающие иностранца, или иностранные фамилии).

фия. Окончательный перелом в оценке женщины у Платонова происходит в «Котловане» (1929—1930): там девочка Настя становится аллегорией коммунизма. Очевидно, разочарование Платонова в идее построения настоящего коммунизма тесно соотносится с концептуализацией этой идеи — для риторической структуры текста это означает, что раньше неосязаемая, «священная» коммунистическая идея превращается в идеологию, которую можно отображать или воплощать аллегорически, что и дает автору возможность дистанции.

В «Счастливой Москве» сочетаются идеи Федорова<sup>7</sup> и Соловьева, которые автор доводит до абсурда. Но этот прием не служит лишь для пародийной карнавализации Софии в рамках модернизма — как это было во многих произведениях позднего символизма (например, блоковская «Незнакомка» оказывается проституткой), а для перенесения ее в другую историческую парадигму мышления, в сталинский век. Более того — можно выдвинуть тезис, что роман Платонова является деконструкцией текстов определенной богословской и философской традиции (кроме Соловьева и Федорова можно назвать Флоренского и С. Булгакова).

Что такое деконструкция софиологии? Советская София одета в строгий мундир комсомолки-парашютистки, которая высоко парит в небесах. Пневматическая, т.е. воздушная и небесная<sup>8</sup> сущность Софии сохраняется, притом — как и на сюжетном, так и на словотворческом уровне. Когда Божко спрашивает, что она любит в жизни, она отвечает: «Я люблю ветер в воздухе и еще разное кое-что» (10). Этот ответ и решает ее профессиональную судьбу — землеустроитель и ударник Божко (его фамилия и профессия нам говорят о том, что он — маленький земной божок, низкий демиург небесной Москвы) направляет ее в школу воздухоплавания. Как парашютистка она учит других «равнодушному прыжку» (13), газеты называют ее «воздушной комсомолкой» (14), и когда она сама прыгает с самолета, чувствует себя «колонной», «трубой» — «продуваемой насквозь» (13). Элемент Москвы — воздух, и «воздушность» становится ее лейтмотивом<sup>9</sup>.

7 Так как для обзора реализации федоровских позиций понадобилась бы вторая статья, ограничиваюсь Соловьевым. Скажу только, что в «Счастливой Москве» чисто тематически есть много соприкосновений с герметическо-алхимической традицией (мечта о самопорождении без женщины, об «оживлении мертвых мертвыми», о добывании животворящей воды, находящейся за «тайным шлюзом»; последнее перекликается с описанием Софии, Премудрости Божией, у Флоренского: «Эта благодать — духовный дождь, угашающий телесные пламена, увлажняющий внутренния мысли» (Флоренский 1914, 368).

8 Наконец, окружающие Софию небесные сферы, исполненные звезд, — указание на ее правление над всею вселенною, на ее космократию. Бирюзово-голубой цвет этого окружения символизирует воздух, затем небо, а далее — небо духовное, горний мир, в средоточии которого живет София» (Флоренский 1914, 375).

9 С. Булгаков в «Философии хозяйства» (1912) уделяет физическим функциям особое внимание: обмен веществ, поедание мира и пищеварение играют важную роль в «очеловечивании» природы («Это изначальное торжество живого и неживого выражается в питании и связанном с ним росте и размножении жизни. Под питанием в широком смысле можно разуметь самый общий обмен веществ между живым организмом и окружающей его средой, так что сюда относится не только собственно еда, но и *дыхание*, воздействие атмосферы, света, электричества, химизма и других сил природы на наш организм, насколько в результате его получается жизнетворный обмен веществ» (Булгаков 1912, 83, курсив мой. — Н. Д.-М.).

К парадигме воздуха примыкает другое место в тексте, соединяющееся с вышеуказанным паронимией: «колонна» и «колонка еще необработанной пищи» (34) в кишках трупа женщины, где Самбикин находит «душу»:

«Видишь! — сказал Самбикин, разверзая получше пустой участок между пищей и калом. — Эта пустота в кишках всасывает в себя все человечества и движет всемирную историю. Это душа — нюхай!» (34)

На словотворческом уровне «продуваемая насквозь» пустотелая «колонна» Москвы связывается с «колонкой» и пустотой (-душой)<sup>10</sup> в кишках трупа. Но кишки женского трупа<sup>11</sup> одновременно являются *tertium comparationis* двух частей метафоры: воздушная «труба» Москва — подземные ходы московского метро. Если проследить за аллегорией в обратном направлении, понимая воплощенный в женщине город Москва как тело<sup>12</sup>, всплывает физиологическая метафора метро — кишки. Мощная сила аллегорического движения захватывает все больше и больше пластов текста, соединяющихся самым разным образом: лейтмотивным и каламбурным повторением слов и морфем, фигурами и тропами, и эквивалентностью мотивов на сюжетном уровне. Так как девушка Москва не только аллегория страны, и как Москвичка — метонимическая часть города Москвы (который сам — метонимия России)<sup>13</sup>, но своим именем и является эмблемой города/страны, то получается сложная сеть значений на уровне аллегории. Все атрибуты и действия героини одновременно значат что-то на двух (по крайней мере) уровнях.

Еще раз вернемся к Москве как «колонне». Этот мотив романа также связан с определенной богословской традицией, с книгой о Павла Флоренского «Столп и утверждение истины» (1914), которая, как можно предположить, была известна Платонову. В письме о Софии Флоренский собирает высказывания святых отцов и подробно описывает ипостаси и изображения Софии. София часто называется «столбом» («то огненным, то облачным столпом ведущая к Стране Обетованной, в «жизнь вышнюю» — Флоренский 1914, 356) и изображается на «огневидных столпах» (*ibid.*, 372). Называя Москву колонной, Платонов применяет синоним столба<sup>14</sup>. Но этим иконографические параллели Софии и Москвы не ограничиваются: «огневидные крылья» Софии в романе

- 10 Сравните древнее представление о душе ( ψυχή ) как о воздухе/дуновении/дыхании («Hauchseele»), повлиявшее и на христианские представления (сравн. Rusche F., Blut, Leben und Seele. Ihr Verhältnis nach Auffassung der griechischen und hellenistischen Antike, der Bibel und der alten Alexandrischen Theologen. Paderborn 1930. Reprint N.Y.—London 1968). Э. Баргер в своем описании народных верований посвящает отдельную главу представлению, что душа/жизнь находится именно во внутренностях. Кроме середины тела (диафрагма) нижняя часть туловища — то место, которое принимали за местонахождение «низкой» души/ ψυχή (например также в каббале) (Bargheer E., Eingeweide: Lebens- und Seelenkräfte des Leibesinnern. Berlin, 1931).
- 11 Труп женщины, у которой есть только пустая душа — двойниковая сестра «равнодушной» Москвы.
- 12 В некотором смысле такое представление является реализацией философии хозяйства С. Булгакова (сравн., например, следующее утверждение: «все это, т.е. потенциально вся вселенная, способно становиться нашим телом, делаться его внешним периферическим продолжением» (Булгаков 1912, 81)).
- 13 Сравните меткое описание функции мифа о Москве как матери, «центре русской Родины» в «иерархоцентрической пространственной модели» 30-х гг. у Гюнтера (1991, 135).
- 14 Заметим, что Платонов выбирает слово женского рода и иностранного происхождения — «колонна».

Платонова преобразуются в горящий парашют<sup>15</sup>. Ю. Нагибин в своей статье о «Счастливой Москве» заметил, что курящая парашютистка — «нечто противное здравому смыслу» и справедливо объясняет этот глупый поступок желанием автора сжечь свою героиню вместе с парашютом (одной из эмблем прогресса советской техники)<sup>16</sup>. Но кроме того, можно предложить, что горящий парашют восходит к вышеописанной традиции. О Софии говорится, что «Лицо и руки ее — огненного цвета, за спиной два огневидные большие крылья» (Флоренский 1914, 372). Платонов в эпизод с горящим парашютом вписывает мотив софийного огня: «Она летела с горячими щеками и воздух грубо драл ее тело, как будто он был не ветер небесного пространства, а тяжелое мертвое вещество...» (13), но одновременно обращает наше внимание на то, что воздух, прочувствованный Москвой, — не пневма, не божественное дыхание, а просто банальный ветерок из не менее банального комсомольского лозунга «солнце, воздух и вода».

Флоренский подчеркивает, что Софию именовали по-разному в разные времена (Флоренский 1914, 370). Можно сказать, что роман Платонова выдвигает Новую Софию, Москву Честнову (вспомним, что одно из наречений Софии — «Чистая Честнейшая.» сравн. Флоренского 1914, 359. — курсив мой. — Н. Д.-М.)<sup>17</sup>. Москва Честнова — своеобразный, советский, перевод иконы Софии.

София часто представляется в виде города, небесного Иерусалима или частей его: «Венец в виде городской стены — обычный признак Земли-Матери в ее различных видоизменениях, выражающий, быть может, ее покровительство человечеству, как совокупному целому, как городу, как *civitas*». (Флоренский 1914, 375) И сопряжение элементов город — София — имя, которое мы находим в «Счастливой Москве», видимо, восходит к книге Флоренского, его пересказу притчи Афанасия Великого: «Он представляет тварь под образом города, построение которого поручено неким царем сыну своему. Чтобы авторитетом отца обезопасить строения от посягательств на них и вместе с тем чтобы оставить память о себе и об отце своем, царевич начертывает имя свое на каждом здании» (Флоренский 1914, 346). Несомненно, и у Платонова оживает «...древнее представлени[е] об имени, как о реальной силе-идее, формирующей вещи и таинственно управляющей недрами их глубочайшей сущности» (Флоренский 1914, 347). У Платонова это софийное имя — Москва, название столицы. Город Москва, Москва-река и девушка Москва в романе Пла-

15 Крылья Софии — явное указание на какую-то особенную близость ее к горнему миру. Огненность крыльев и тела — указание на духо-носность...» (Флоренский 1914, 372). «Горний мир» у Платонова понимается конкретно, Москва, советская София, не ангел, а занимается авиацией.

16 «Вы представляете себе курящего парашютиста? К тому же Москва не курит; ни до, ни после прыжка на всем протяжении романа она не притрагивается к папиросам. А тут закуривает в воздухе, разом потратив коробок спичек, и поджигает шелковый, пропитанный составом купол. Это не поступок Москвы, а поступок автора, нужный для его целей, а не для целей персонажа» (Нагибин 1992, 4).

17 В первых набросках к роману Платонов своей героине хотел дать фамилию «Явная». Здесь опять можно проследить связь с Софией, точнее, с «явленными» иконами Софии (типа Богородицы). Сравн. Флоренского: «Каждая законная икона Божией Матери, — «явленная» —, т.е. ознаменованная чудесами». Флоренский называет такую икону «одни из живописных имен Ее» (Флоренский 1914, 370), что опять можно соотнести с мыслью Платонова, что Москва является «оживленным «плакатом» (из записной книжки Платонова, 58—59).



тонова сливаются воедино (сравн. следующий пассаж в начале романа: «До вечера она ходила по бульварам и по берегу Москвы-реки, чувствуя один ветер сентябрьской мелкой непогоды и не думая ничего, как пустая и усталая»(10) — «пустая»Москва все в себя вмещает<sup>18</sup>. Или описание Москвы после окончания школы пилотов: «...Божко слышал биение сердца Москвы Ивановны в ее большой груди; это биение происходило настолько ровно и верно, что, если можно было бы соединить с этим сердцем весь мир, оно могло бы регулировать течение событий»(12). Хотя недоумевающий Сарториус на вопрос Москвы Честновой, любит ли он ее, отвечает: «Я люблю другую Москвой — городом»(26), читатель знает, что он отчаянно любит и ее, или, точнее, он любит светлое имя Москва (столицы и девушки). Москва Честнова таким образом не только символически обозначает Москву, но своим именем прямо с ней отождествляется. В рассказе Афанасия Великого царевич отвечает царю: «Надежно, потому что-де, по изволению отца, изображен я на каждом здании, имя мое создано в сих зданиях»(Флоренский 1914, 346). Москва слагается из камней-имен-людей (кирпичей с печатью имени царя)<sup>19</sup>.

Город Москва — «могущественное и теплое тело»(12) женщины. Москва — центр мировой революции, и сердцевиной пролетарской Москвы в 30-е годы становятся ее «кишки»: метро. Его дворцовая, пышная архитектура в романе Платонова выступает как барочная аллегория сладострастного низа и пустоты. Красивость сводов, колонн (!) — образ пустоты. Метро<sup>20</sup> (как и Москва) — красивая, но смертоносная труба, которая подобно кишечной душе «всасывает в себя все человечество»(34), в которую все стремятся попасть (девушку Москву в метро-ад заманивает плакат: «Комсомолец, комсомолка! Иди в шахту метро!..»Москва Честнова поверила и вошла в ворота»).

«Труба»Москва и образ подземных ходов как кишок напоминает о том, что тело Москвы гротескное. Не случайно на сюжетном уровне девушка Москва в своей профессиональной деятельности соединяет верх и низ, небо и ад (подземный мир), возвышенное и низменное<sup>21</sup>. Эта двучленность вполне соот-

18 «Представление о человеческом теле как о вместилище мира/вселенной мы опять находим у Булгакова: «Органы нашего тела представляют собой как бы двери и окна во всю вселенную, и все, что входит в нас через эти окна и эти двери, и делается предметом нашего «вчувствования», а, становясь для нас осязаемым, в известном смысле, есть уже наше тело»(Булгаков 1912, 81).

19 Соловьев пишет, что София «— организм всечеловеческий, как вечное тело Божие и вечная душа мира. Так как этот последний организм, т.е. София уже в своем вечном бытии необходимо состоит из множественности элементов, которых она есть реальное единство, то каждый из этих элементов, как необходимая составная часть вечного богочеловечества, должен быть признан вечным в абсолютном или идеальном порядке»(Соловьев 1966, III—IV, 127).

20 О метро как аде см. статью А. Сергля, 1993.

21 В документальном фильме Л. Степановой «Есть метро»(1935) говорится о том, что «верх соревнуется с низом». Экспансия-в недра земли в метрострое в «Счастливой Москве»является своеобразным вариантом жизнестроительства. Трактовка темы метростроя у Платонова носит опять деконструктивный характер. В этот раз объект деконструкции — «Философия хозяйства» (1912) С. Булгакова. Москва у Платонова выступает одновременно как субъект (жизнь) и объект (смерть). «Жизнь»(деятельная часть Москвы Честновой, «верх») пытается завоевать территорию у «темной ночи небытия»(пассивной материи, души мира, «низа»), и этим разрушает самое себя, собственное тело. С. Булгаков «состояни[e] бытия»видит как тяжб[у] жизни и смерти, как борьб[у] свободы и необходимости...»(Булгаков 1912, 44).

ветствует соловьевскому учению о двух ипостасях Софии (на земле)<sup>22</sup>: первый в идеальном случае отождествляется с высшей Премудростью Божией, второй («ее низший противополообраз») Соловьев называет «душой мира», которая «пребывает в хаосе и раздоре...»(Соловьев 1969, XI, 303)<sup>23</sup>, а у Платонова, в кишках. Любопытно, что у Платонова есть статья 1920 года под названием «Душа мира», где он довольно точно воспроизводит соловьевскую идею о душе мира и отождествляет ее с конкретной женщиной, у которой «нет личности», потому что она «родила все», и «оттого она такая неуловимая и непонятная, потому что отдалась всему, приобрела сердцем каждое дыхание». (Платонов 1988, 16 -курсив мой. — Н. Д.-М.). Уже в этой ранней статье он связывает представление о пневматической субстанции души с дыханием женщины<sup>24</sup>. Персонаж Москвы — прямое воплощение души, Софии.

Но если Москва — душа, как это согласуется с тем, что о Москве часто говорится, что она «равнодушна»(37)<sup>25</sup>, «бессердечна»(38) и с догадкой Божко, «что сердце Москвы может летать в воздушной природе, но любить его не может»(13)? Ведь это все говорит о том, что у Москвы нет души. Это противоречие можно устранить в контексте вопроса схоластиков: *Habet mulier animam?* Их ответ: у женщины нет души, потому что она сама душа, *anima*<sup>26</sup>. Такое понимание повлияло на представление о женщине как о потерянной части мужчины (например в концепции *anim'ы* у Юнга). Сравним это со следующим высказыванием о Москве: «ее приглашал почти всякий человек из публики, находя в ней что-то утраченное в самом себе»(37). В «Чевенгуре» о женщине прямо говорится как оместилище другого: «А чего ж тебе надо: все-таки тебе это женщины, люди с пустотой, поместиться есть где»(Платонов 1991, 379).

Равнодушие Москвы можно понимать буквально: она равна душе — хотя и мертвой (несомненно, «Счастливая Москва»развертывает косвенно и заглавие гоголевской поэмы). Воздух<sup>27</sup>, равнодушие, душа и пустота — главные качества Москвы<sup>28</sup>. (Платонов 1991, 379). Женщина — то воздух/пустота/душа, то труба/колонна, причем член одной парадигмы может выступать как метонимия другой (воздух — кишки/колонна, или наоборот:

- 
- 22 «Душа мира есть существо двойственное: — заключая в себе и божественное начало и тварное бытие...»(Соловьев 1969, III—IV, 140).
- 23 Душа мира равняется *materia prima*, которая возникла при отторжении Премудрости от Святой Троицы.
- 24 Уже потом, в 30-е годы, часто говорилось о «могучем дыхании»столицы — например, в статье о беспосадочном полете в Америку в июле 1937 г. в «Правде»: «Здравствуй, Москва!»(Гюнтер 1991, 136).
- 25 Заметим, что «вещество глаз»мертвой девушки (двойника Москвы) было тоже «равнодушное»(33).
- 26 Сравните аналогичное утверждение Гройса (1989, 199) по поводу России как подсознания: «русская культурная традиция, напротив, понимает Россию как подсознание: у России не может быть подсознания, потому что она сама есть подсознание...»
- 27 Вспомним, что именно в тридцатые годы «советские летчики превозносятся как «богатыри духа»...»(Гюнтер 1991, 132). Гюнтер говорит о «триумфе спиритуализма», одолевшего материализм (*ibid.*).
- 28 Гройс (1989, 207) утверждает, что Россия переживает «свое пространство как «пустое», как пространство чистого бессознательного...». В другом месте он говорит о «русской индифферентности»(*ibid.*, 206), что соответствовало бы равнодушию Москвы-России.

кишки/труба — душа и т.д.). Метонимические замещения работают на фоне всеобъемлющей аллегории: тело девушки Москвы — пространство города Москвы.

Со своей душевной пустотой, бесчувственностью и цинизмом Москва — идеальный представитель нового поколения<sup>29</sup>. Оно счастливое, потому что у него «железная душа»(из записной книжки Платонова 60)<sup>30</sup>. Мечта Сталина о писателе как «инженере человеческих душ»реализуется — правда, только в фиктивном персонаже Москвы.

Приведу еще несколько параллелей между Москвой и Софией. Самбикин полагает, что в груди Москвы находятся крылья (22), что соответствует толкованию Софии как ангела-хранителя мира. При вскрытии трупа молодой женщины Самбикин отрезает грудь, освобождает «софийные»крылья от грудной клетки («Грудная клетка человека представляет свернутые крылья»22). Деятельность хирурга — его искание животворящей влаги — тесно соотносится с освобождением Софии от грубой оболочки. Соловьев пишет в своих «Трех свиданиях»(Соловьев 1969, X, 80—86): «Под грубою корою вещества//Я осязал нетленную порфиру//И узнавал сиянье божества». И действительно, хирург Самбикин под «сальной оболочкой живота»(34) находит, или, по крайней мере, так ему кажется, душу. «Под корою вещества»советский ученый обнаруживает не «нетленную порфиру», а экскременты. «Сияние божества»в кишечнике заменяется пустотой, кишечными ветрами. Снижение самого высокого на уровень испражнений<sup>31</sup> — классический феномен карнавализации, как ее понимает Бахтин. Научные изыскания Самбикина -скатологическая пародия<sup>32</sup> символистских поэтических исканий сокровенного мира, Weltseele за оболочкой.

Образ тела Москвы можно соотнести с изображением Софии в иконах. Опять обращаемся к толкованиям Флоренского, с которыми здесь нужно считаться. В книге «Столп и утверждение истины» Флоренский в письме о твари излагает трехчастность человеческого тела. Для наглядности он приводит рисунок, изображающий тело в виде трех шаров, с надписями: голова, грудь и живот. Флоренский в этой модели ссылается на гомотипичные схемы французского физиолога (А. Péladan, Anatomie homologique. La triple dualité du corps humain et la Polarité des organs splanchniques. P., 1886). Идея гомотипии

29 Платонов об этом новом человеке пишет в записной книжке (1932): «...есть поколение искренне думающих и действующих в плане ортодоксии, в плане оживленного «плаката», — но он локален, этот мир, он местный, как географическая страна *наряду* с другими странами, другими мирами». (записные книжки, 58—59)

30 Как указала Корниенко (60), Платонов в записной книжке 1933 года к новому типу счастливого железного человека относится амбивалентно. Принудительное и организованное счастье — важный элемент тоталитарных культур (ср. нацистский лозунг Kraft durch Freude).

31 Недра «души мира»(«А сколько нечистот натекло в человечество за тысячи лет зверства...»— «лучшие инженеры озаботились переделкой внутренней души»(40)) так наполнены грязью, как кишки девушки Москвы («...каких только нечистот Москва не ела в своей жизни!»13, курсив мой — Н. Д.-М.).

32 «Счастливую Москву»можно понять как своеобразный ответ на «Петербург»А. Белого, который не только написал самый важный русский роман о городе, но также развил тему испражнений.

тела схематически организует все органы тела в симметричных парах, причем одна часть пары принадлежит к низу, другая к верху тела (толстая кишка — пищевод, почки — легкие, мочевой канал — дыхательное горло, матка — гортань, лобок — подбородок, мочеполовое отверстие — рот, задний проход — носовое отверстие, цит. по Флоренскому 1914, 588). Хотя Флоренский пользуется этой несомненно карнавалистической схемой сопряжения органов, его больше всего интересует средняя часть тела: сердце, которое является центром гомотипии (в которой оно выполняет функцию двустороннего зеркала). Флоренский припоминает этимологическую связь между «сердцем» («сердом») и словом «серед» и пишет, что «...сердце человеческое рассматривается как средоточие всей телесной и духовной жизни человека...» (Флоренский 1914, 268—269).

Предположим, что Платонов читал книгу Флоренского, и подробные изложения гомотипии (в книге приводятся семь схем!) повлияли на его представление об осмысленной модели человеческого тела. Платонов довольно точно воспроизводит связь между верхними и нижними органами (и соответственно: небом и землей<sup>33</sup>, авиацией и метро), но смещает центр тела в сторону нижних органов. Сердце само по себе исчезает (как будто оно улетело на крыльях, спрятанных в груди и вскрываемых циничным хирургом), оно уже не является центром гомотипии. Центр жизни, душа (то, что в каббале называется «руах») перемещается в низ тела, в кишки<sup>34</sup>. Так как у Платонова гомотипия сама по себе не нарушается, можно сказать, что его дуалистическая модель тела ближе схеме французского врача, чем богослова Флоренского, который два полюса Пеладена дополнил стержнем «сердца».

Флоренский в пассаже о «серде» пишет: «Поэтому же сердечником называется всякий стержень, влагаемый в ствол, в дыру; болт, пропускаемый сквозь переднюю подушку и ось повозки, на котором ворочается передок; шворень, штыр, курок; железный стержень с шаром, для образования пустоты, при отливке пустотелых артиллерийских снарядов» (Флоренский 1914, 270). Мы не знаем, почему Флоренский счел нужным привести такие примеры употребления слова «сердечник» из области техники, но периферийный элемент, который Флоренскому служит расширению семантического поля исходного слова, в тексте Платонова приобретает центральную позицию. Москва — и «железный стержень», с помощью которого образуется пустота, и она сама и является этим «пустотелым снарядом». Платонов двумя ходами обрабатывает текст Флоренского: 1) смещение центра жизни («душу») из «груди» в область низа, отождествление души и

33 Сравн. чуть парадоксальные слова о Софии: «Она Избранная, Царица Небесная и, тем более, Земная» или «незримое для других явление горнего в дольнем» (Флоренский 1914, 359 и 391). Парадоксальная риторика соответствует гомотипическому мышлению.

34 Вполне возможно, что Платонов соотнес рисунок трех частей тела (трех колец), сделанный Флоренским в сносках, с помещенными в книге рисунками икон Софии, которые тоже слагаются из трех круглых частей. В Новгородском переводе София помещается в самой большой и самой нижней из трех частей, на фоне концентрических голубых колец. Рисунок гомотипии сферу живота тоже изображает самым крупным кольцом (Флоренский 1914, 373 и 730).

живота как «срединной части»<sup>35</sup>; 2) человеческое тело описывается как орудие для производства пустоты, вакуума; центр, «душа» человека — не только пустое место, но даже место *fabricatio nihili*<sup>36</sup>.

Топологически низкое и, может быть, униженное «сердце» Москвы и в функциональном смысле низводится до уровня «сердечника» умерщвленного тела. Тело Москвы определяется как поврежденное и слагается из пустых мест. В платоновской гомотипии средоточию жизни, душе (т.е. вакууму в кишках) соответствует ампутированная нога. Если у Пеладена толстой кишке отвечает пищевод, то у Платонова по гомотипии ей отвечает не верхний орган, а нога, т.е. конечность, занимающая еще более низкое место на вертикальной оси тела. Ампутированная нога (отсутствующий фаллос) таким образом примыкает к парадигме пустой души.

Что же означает такое преобразование души в антропологическом и философско-богословском смысле? Если центр тела Москвы — кишки, «живот», это не столько издевательство над человеческой душой, сколько отклонение от православного понятия тройственности, которое подменяется дуалистическим образом тела<sup>37</sup>. Стабильный и уравновешенный образ трехдельного тела уступает рационалистическому представлению о теле как об антиномии духа (или разума) и живота, двух сил, которые несовместимы. Такую дуалистическую симметрию мы находим как в гностической традиции, так и во всей западной философии Нового времени.

София-церковь часто описывается как небесный Иерусалим. Москва в романе Платонова (столица мировой революции), перестала быть христианским городом. В другом романе 30-х гг., «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, мы тоже находим образ безбожного города: Москва и Иерусалим, находящиеся в до- и послехристианской эре. Оба романа задают вопрос, что такое город Москва — подделка обетованного небесного города (искаженное отображение

35 Платонов этим идет наперекор Флоренскому, который говорит, что «мистика церковная» должна быть «мистикой груди» (Флоренский 1914, 267). Флоренский осуждает и «мистику головы» и «мистику чрева», потому что «и там и тут личность не является цельною, но раздробленною и извращенною, без центра». (Флоренский 1914, 273). Если допустить предположения прямой интертекстуальной связи «Счастливой Москвы» со «Столпом», нужно обратить внимание на одно предложение Флоренского, отдельные мотивы которого свободно перемещаются и трактуются в романе Платонова: «И таковой слух — *haecstalia* — взбудоражил наше нутро (собственно «внутренности», *viscera*) и побуждает всем желать увидеть — *desiderare aspectum* — это, — если можно сказать, — "Небесное диво и священнейшее чудо"...» (Флоренский 1914, 361). Платонов текстом Флоренского (и св. отцов) часто пользуется лишь как чисто словесным материалом. Текст Платонова с Флоренским часто даже не вступает в прямую полемику, лишь развивает периферийные линии текста, развертывает метафорические понятия или подделывает их исконный смысл. Подобную обработку мотивов, взятых из текстов Флоренского, можно назвать деконструкцией.

36 Так называется книга искусствоведа Э. Ротерса (1990) о дадаизме, значит, о семантическом «пусто-словии», которое стало одним из важнейших абсурдистских приемов 20-х и 30-х гг.

37 Над проблемой дуализма и *тройственности* в русской культуре задумывается Й. Р. Дёринг-Смирнова в своем докладе об эпистолярных сочинениях Гоголя и Чаадаева (1993) и этим указывает путь будущей культурологии, занимающейся образом России.

Иерусалима), или место сосуществования неба и ада гностического двоимирья, или столица космического коммунизма и атеизма. (Ясно только, что Москва перестала быть святым городом.) Москва — воплощение то коммунистических, то гностических чаяний; обе тенденции объединяются снятием трояственности. Этот ущербный мир города Москвы (и всей России) дуалистичен, симметричен и пустая середина его исключает структурную возможность «третьего».

Несомненно, идеи Платонова близки гностицизму, так как его философская позиция радикальна: только тотальное устранение вещественности, разрушение именно телесной красоты обещает выявление Софии и обожествление мира (который после этого весь станет единым, прекрасным). Поэтому Самбикин живет «в страхе своей ответственности за всю безумную судьбу вещества»(18). После операции тяжелобольного ребенка хирург осознает, что для полного истребления бактерий нужно «искрошить не только всю голову больного, но и все его тело до ногтей на пальцах ног»(20). Болезнь мира может быть побеждена лишь его полным уничтожением. Вот платоновский хирургический вариант теургии, перерастающий в желание уничтожения мира — с помощью техники и социализма<sup>38</sup>:

«Теперь — необходимо понять все, потому что либо социализму удастся добрать во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится, и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе страшный тайник души, чтобы опять со сладострастным отчаянием впиться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню с последним плачущим человеком...»(40)

Оказывается, что Платонов — в отличие от Соловьева и символистов — строит свою утопию не на узнавании, выявлении души или обожествлении вещества, а на ее истреблении, разрушении всего телесного мира<sup>39</sup> выкорчевыванием половых стремлений, отодвигающих продолжением рода пришествие коммунизма.

Самое важное дело социализма — изжить дурную бесконечность, обусловленную именно той душой, о которой все время идет речь. Гноящаяся, старая душа мира в романе уничтожается и замещается подземной машиной, которая вместо «женского»произвола, вредного «подсознания»насаждает порядок. Воля, энергия, стремление должны находить свою подземную канаву.

При строительстве метро повреждаются тело прекрасной девушки Москвы, которая дала почувствовать русским ученым, как они зависят от своей души, своих желаний. В искалечивании Москвы исполняется не только космическая утопия уничтожения души мира (и бессознательного) — но и самого себя (России).

38 Хотя у зрелого Платонова нет уже той твердой веры в гностические теории Федорова, которую можно еще найти в его ранних произведениях, дуалистический подход к плоти все еще сильно чувствуется.

39 В. Беньямин в своих набросках к Бодлеру характеризует аллегорическое видение мира как его раздробление: «Majestät der allegorischen Intention: Zerstörung des Organischen und Lebendigen». Benjamin, «Zentralpark», 1991, I, 2, 669—70). Беньямин в своей известной работе «Аллегория и трагедия»(1925) пишет, что в барочной аллегории история предстает в виде тленной природы. Можно было бы толковать «природное»явление Москвы как аллегорическое выражение (русской) истории, но применение концепции Беньямина и вопрос связи Платонова с барочным «vanitas vanitatis»потребовала бы отдельной статьи.

Хотелось бы обратить внимание на одно любопытное обстоятельство в структуре романа. Это — отсутствие сюжетного поворота после искалечивания Москвы<sup>40</sup>. Вопреки всем сюжетным правилам ничего не меняется: калека Москва по-прежнему привлекательна, даже еще больше, чем с двумя ногами («...и она ходила без костылей, с одной тростью, на которой все, кому Москва нравилась, уже успели вырезать свои имена и даты и нарисовать символы безумных страстей»<sup>41</sup>). Подобную структуру Игорь Смирнов приписывает сталинской литературе: «...центральный персонаж текста утрачивает свой дифференциальный признак, но несмотря на то не лишается способности действовать так, как если бы он по-прежнему был носителем отличавшей его черты» (Смирнов 1987, 122)<sup>42</sup>. На аллегорическом уровне это означает: именно поврежденная Россия самая привлекательная и настоящая<sup>43</sup>. Автор, сначала влюбившийся в свой собственный персонаж, но впоследствии искалечивший его, не заканчивает своего текста, оставляет его фрагментом. Сюжет калеки находит свое иконическое отображение во фрагментарности текста, свидетельствующем о том, что Великая стройка для Платонова в 1936 году уже в состоянии развалины, «большого мертвеца». Мимоходом замечу, что подобный образ распавшегося мира, который мы находим уже у Соловьева («Когда же мировая душа перестает объединять собою всех, — все теряют свою общую связь, и единство мироздания распадается на множество отдельных элементов, всемирный организм превращается в механическую совокупность атомов». Соловьев 1966, III—IV, 142), можно соотнести с барочно-аллегорическим воззрением на мир, как его понимает Вальтер Беньямин. Беньямин такое воззрение на мир называет меланхолическим и прямо его связывает с «аллегорическим раздроблением» («allegorische Zerbröckelung und Zertrümmerung». Benjamin 1991, I, I, 364).

- 40 Конечно, в идейном и внутреннем строе романа ампутация ноги — решающий поворот в судьбе героини и всего ею обозначаемого. После аварии Москва не является больше «Жизнью». Ее авторитет (в романе) постепенно падает. Так как ее тело частично умерщвлено, в любви ее поклонников можно увидеть явное стремление к смерти. Москве (т.е. Советскому Союзу) не удалось совершить тот «хозяйственн[ый] акт», в котором «телеология и механизм сливаются до полного взаимного проникновения: не переставая быть механизмом, природа, в пределах этого акта, становится антропоморфна...» (Булгаков 1912, 50). Наоборот: человек превращается в механизм, объект подчиняет себе субъект (если применить термины натурфилософии).
- 41 Это место перекликается с изображением Софии с кадучеем, который у Платонова превращается в трость калеки Москвы. «Кадучей [...] в деснице — указание на теургическую силу, психопомпию, на таинственную власть над душами» (Флоренский 1914, 374). И в самом деле Москва не только владеет душами своих поклонников (которые вырезали свои имена на ее кадучее-трости), но и является настоящим психопомпом, т.е. она указывает правильный путь ищущим (Сарториусу).
- 42 Интересно, что у Платонова есть сказка о «Безручке»-девушке, у которой брат отрубил руки, но в мгновения опасности они вырастают и потом вновь исчезают (Платонов 1983).
- 43 В. Беньямин связывает аллегорическую позицию (т.е. порождение аллегорических текстов или прочтение текста как аллегорического) с «меланхолическим мировоззрением» (понимающим мир как распавшийся, фрагментарный): «Ist doch Allegorie das einzige und das gewaltige Divertissement, das da dem Melancholiker sich

Как вписывается приобщение к традиционной аллегории Софии и своеобразная трактовка аллегории России Платоновым в исторический контекст? «Ампутация» на сюжетном уровне — реализация традиционного представления об ущербной России, но одновременно и желание уничтожить мир (душу мира, воплощенную в женщине). У Москвы — и параллельно коммунистической России — в романе есть своя история, обладающая некоей целеустремленностью. Она начинается с того, что героиня-сирота сначала безымянна. Безродство — первый знак ее ущербности. Этот недостаток покрывается наречением ее именем столицы страны, что и означает, что она получает вместо индивидуальной жизни — общенародную («национализация» сироты). Позже открывается, что у Москвы нет души, и в кульминационном пункте ее абстрактная ущербность получает самую телесную реализацию: она теряет ногу и

bietet. Wohl räumt die hochfahrende Ostentation, mit welcher der banale Gegenstand aus der Tiefe der Allegorie hervorzustossen scheint, bald seinem trostlosen Alltagsantlitz den Platz, wohl folgt der versunkenen Anteilnahme des Kranken am vereinzelt und geringen jenes enttäuschte Fallenlassen des entleerten Emblems...» (Benjamin 1991, I, 1, 361). Фрейд (1982, III, 205), с другой стороны, пишет о меланхолике, что он пытается вобрать объект в себя, чтобы его внутри себя уничтожить: «Hat sich die Liebe zum Objekt, die nicht aufgegeben werden kann, während das Objekt selbst aufgegeben wird, in die narzisstische Identifizierung geflüchtet, so bestatigt sich an diesem Ersatzobjekt der Hass, in dem er es beschimft, erniedrigt, leiden macht und an diesem Leiden eine sadistische Befriedigung gewinnt». Если толковать «Счастливую Москву» психоаналитически, можно было бы соотнести снижение аллегории в тексте (оплошение и опошление Москвы) с «меланхолической идентификацией» автора и желанием уничтожения как объекта, так и самого себя, Беньямин видит в меланхолическом порождении аллегории садистический акт («Es ist ja dem Sadisten eigentümlich, seinen Gegenstand zu entwürdigen und darauf — oder dadurch — zu befriedigen» (Benjamin 1991, I, 1, 360)), но можно скорректировать через терминологию Фрейда, который действия меланхолика сводит скорее к (садо)мазохизму («genussreiche Selbstquälerei», *ibid.*). В таком контексте нужно понимать развертывание сюжета Москвы, с которой автор сначала идентифицируется, и которую потом хочет уничтожить (физически на сюжетном уровне и кроме того усиливанием отрицательной оценки ее атрибута «воздушности» в направлении прочь от «душевности» к пустоте. На чисто языковом уровне в ее имени тоже заметно снижение («Муся-Москва», 47, Муся - мусор)). Это и есть «enttäushtes Fallenlassen des entleerten Emblems», автор роняет опустошенную эмблему коммунистической России. Не случаен «кенозис» Сарториуса, который отрекается от своей старой личности и желает идентификации с Москвой как раз в сцене, когда Комягин в его присутствии Москву зовет Мусей.

«—Что я один?! Стану как город Москва.

Комягин пошевелился на полу и вздохнул своим же надышанным воздухом.

— Муся! — позвал он в неуверенности.

...а Сарториус ушел за дверь и город без прощанья» (50).

Возвышенное имя Москвы (столицы мирового коммунизма) в этом моменте переходит от женщины Москвы-Муси Честновой на Сарториуса, героя потенциальной второй части романа, ненаписанной Платоновым (сравн. предположения Корниенко о второй части путешествия, 63).



этим цельность своего прекрасного тела<sup>44</sup>. Умерщвление Москвы в ее сновидении во время наркоза при ампутации доводится до конца; ее тело превращается в скелет:

«Москва лежала спокойная; неопределенное грустное сновидение плыло в ее сознании, — она бежала по улице, где жили животные и люди, — животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее, вниз, к пустому морю, где кто-то плакал по ней; туловище ее ежеминутно уменьшалось, одежду давно содрали люди, наконец остались торчащие кости...»(42—43).

Последнее увечье Москвы компенсируется протезом — своеобразным вознаграждением за все повреждения. Хотя это может показаться нелогичным, потеря ноги (символическая кастрация) является высшим пунктом этой телеологии. Ее подоплека — сталинская эпоха, предполагающая, по словам Смирнова (1987, 116), мазохистический психотип. В этой культуре, как доказывает Смирнов, недостаток трактуется как высшая ценность. В «Счастливой Москве» Платонова недостаток, изъян и пустота получают высокую оценку<sup>45</sup>. Сравните восхваление циклопов (античный прототип инвалидности) Сарториусом:

«Древние люди, начавшие историю, тоже были техническими существами; греческие города, порты, лабиринты, даже гора Олимп — были сооружены циклопами, одноглазыми рабочими, у которых древними аристократами было выдавлено по одному зрачку — в знак того, что это — пролетариат, осужденный строить страны, жилища богов и корабли морей, и что одноглазым нет спасения»(24).

Рассказ о поврежденных «технических существах»предваряет изуродование Москвы в шахте метро (происходящее на шесть глав позже). Циклопы и Москва эквивалентны в своей функции в отношении общества — они оба строят страну и новый подземный мир (лабиринты/метро). Отличаются они тем, что циклопы искалечены аристократами, а Москва «своим»классом (ведь метро строит сам пролетариат). Подобную подготовляющую функцию имеет высказывание, что Москва своим первым замужеством «враз испортила... свое тело и свою молодость»(10) и упоминание об одноногом человеке»в виде буквы «Я», сокращенном на одну ногу уличной катастрофой»(17). Смирнов (1987, 199) говорит о том, что мазохист получает «свою идентичность в про-

44 Здесь опять же можно найти параллели к конкретной судьбе города Москвы, перестраивавшегося именно в середине 30-х. В генеральном плане реконструкции 1935 года, например, предусматривалось, что многие здания должны быть взорваны (что и было частично сделано). Важным символическим событием в этой перестройке города было открытие первых станций метро им. Кагановича. Именно Л. М. Каганович в своем труде «За социалистическую реконструкцию Москвы и городов СССР»(Москва — Ленинград 1931, 65) уже в 1931 жаловался, что планировка Москвы неудовлетворительна: «Когда ходишь по московским переулкам и закоулкам, то получается впечатление, что эти улочки прокладывал пьяный строитель». Очевидно фигура Кагановича (в 1930—35 гг. первого секретаря Московского городского комитета) Платонова интересовала; он выступает и в его рассказе «Бессмертие». В. Божко в «Счастливой Москве»по профессии геометр и занимается именно планировкой новой Москвы.

45 Интересно, что канонический и самый известный образ поврежденного героя укрепился намного позже (безногий летчик Мересьев в романе Полевого «Повесть о настоящем человеке», 1946).

цессе разрушения «я». Это случается с «сокращенным человеком» и Москвой, которые получают свое «Я» лишь после пожертвования части тела (форма тела «сокращенного человека» иконически отображает букву Я; буква Я — письменный знак «Я», нового, т.е. мазохистического субъекта). Принятие «чужой ноги» обеспечивает усовершенствование Москвы, которая этим путем наконец награждается «фаллосом» (по Лакану — знаком недостачи)<sup>46</sup> — что на аллегорическом уровне означает, что Россия может войти в состав исторически плодородных, культурных наций (сравните последнюю часть настоящей статьи, посвященную Чаадаеву).

Пожертвование природной ногой и замена ее происходит в рамках коммунистической стройки. Стройка метро — как мы уже указали — аллегория управления бессознательным в коммунизме. Протез — механизация и усовершенствование бессознательного.

Попытаюсь подвести итоги сложных риторических стратегий «Счастливой Москвы». Если понимать аллегорию как пространную метафору, то можно сказать, что аллегоричность романа основывается на развертывании метафоры «Россия — женщина» путем персонификации государства/народа/идеологии в фигуре парашютистки-комсомолки<sup>47</sup>. Показательно, что Платонов в одной записи, касающейся «Счастливой Москвы», называет Москву «оживленным плакатом» (из записной книжки Платонова, 58—59)<sup>48</sup>. Ее имя подтверждает аллегорическое понимание ее судьбы. Так как название столицы «Москва» метонимически замещает всю страну, реальный человек по имени Москва в риторическом смысле представитель всей страны. Сюжет женщины Москвы имеет (кроме самого прямого) следующие обозначаемые: судьбу образцового города Москвы как «центрального очага» (65), движение русской истории (причем советского периода, продолжающего своим перенесением столицы из Петербурга в Москву традицию Москвы — Третьего Рима), и судьбу души мира.

\* \* \*

Апокалиптическое настроение обуславливается у Платонова именно несостоятельностью субстанции человека как дефектной души. Нахождение обесцеленной «души» советским ученым<sup>49</sup> в каком-то смысле повторяет скандальное

46 Понятие фаллоса здесь понимается в лакановском смысле как «сигнификант недостатка». Фаллос — центральный термин в структуральном психоанализе Ж. Лакана. Немецкий комментатор Лакана, Ф. Киттлер, дает следующую дефиницию: «Wenn die Kastrationsangst ein 'tieferes Geheimnis' und eine 'andere Bedeutung' als das reale Organ hat, fungiert der Phallos als ein Signifikant, der in Saussures Terminologie nicht Bedeutung, sondern Wert in einem System aus lauter 'Ersatzbeziehungen' hat. Dieses System nennt Freud Kastrationskomplex» (Kittler 1977, 146).

47 Замечу только, что Москва — персонификация и отдельных частей государства. В воображении Комягина (познакомившегося с ней в военкомате) она «настоящая красная армия» (16). Это название прокладывает добавочный аллегорический путь.

48 Москва — образец нового человека. По Соловьеву, София лишь «мистическое имя начал[а] человечества», то есть «идеальный или нормальный человек». (Соловьев 1966, III—IV, 121). Было бы интересно установить, какую роль играет эмблематичность в связи с аллегорией в этом романе.

49 Напоминающее чем-то рапорт советских космонавтов, что в космосе не нашлось никакого Бога.

(само)описание России Чаадаевым, созданное 100 лет назад, когда он своим аналитическим умом, как скальпелем, изуродовал образ России. С помощью уравнения Россия = София = Душа = Пустота<sup>50</sup> можно соотнести платоновский пессимизм с описанием России как «ничего» у Чаадаева. Чаадаев пишет в 1-ом «Философическом письме»; «aujourd'hui... nous faisons lacune dans l'ordre intellectuel». (Чаадаев 1991, 97)<sup>51</sup>. У Чаадаева можно найти множество как прямых высказываний типа «у нас нет...», так и метафор (Россия — «лист белой бумаги» в «Апологии сумасшедшего», Чаадаев 1991, I, 527)). Своим описанием России как страны, где нет закона, культуры, памяти, Чаадаев продолжает традицию апофатического описания России. Как показала Й. Р. Деринг-Смирнова (1993), Россия для Чаадаева является пустым местом. Гройс называет философский дискурс о России (начинающийся с Чаадаева) «классическим описанием подсознательного» (Гройс 1989, 200). Под- или, точнее, бессознательное — это, несомненно, душа, которая «всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю» (34)<sup>52</sup>. В этом смысле в «Счастливой Москве» можно увидеть продолжение описания этого непостижимого «Другого». То, что Москва, т.е. аллегория России, наделяется парадигмой души/воздуха/ветров, показывает, как амбивалентна оценка души, и женщины, и России в русской философской мысли.

Мне кажется, что традиционное понимание России как «матушки», ее аллегорическое воплощение в виде женщины-души и чаадаевское ее описание в виде «пробела» можно истолковать психоаналитически. Русский философ (Чаадаев, Платонов) постоянно присваивает России признак пустоты. В психоанализе это называется до-Эдиповым кастрационным комплексом<sup>53</sup>, кото-

50 Сравните высказывание Гройса (1989, 207): «бессознательное превращается в носителя утопического, эсхатологического эроса: оно, говоря современным языком, «территориализируется» в пространстве мифа о России...»

51 «ныне же мы... составляем пробел в нравственном миропорядке». (перевод М. Гершензона). — Хотя Е. Яблоков (1992, 246) указал на связь между Чаадаевым и Платоновым, тема эта еще не затронута. Чаадаев, очевидно, во многом повлиял на Платонова. Не только идея, что русские — народ путешественников, но и социальный пессимизм Чаадаева («Каждому из нас приходится самому связывать порванную нить родства», цит. по Яблокову 1992, 146) похож на то, что в «Чевенгуре» говорится о «прочих», сиротах, рая носитель хаоса, и небесную, софийную душу). Нашедши душу, Сарториус реагирует загадочным предложением, которое соединяет в себе самый трезвый материализм с метафизикой: «Это и есть самая лучшая, обыкновенная душа. Другой нет нигде» (34).

52 Душа (отчасти равняющаяся пустому желудку; конкретное следствие души — голод) в этом тексте Платонова равняется самому низкому, что есть в человеке: его порывам, животу, инстинкту. Душа в этом смысле именно фрейдовское «оно», то «место», из которого происходят все порочные желания, все зло. Сарториус отклоняет надежду, что где-то есть лучшая душа (как это еще у Соловьева, который различает душу мира, которая носитель хаоса, и небесную, софийную душу). Нашедши душу, Сарториус реагирует загадочным предложением, которое соединяет в себе самый трезвый материализм с метафизикой: «Это и есть самая лучшая, обыкновенная душа. Другой нет нигде» (34).

53 О кастрационном комплексе в русской культуре эпохи романтизма пишет И. Смирнов в статье: «Кастрационный комплекс в лирике Пушкина (методологические заметки)». Russian Literature XXIX (1991), 205—228.

рый возникает, когда мальчик с ужасом обнаруживает, что у любимой матери нет мужских гениталий<sup>54</sup>. Перенося этот комплекс метафорически в область культуры, можно было бы сказать, что Чаадаев при виде нехватки самого главного в своей культуре с ужасом отворачивается от матери-России и клеймит ее как неполную, поврежденную. С сегодняшней точки зрения можно прочесть «находку» Чаадаева в лакановском смысле и вместе с Лаканом говорить о том, что у России нет «фаллоса», что и объясняло бы странное утверждение Чаадаева, что она «ничего не создает» (как заметил Гройс 1989, 200)<sup>55</sup>.

Платонов в своем романе отвергает мессианскую функцию России — будь она понята в религиозном или в политическом смысле. В этом он ближе Чаадаеву, чем Соловьеву. Ни мистическая душа мира, ни коммунистический рай не таятся в границах этой империи. Можно найти лишь «обездоленное вещество, любить которое почти нельзя, но понимать нужно». (Платонов 1991а, 34) Это говорит Сарториус, глядя на тело мертвой девушки.

Но не нужно забывать, что он имеет при этом в виду вещество, из которого состоит мир — весь мир. Вещество, которое с несравнимой точностью выявляет русский писатель Платонов. Трудно сказать, насколько размышления Чаадаева, как и Платонова, об исконной поврежденности человека являются специфически русскими. Ясно только, что аллегория России как пустоты в кишках (Европы/мира?) одно из самых вызывающих самоописаний.

В заключение хочу рассказать анекдот, замыкающий круг от Чаадаева к Платонову. Когда недавно Германия в Россию посылала гуманитарную помощь в виде колбас, игрушек и молочного порошка, некоторые русские художники решили поблагодарить западных доброжелательных людей и послали в Германию — в виде гуманитарной помощи — несколько пустых ящиков. Разумеется, они не были пустыми, но наполненными самой настоящей русской духовностью.

## Литература:

- W. Benjamin.* Gesammelte Schriften I, 1, 2, Frankfurt. M. 1991.  
*Сергей Булгаков.* Философия хозяйства. Часть первая: Мир как хозяйство. М., 1912. (Reprint. London 1971)  
*J. R. Döring-Smirnov.* «Die Konzeptualisierung von Geschlechterdifferenz in russischen Autorenbriefen der Romantik. (Manuskript, Symposium «Autorschaft»—München, Feb. 1993)  
*N. Drubek-Meyer.* Das Motiv der Höhle in Platonovs Werken (1929—1934): маточное место. Welt der Slaven 1994, XX, 251—276.  
*S. Freud.* Studienausgabe. — Frankfurt a. Main 1982.  
*B. Groys.* Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. — München, 1988.  
*Х. Гюнтер.* «Сталинские соколы» (Анализ мифа 30-х годов). Вопросы литературы 1991, 11—12. С. 122—144.  
*A. A. Hansen-Löve.* Der russische Symbolismus: Diabolische und mythopoetische Paradigmatik. — Wien, 1984.  
*F. A. Kittler.* «Das Phantom unseres Ichs» und die Literaturpsychologie: E. T. A.

54 Замечу только мимоходом, что это разочарование, которое может перейти в ненависть к другому полу вообще, часто является основой гомосексуальных тенденций.

55 Дёринг-Смирнова в своем докладе показывает, что русская культура, вопреки ее сильной логоцентричности, не фаллоцентрична.

- Hoffman — Freud — Lacan». In: Urszener 1977.
- J. Lacan, La signification du phallus. In: *Écrits*, Paris, 1966. P. 685—95.
- Ю. Нагибин. Самый страшный роман Андрея Платонова. — Литературная газета, 5.2.92, № 6. С. 4.
- А. Платонов. Цветок на земле. Повести, рассказы, сказки, статьи. — М., 1983.
- А. Платонов. Возвращение. — М., 1988.
- А. Платонов. Счастливая Москва. — Новый мир, 1991. С. 9—58.
- А. Платонов. Чевенгур. — Москва, 1991.
- А. Сергль. Катабазис как поездка на метро. — Место печати. III. 1993. С. 58—104.
- И. Смирнов. *Scriptum sub specie sovietica*. In: *Russian Language Journal* XLI (№ 138—139) 1987. С. 115—138.
- В. Соловьев. Собрание сочинений. В 10 тт. СПб. 1911—14. (Репринт. — Брюссель, 1969).
- А. Teskey. Platonov and Fyodorov. The influence of Christian philosophy on a Soviet writer. — Avebury, 1982.
- Павел Флоренский. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 1914. (Репринт. — Париж, 1989)
- П. Чаадаев. Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 1. — М., 1991.
- Е. Яблоков. О философской позиции А. Платонова (проза середины 20-х — начала 30-х годов). In: *Russian literature* XXXII—XXXIII, 1992. С. 227—251.

Ядвига Шимак-Рейфер

## В ПОИСКАХ ИСТОЧНИКОВ ПЛАТОНОВСКОЙ ПРОЗЫ

*Заметки переводчика*

В ходе работы над польским переводом романа Андрея Платонова «Чевенгур» я сталкивалась с разного рода (не только чисто языковыми) проблемами<sup>1</sup>. Изучение реалий, исторического фона и предметного мира заставляют также задуматься над незначительными, казалось бы, но неожиданными и потому загадочными деталями. Одну из таких загадок в «Чевенгуре» представляет собой тот пассаж романа, где описывается приезд Дванова и Копенкина в «революционный заповедник товарища Пашинцева»: «Колонны главного дома, в живой форме точных женских ног, важно держали перекладину, на которую опиралось одно небо. Дом стоял отступя несколько саженей и имел особую колоннаду в виде согбленных, неподвижно трудящихся гигантов. Копенкин не понял значения уединенных колонн и посчитал их остатками революционной расправы с недвижимым имуществом.

*В одну колонну была втравлена белая гравюра с именем помещика-архитектора и его профилем. Ниже гравюры был латинский стих, данный рельефом по колонне:*

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

Дванов грустно вздохнул среди тишины феодализма...»<sup>2</sup>

Курсивом выделена мною та часть цитаты, где резко меняется стиль повествования и точка зрения, с которой описывается предмет. Как известно, особенностью платоновского стиля в этом романе является сближение позиции повествователя с точкой зрения описываемого персонажа. Следовательно, ситуацию, в которой наступает резкое разъединение аспектов автора и персонажа в повествовании читатель, уже привыкший к несобственно-прямой речи, воспринимает как сигнал чего-то необычного. Е. Толстая-Сегал в своих работах о языке Платонова подчеркивает, что «платоновское повествование не допускает автоматического прочтения...»<sup>3</sup> Совершенно ясно, что в описании «белой гравюры» и «латинского стиха» повествователь обнаруживает запас знаний, скорее всего недоступных ни Дванову, ни Копенкину. Ни один из них не мог бы прочитать написанный латинским алфавитом текст, и тем более понять и перевести его. Тем не менее этот «латинский стих» зачем-то был нужен автору именно здесь, в этом месте, и, думается, не только в качестве красивой, хотя и маловажной детали.

Здесь возникает целый ряд вопросов: мог ли Платонов описать фактически увиденную им где-то гравюру с таким стихом<sup>4</sup> или вообще встретиться с таким текстом в печатном виде, кто автор этого стихотворения, как оно звучит по-латыни, если это в самом деле перевод, а не платоновский текст, наконец, почему оно показалось автору настолько интересным и важным, что он ввел его в данный отрывок, пожертвовав единством стиля.

Поиски «латинского» текста, вероятнее всего, из-за моей недостаточной эрудиции и слишком узкого круга опрошенных специалистов не дали результата<sup>5</sup> В доступной мне посвященной «Чевенгуре» литературе я не встретила попытки объяснить эту деталь.

Моя гипотеза сводится к утверждению, что приведенное выше четверостишие является предельно сжатым описанием популярного среди гностиков изображения Души Мира. Полагаю, что здесь нет надобности объяснять, отку-

да берется само понятие Души Мира как философской категории и литературного образа, введенных в обиход русской литературы В. С. Соловьевым, а вслед за ним А. Блоком и А. Белым. Кстати, один из ранних текстов Платонова тоже озаглавлен «Душа Мира»<sup>6</sup>, хотя по своему содержанию не совпадает с античной, средневековой и символистской трактовкой этого образа.

В подтверждение моей догадки прилагаю репродукцию старинной гравюры (думаю, не единственной в этом роде)<sup>7</sup>, которая могла быть известна автору стихотворения, кем бы он ни был, в том числе и самому Платонову, любителю редких книг. Сравнивая стихи с иллюстрацией, трудно не согласиться, что ноги женщины «вращают землю», «тело трепещет в эфире», а «в глазах начинаются звезды».

У Платонова нет ничего случайного и необдуманного. Сцены в усадьбе выполняют очень важную по отношению к дальнейшему повествованию роль. Их внешний комизм и гротескность заставляют предполагать — по принципу противоположности — наличие за ними «серьезного» и «высокого»; на мысль о взаимоотношениях этих категорий наталкивает (если исходить из принципа антитезы, обратного хода) контраст между стихами на колонне и стихами Пашинцева на стене подвала, кажется, пародирующими топику стихов поэтов «Кузницы».

Вызванные созерцанием необычной колоннады размышления Дванова явно связаны с положениями статьи В. С. Соловьева «О красоте» и с федоровской концепцией искусства, но само четверостишие и скрытый в нем образ Души Мира — Вечной Женственности образуют еще один след, ведущий к творчеству Александра Блока<sup>8</sup>. Прочтение отдельных пассажей романа в этом ключе позволяет раскрыть его символику и расширяет семантическое поле этого изобилующего загадками произведения.

Именно от «Незнакомки», одного из главных блоковских символов, ведет свое начало мотив неузнавания и подмены идеала. Большевикский Дон Кихот — Копенкин, верный рыцарь Розы Люксембург, увидевший в ее плакатном изображении идеал красоты («На плакате она нарисована красками так красиво, что любой женщине с ней не сравняться» (121)), стоит перед настоящим произведением искусства — колоннадой, не поняв ни «ее назначения», ни смысла начертанных на ней стихов. В ответ на исполненные тоски по «всемирному» и «замечательному» рассуждения Дванова, Копенкин говорит: «Мы теперь еще выше и отличнее столбы сложим, а не срамные лыдки» (151).

Со «Стихами о Прекрасной Даме» и прозой Блока платоновский роман связан тоже мотивами «изменения облика» и «мертвой невесты». В статье «О современном состоянии русского символизма» Блок так писал о «детской новизне первых открытий», о тезе символизма: «Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно — и пронзает сердце теурга. Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз»<sup>9</sup>. В дальнейшем же, говоря об антитезе символизма, подытоживая свой путь символиста и мистика, прощаясь с ролью одинокого теурга, поэт говорит: «Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз» (428—429).

Вспомним сон Копенкина: «В гробу лежала Роза — с лицом в желтых пятнах, что бывает у неблагополучных рожениц. ... Копенкин вглядывался и не верил: в гробу лежала не та, которую он знал...» (175). Аналогично тому, как у Блока Прекрасная Дама оборачивалась незнакомкой, дамой в черном платье со страусовыми перьями на шляпе, во сне Копенкина прекрасный образ «невесты» — Розы Люксембург — утрачивает свои идеальные черты. Несущие гроб с телом Розы мужики в ответ на восклицание Копенкина — «Вы мать мою хороните!» — отвечают: «Нет, она немужняя жена!» (175). Да и мать во сне упрекает Копенкина: «Опять себе шлюшку нашел, Степушка» (174).

Сон Копенкина — предсказание будущих сомнений, когда сонную тишину Чевенгура он начинает чувствовать «теплым покоем по всему телу, но не как





личную высшую идею» (303). Так постепенно созревает решение Копенкина «проверить революцию в Чевенгуре» (215), переросшее в уверенность, что никакого коммунизма в нем нет.

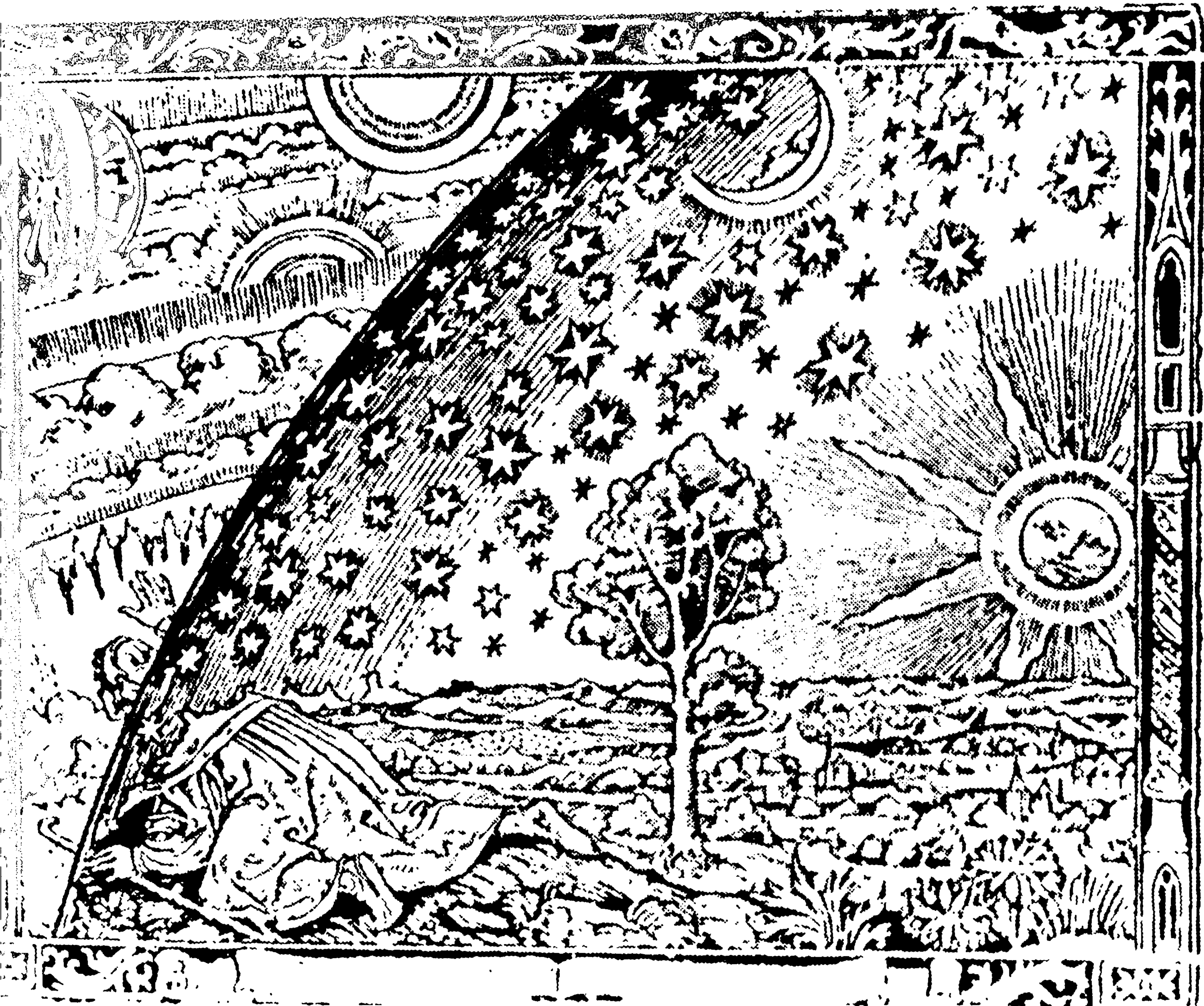
В романе Платонова можно найти еще один перекликающийся с цитированной выше статьей Блока отрывок. Он начинается словами «Революция прошла как день» (323) и посвящен описанию путешествия Саши Дванова в Чевенгур, но, в сущности, по своей внутренней структуре, так же, как и текст Блока, является подведением итогов определенного периода, этапа жизненного пути, содержит оценку мотивов и поступков группы идейных единомышленников, какими для Блока были художники-символисты, а для Платонова — его герои, люди одной судьбы. Блок пишет о конце символизма, Платонов — о конце революции. Есть и другие структурные и стилистические параллели, хотя бы в символике света и зарисовке пейзажа, в описании состояния души художника и народной души, наконец, в рассуждениях об обманчивости идеала и утопических мечтаний, о трагических последствиях нетерпения, об опасности проникновения в тайны иных миров как в искусстве, так и в жизни. Для краткости изложения приведу только один пример. В 1910 году, сопоставляя свой опыт художника-символиста с опытом русского народа в годы первой русской революции, Блок писал: «...я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю »Незнакомкой»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. ... Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. ... Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции» (430—435).

Та же мысль о преждевременной жажде чуда появится и у Платонова: «В такой же, свой вечер жизни отец Дванова навсегда скрылся в глубине озера Мутево, желая раньше времени увидеть будущее утро. ... Чепурного же, наоборот, коммунизм мучил, как мучила отца Дванова тайна посмертной жизни, и Чепурный не вытерпел тайны времени и прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре, — так же, как рыбак Дванов не вытерпел своей жизни и превратил ее в смерть, чтобы заранее испытать красоту того света» (323—324).

В современных работах о Платонове<sup>10</sup> очень много внимания уделяется вопросу о литературной аллюзии как одному из средств шифровки глубинного смысла этой необыкновенной прозы, сквозь которую то и дело просвечивает чужое слово.

Вторая из загадок платоновской прозы связана не столько с «чужим словом», сколько, по аналогии, с «чужой кистью». В начале повести «Джан» дано описание картины, висевшей в комнате Веры: «Чагатаев засмотрелся на старинную двойную картину, висевшую над кроватью этой девушки. Картина изображала мечту, когда земля стала плоской, а небо — близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность того времени и загляделся туда. И он настолько долго глядел в неизвестное, чужое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же вид, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и, наверно, умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет — по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, — голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское пространство земли»<sup>11</sup>.

На описание этой картины обращали внимание некоторые исследователи, например, В. Чалмаев, который связывает ее с влиянием, которое оказали на Платонова идеи Циолковского: «Может быть, образ Циолковского породил одно видение в повести »Джан». Герой ее, Назар Чагатаев, увидел по воле Платонова символическую картину, своего рода лубок: ... Кто этот человек,



словно пробившийся «к жизни безначальной и бесконечной»? Так хотел назвать один из своих трудов Циолковский... Как он стал способен разорвать узы плена, пробить стену тайн. А отсюда, по Циолковскому, один шаг к тому, чтобы научиться избавлять человечество от горя...»<sup>12</sup>

Е. Толстую-Сегал заинтересовала другая половина картины: «Люди все более удаляются от своей физической реальной оболочки, подобно тому, как скрываются в сияющем свете миража путники, »превращаясь в плывущие головы без тела, в лодку, в птицу, в мираж», подобно аллегорической гравюре из начала «Джана», изображавшей отсохшую голову человека, высунувшегося из небесной сферы. Разум людей покидает их тела»<sup>13</sup>.

Мой интерес к описанию этой картины был вызван удивительным и очень редким у Платонова вниманием автора к деталям. Стоит заметить, что предметный мир прозы Платонова, конечно, за исключением машин, описывается очень скупо, чаще всего с указанием на материал, качество, количество. Писатель охотно говорит о технических деталях — следах труда человеческих рук, но, например, совершенно равнодушен к краскам (синее платье Веры, желтый песок пустыни и золотая река, кажется, три единственных «цветных» эпитета в «Джане»), оперируя зато богатой лексикой, связанной с семантическим полем света. В описании вещей самое важное для Платонова не внешний вид, но их одухотворенность.

В структурном плане пересказ сюжета картины является формой введения в текст чужого слова. В «Чевенгуре», например, есть два примера такой цитации, впрочем, явной, с указанием на источник и с комментарием, служащим раскрытию авторской идеи<sup>14</sup>. Описание картины в начале «Джан» в первую минуту может показаться совершенно лишним и как будто не связанным с дальнейшим развитием действия. Тем не менее трудно предположить, что автор ввел его в ткань повествования в столь важном композиционно месте, не преследуя какой-то, пока нам не известной цели, тем более, что пересказ сюжета картины вмещает почти все элементы платоновского хронотопа и концепции человека.

Поиски источника этой таинственной «цитаты» привели меня к изданной в 1888 году в Париже книге К. Фламариона «Атмосфера»<sup>15</sup>, русский перевод которой вышел в 1910 году и, вероятнее всего, был известен Платонову. Кстати, эта и другие книги знаменитого французского популяризатора астрономии, в том числе «Многообразии обитаемых миров»<sup>16</sup>, не могли остаться вне внимания и Н. Федорова и К. Циолковского.

Интересно, однако, что у Фламариона дана лишь одна «половина» картины, сопровождаемая подписью: «Некий средневековый монах рассказывает, что он нашел точку, где небо соприкасается с землей»<sup>17</sup>. Описание второй части является авторской выдумкой, что лишь подтверждает домысел об особом значении этого, в сущности, до сих пор не разгаданного мотива, несомненно, очень важного для идейной концепции повести.

Стоит, однако, добавить, что Платонов не был одинок в своем интересе к этой иллюстрации, своей загадочностью долгие годы привлекавшей внимание ученых разных специальностей, которые считали ее воспроизведением анонимной гравюры на дереве XVI века и на этом основании строили свои домыслы о представлениях тогдашнего человека о Вселенной. Более осторожные видели в ней произведение XVIII или XIX вв. Знаменательно, однако, что фламарионовскую иллюстрацию (часто без ссылки на источник) можно встретить только в публикациях XX века, во многих книгах по астрономии, астрологии<sup>18</sup>, в популярных календарях. Авторы одной из новейших публикаций — альбома «Небо на ладони» — сопровождают ее комментарием: «Гравюра символически изображает преломление сферы постоянных звезд благодаря новым астрономическим открытиям»<sup>19</sup>. Однако ни в одном издании не указано местонахождение оригинала, очень редко — источник, по которому воспроизводится эта необычная анонимная гравюра. Как доказал Бруно Вебер<sup>20</sup>, детально проанализировавший 75 разного рода работ, посвященных таинственному рисунку, его автором был сам Камилл Фламарион, эклектически объединивший в этом своеобразном ребусе элементы разных средневековых гравюр и заставивший многих знаменитых авторов (в том числе и К.-Г. Юнга) всерьез воспринять его пастиш.

## Примечания

- 1 Одна из них чисто редакторская: во всех опубликованных текстах романа: парижском 1972 года, журнальном в «Дружбе народов», а также в издании 1988 года (изд. «Художественная литература», с. 303) повторяется ошибка во фразе «На обратном пути из губернского города Пашинцева настиг Копенкин, и они прибыли в Чевенгур рядом на конях». По логике повествования вместо «Пашинцева» должно быть «Чепурного», потому что именно его, а не Пашинцева настиг в степи Копенкин, что легко можно проверить на с. 205 и 212 упомянутого издания 1988 года. На с. 85 находим тоже лишнюю основания деталь: «Кроме того, Захар Павлович, тем более отец Дванова, никогда не оставили бы горячий целый паровоз погибать без машиниста, и это тоже помнил Александр». Кажется, что отец Дванова здесь ни при чем, поскольку он был рыбаком, а не машинистом.
- 2 Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 150—151. В дальнейшем после цитат из «Чевенгура» в скобках указаны страницы того же издания.
- 3 Толстая-Сегал Е. Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-х — 30-х гг. *Slavica Hierosolymitana*. Vol. IV. 1979. S. 232.
- 4 По свидетельству кн. Сергея Волконского (см. его книгу «Мои воспоминания». Родина, Берлин 1923, с. 191), на Тамбовщине (в свою очередь прекрасно известной Платонову) можно было встретить немало примеров оригинальной усадебной архитектуры. Вполне возможно, что в описа-

- нии пустующей усадьбы автор «Чевенгура» использовал кое-что из воспоминаний о своих странствиях.
- 5 Упоминание о ногах, «вращающих» Землю, указывает на то, что данный текст мог возникнуть только после коперниковского переворота.
  - 6 *Платонов А.* Возвращение. 1989. С. 15—17.
  - 7 Прилагаемая иллюстрация воспроизводится по книге: Bessy Maurice. A Pictorial History of Magic and the Supernatural (L., NY., Sydney, Toronto, 1972, p. 107). Она известна и по книгам: 1) Seligman Kurt. Das Weltreich der Magie. 5000 Jahre Geheime Kunst, Wiesbaden, 1948, где находим ссылку на другие источники: Die Weltseele. Kupferstich aus Robert Fludd, Utriusque Cosmi Historia, Oppenheim 1617; 2) The Dream of Poliphilus. Facsimiles of One Hundred and Sixty-Eight Woodcuts in «Poliphili Hypnerotomachia», by Aldus. Venice, 1499, with an Introductory Notice and Descriptions by J.W.Appel. 1988.
  - 8 О связи А. Платонова с эстетической традицией А. Блока пишет Н. М. Малыгина, Эстетика Андрея Платонова. Иркутск, 1985. С. 91.
  - 9 *Блок А.* Собрание сочинений в 8-и т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 429. Все цитаты из статьи Блока приводятся по тому же изданию.
  - 10 Обширнейший список посвященной Платонову литературы приводит А. Жолковский в статье «"Фро": Пять прочтений», «Вопросы литературы» 1989, N 12. См. также: *Пискунова С., Пискунов В.* Сокровенный Платонов. «Литературное обозрение» 1989, N 1.
  - 11 *Платонов А.* Избранные произведения в 2-х т. М., 1978. Т. 1. С. 433.
  - 12 *Чалмаев В.* Андрей Платонов. М., 1989. С. 128.
  - 13 *Толстая-Сегал Е.* Натурфилософские темы... С. 230.
  - 14 Ср.: *Платонов А.* Чевенгур. Цит. изд. С. 83 и 139.
  - 15 *Flammarion Camille.* L'atmosphère. Météorologie populaire. Paris, 1888.
  - 16 La pluralité des Mondes habites. P., 1872.
  - 17 *Flammarion C.* L'atmosphère. С. 163: «Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent...»
  - 18 Находим ее и в упомянутой выше книге Bessy Maurice. A Pictorial of Magic and the Supernatural. С. 60.
  - 19 *Pittich E., Kalmančok D.* Niebo na dioní. Tlum. J. M. Kreiner. Bratislava — Warszawa, 1988, s. 18. Прилагаемая иллюстрация воспроизводится по этому изданию.
  - 20 *Weber Bruno.* Ubi caelum terrae se coniungit. Ein altertümlicher Aufriss des Weltgebäudes von Camille Flammarion. В кн.: Gutenberg Jahrbuch 1973, с. 381—407.