

Академический час

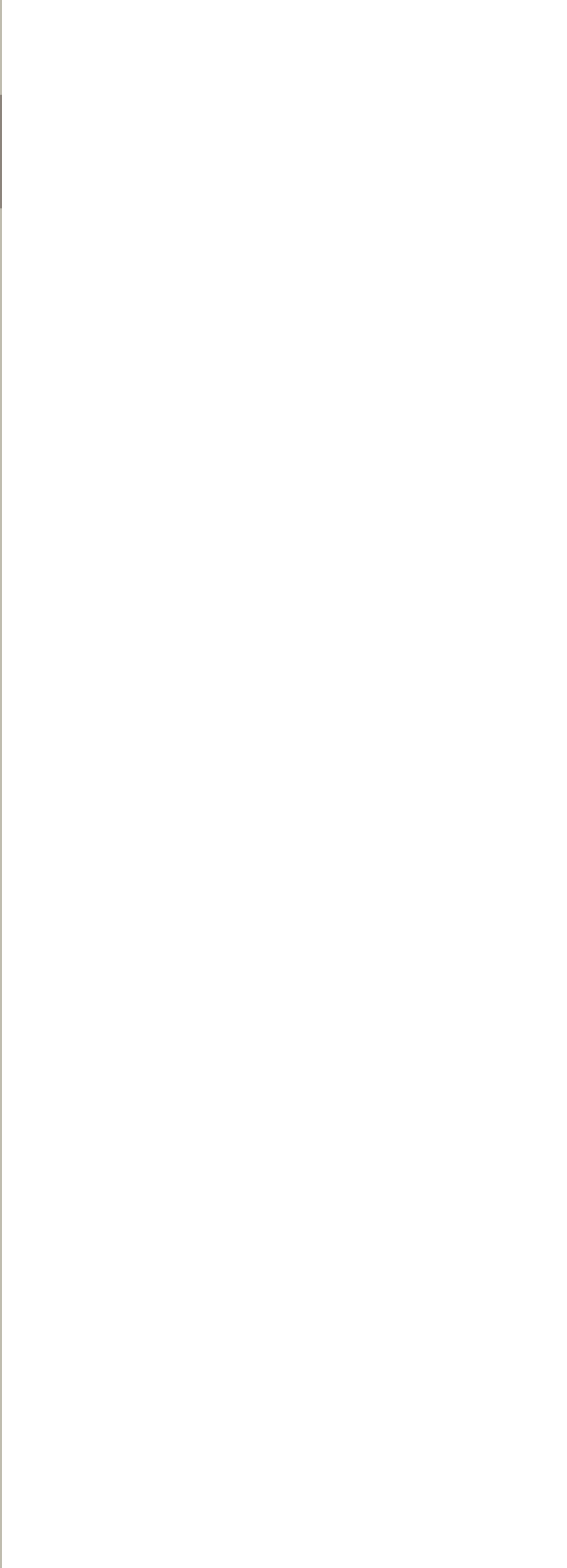


Е. А. Подшивалова

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ФИЛОСОФИЯ
АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

Ижевск

2018



Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы



Академический час



Выпуск 7

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы
Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Е. А. Подшивалова

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ
АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

Монография



Ижевск

2018

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8
П 44

Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Редколлегия:

Т. В. Зверева, д-р филол. наук, проф. ;
М. В. Серова, д-р филол. наук, проф. ;
Д. И. Черашняя, канд. филол. наук, доц.
(ответственный редактор)

Рецензенты:

Н. П. Хрящева, д-р филол. наук, проф. каф. современной русской литературы ФБГОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»;

Е. Ю. Куликова, д-р филол. наук, доц., ведущ. науч. сотр.
сектора литературоведения ФГБУН «Институт филологии»
Сибирского отделения РАН

П 44 Подшивалова Е. А.

Художественная философия Андрея Платонова : монография. Ижевск : Издательский центр «Удмуртский университет», 2017. – 132 с. (Академический час. Вып. 7).

ISBN 978-5-4312-0565-1

В книгу вошли статьи, посвященные специфике художественного мышления Андрея Платонова. Объектом исследования являются письма, адресованные М. Кашиной-Платоновой, повесть «Котлован», очерки «Че-Че-О», рассказы «Третий сын» и «Мусорный ветер». Показано, как в этих разножанровых произведениях через систему изобразительных средств автор предстает проводником онтологических смыслов и хранителем общечеловеческих ценностей.

Серия «Академический час» адресована специалистам-филологам, вузовским преподавателям, аспирантам, магистрантам. Доступна на сайте Научной библиотеки Удмуртского государственного университета (<http://lib.udsu.ru/>).

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8

ISBN 978-5-4312-0289-6

ISBN 978-5-4312-0565-1 (Вып. 7)

© Е. А. Подшивалова, 2018
© ФБГОУ ВО «Удмуртский государственный университет», 2018

Содержание

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ В ПИСЬМАХ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ МОДЕЛЕЙ.....	6
О ЛИРИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ СЛОВА В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА	29
1. Постановка вопроса.....	–
2. Проблема жанрового определения прозаических произведений писателя	41
3. Принципы изображения героев в повести «Котлован», обусловленные лирическим характером изобразительного слова.....	45
4. Характер организации сюжета в повести «Котлован», заданный лирическим типом изобразительного слова	58
5. Способ функционирования слова в повести «Котлован».....	84
6. Лирический характер слова и способ организации художественной структуры очерков «Че-Че-О».....	105
ЧЕЛОВЕК ПЕРЕД ЛИЦОМ СМЕРТИ: РАССКАЗЫ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА «ТРЕТИЙ СЫН» И «МУСОРНЫЙ ВЕТЕР»	114

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ В ПИСЬМАХ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ МОДЕЛЕЙ

Письма А. Платонова можно рассматривать не только как личный документ или источник биографического комментария к художественным произведениям. Собранные воедино, они составляют целостный самоценный текст. Впервые так их представила читателю Н. Корниенко в Предисловии к эпистолярному тому: «Обладая самостоятельной исторической и художественной ценностью, письма Платонова складываются в книгу для чтения — о жизни писателя и биографиях его произведений. Эта книга заполнена страницами лирических рассказов и документальных свидетельств о борениях человека и писателя Андрея Платонова, его страстях и страданиях, безотрадной борьбе с жестокими обстоятельствами исторической и литературной эпохи 1920–1940-х годов»¹. Семантическим стержнем этой книги Н. Корниенко считает письма, адресованные М. А. Кашинцевой-Платоновой: «Центральное место в эпистолярном наследии Платонова занимает его переписка с невестой, а затем женой Марией Кашинцевой. Именно любовно-семейные письма Платонова превращают традиционный сборник писем писателя в самостоятельную книгу, формируют ее внутренний сюжетный нерв и придают всему эпистолярному произведению лирико-драматическую интонацию»². Сам Платонов считал, что отношения с невестой-женой и переписка с ней имеют не только частное, но и всеобщее значение. Он воспринимал свою любовь как уникальное чувство, с которо-

¹ Корниенко Н. Андрей Платонов по его письмам // Платонов А. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. М.: АСТ, 2014. С. 8.

² Там же. С. 8–9.

го начинается новый тип человеческих отношений: «Любовь может быть только к вам, и только у меня. До сих пор любви не было, и после нас ее не будет никогда. Всё, что было у людей, это было тенью или предчувствием моей любви»¹.

В одном из первых писем к М. Кашинцевой он указывает на космогонический характер своей любви: «Моя любовь имеет вселенское значение, это говорит мне моя точная мысль. Мы сейчас в фокусе, в предельной точке, на невероятной высоте, между всеми вселенными, в центре всех холодных миров и ослепительнее самых озаренных звезд» (109). В любви он видит преобразующую мироздание силу: «Мы зачали иной лучший мир, выше небес и таинственной звезд» (105). Не случайно Платонов задумал из переписки создать художественное произведение — повесть «Однажды любившие», которая «представляет безусловную ценность как уникальная область “тайного тайных” писателя, лаборатория творческого преобразования собственного эпистолярия»². Данное произведение можно считать эстетическим экспериментом. В «Предисловии собравшего письма», которым открывается повесть, есть авторское замечание: «По-моему, достаточно собрать письма людей и опубликовать их — и получится новая литература мирового значения»³. Однако, как свидетельствует оговоренная в начале текста система ценностей (в качестве таковых выделены *дальняя дорога, ветер и любовь*), «собравшего письма» привлекает прежде всего феномен любовного чувства, дарующего человеку необычайную силу преобразующих его переживаний. В качестве литературного образца для этой незавершенной книги А. Платонов выбрал «Юлию, или Новую Элоизу» Ж.-Ж. Руссо, где описана проекционная модель че-

¹ Платонов А. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. С. 108. Далее текст писем цит. по этому изд., номера страниц указаны в скобках.

² Корниенко Н. Андрей Платонов по его письмам. С. 23.

³ Платонов А. Однажды любившие // Платонов А. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. С. 649.

ловеческих отношений. Платонов подчеркивает миромоделирующий, просветительский смысл сочинения, составленного из собственных писем к любимой женщине. В «Предисловии собравшего письма» сказано, что они «требуют пристального изучения, а не чтения»¹.

Стремление писателя увидеть в переживаемом чувстве любви не только индивидуальное психологическое состояние, но и увлеченные личностью вибрации Вселенной, желание превратить частную жизнь в общее достояние, представить ее как культурную модель позволяет вспомнить типологически схожий с платоновским опыт Н. Г. Чернышевского и А. Блока. Каждый из них рассматривал себя как «нового человека», несущего в самом строе переживаемых чувств откровение миру. Поэтому свой индивидуальный опыт они запечатали в разных типах текстов: личных и художественных. Немногочисленные письма к О. С. Васильевой Чернышевский сопровождал подробными записями в «Дневнике моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье», а позднее опыт отношений с женой он воспроизвел в романах и рассказах. Блок переживание любовного чувства творчески перевоплотил в «Стихи о Прекрасной Даме» и затем неоднократно возвращался к ним, переделывая и переиздавая, а на закате творческого пути «...задумал, как Данте, заполнить пробелы между строками <...> простым объяснением событий»². Так любовное чувство трансформируется в художественный текст, который не только эстетизирует жизненную реальность, но и выполняет программную функцию, т. е. запечатлевает новую модель переживания и поведения. В опыте художников слова любовное чувство становится жизнетворческой стратегией. Именно это и позволяет поставить в единый ряд материалиста Чернышевского и символиста Блока. Их жизнетворчество питалось различными философскими, социальными и культурными

¹ Там же. С. 649.

² Блок А. Соч. : в 2 т. М. : Худож. лит., 1955. Т. 2. С. 502.

идеями, но в основе его лежал миф о новом мире и новом человеке. Именно он определил характер личного жизнестроительства и отразился в творчестве каждого.

Идея преобразования мира и человека глубоко укоренилась в русском общественном и культурном сознании. В 1873 году В. Соловьев писал: «...настоящее состояние человечества *не таково, каким быть должно*, значит для меня, что оно должно быть изменено, преобразовано. Сознвая необходимость преобразования, я тем самым обязываюсь посвятить всю свою жизнь и все свои силы на то, чтобы это преобразование было действительно совершено»¹. Здесь проявлен тип личности, двумя десятилетиями ранее смоделированный Н. Г. Чернышевским и в дальнейшем многократно воспроизведенный в русской жизни и в русской культуре. И. Паперно считает, что для человека такого типа характерно «подчинение личной жизни требованиям общественной роли»; это вело к «сознательной психологической самоорганизации, в которой конкретная психическая жизнь отливалась в исторические формы»². Созданная Н. Г. Чернышевским модель личности обеспечивала возможность ее воспроизведения в разных вариантах — от подражания и культурной трансформации до пародирования. В этой связи важным представляется вывод И. Паперно о том, что «влияние культурных моделей, которые получили воплощение в жизни и романе Чернышевского, на культуру русского модернизма глубже, чем можно было бы предположить <...> Символисты и их последователи, которых многие исследователи склонны считать отрицателями реалистической традиции, апроприировали их наследие и причудливым образом трансформировали его в новом контексте»³.

¹ Цит. по: Лосев А. Ф. Вл. Соловьев. М., 1983. С. 52.

² Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М. : Лит обозрение, 1996. С. 34.

³ Там же. С. 31.

Уместно привести историю, рассказанную А. Белым в воспоминаниях «Начало века»: «...написавши на листке “Этапы развития нормальной душевной жизни”, я эти этапы себе добросовестно изложил, изложив, излагал “аргонавтам” <...> Изложив свои “правила” жизни Н*, я был потрясен эффектом, который произвели в ней они; не говоря прямо, что выбирает меня “учителем жизни”, она заставила, в сущности говоря, одно время стать таким»¹ (курсив автора. – Е. П.). В этом отрывке обнаруживают себя тип поведения и риторика людей 1860-х годов. Формулирование «правил жизни» и выбор «учителя жизни» предполагают самоорганизацию, положенную шестидесятниками в основу существования. Необходимость «изложить» эти «правила» другим людям означает просветительскую направленность личности — стремление личный опыт сделать моделью общественного поведения. И неважно, что у людей начала XX века поменялось содержание «правил жизни»; важно, что они продолжали оперировать культурной моделью полувековой давности. По сути это, очевидно, и имел в виду Чернышевский, когда писал жене: «Наша с тобой жизнь принадлежит истории, пройдут сотни лет, а наши имена всё еще будут милы и будут вспоминать о нас с благодарностью, когда забудут уже почти всех, кто жил в одно время с нами»².

А. Платонов по отношению к Блоку и тем более к Чернышевскому оказался тем «новым человеком», которого они футуристически прозревали: Чернышевский — как «счастливого» обитателя послереволюционного «будущего», которое, он верил, будет «светло и прекрасно»; Блок — как представителя «варварских масс», которые, с его точки зрения, в период разгула социальной стихии остаются единственными «хранителями культуры», «хранителями духа музыки».

¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 305.

² Чернышевский Н. Г. Письма 1838–1876 гг. // Чернышевский Н. Г. ПСС : в 16 т. М. : Худож. лит., 1949. Т. 14. С. 455.

Платонов наследует опыт жизнетворчества своих предшественников не просто в новых исторических условиях, заставляющих трансформировать готовые культурные модели. В его человеческой природе соединились черты рационалиста Чернышевского и метафизика Блока: провинциала, преодолевшего «душевную бедность» освоением больших пластов художественного, философского и технического знания и — избранника, наделенного «сокровенным» творческим даром. Поэтому «Чернышевский» и «Блок» в Платонове «встретились». Об этом, как мы покажем, свидетельствует его эпистолярный и более всего — письма, адресованные невесте-жене. Платонов дифференцирует названные культурные модели: в письмах к невесте — используя блоковский культурный код; в письмах к жене — культурный код, сформированный Чернышевским.

В письмах 1921 года А. Платонов мифопоэтизирует М. А. Кашинцеву, используя для этого весь арсенал изобразительных средств, выработанных в философии В. Соловьева и символистской лирике. Он называет ее «победительница вселенной», поэтому она всякий раз оказывается функционально больше своей человечности: «Вы же конец всего. Вы моя смерть и мое вечное воскресение»; «Вы сестра моя, но безмерно дороже ее» (100); «Как хорошо не только любить тебя, но и верить в тебя как в бога (с больш<ой> буквы) <...> Как хорошо в этом Боге не сомневаться, имея личность Божества всегда перед собою» (108). Мария наделяется преобразующей энергией, воздействующей на автора писем, духовно и телесно расширяющей его существо до своих собственных границ и, следовательно, до границ вселенной: «Во мне не любовь, а больше любви чувство к вам»; «Через вас я люблю всё больше и больше мир, звезды приводят меня в трепет» (100); «Моя любовь имеет вселенское значение» (108).

Подобное восприятие невесты характерно для А. Блока в его письмах к Л. Д. Менделеевой: «Солнце моего Мира»; «Ты — мое солнце, мое небо, мое Блаженство. Ты Первая моя

Тайна и Последняя Моя Надежда»¹. Невеста поэта наделяется преобразовательными функциями: «У меня громадное, раздуваемое пламя в душе, я дышу и живу Тобой <...> Если бы теперь этого не было, — меня бы не было. Если этого не будет — меня не будет. Глаза мои ослеплены Тобой, сердце так наполнено и так смеется, что страшно, и больно, и таинственно, и недалеко до слез»².

Состояние души А. Платонова выглядит как бы заряженным переживаниями А. Блока: «Вы — мой экстаз. И я люблю вас такую — сущую, реальную, с пальцами, порезанными ножом, с глазами Девы Марии и с тоскою Магдалины. Вы моя Великая Мама, вы иной и последний мир для меня и для человечества. Вы обитель нежности и доброты, последнее, сверкающее, горящее и зажигающее диво. Если вселенной суждено спастись — спасете ее вы, через мое сердце и мой мозг» (109).

Для обоих художников чувство любви сопряжено с ощущением смерти. «Я не могу без Тебя жить ни здесь, ни там», — пишет А. Блок невесте 10 ноября 1902 года. А. Платонов в первом своем письме несколько раз повторяет Марии: «Я вас смертельно люблю» (99). Словесные формулы, в которых любовное чувство окрашено коннотациями смерти, являются фигурами речи и свидетельствуют об интенсивности переживания. Однако фраза Платонова звучит более выразительно и эмоционально, чем высказывание Блока: «Я не могу ждать и жить, я задыхаюсь, и во мне лопается сердце» (101).

Культурный код (любовь-смерть) оформляет не только эмоцию молодого, переполненного жизненными силами существа, но и содержит философию, которая стала жизненной программой для символистов и далее — для космистов и антропософов. В работе «Смысл творчества» Н. Бердяев писал: «Род — источник смерти личности <...> в рождающей жизни пола есть

¹ Блок А. Письма к жене / вступ. ст. и коммент. В. Орлова // Литературное наследство. Т. 89. М., 1978. С. 67.

² Там же.

предчувствие смерти»¹; «Личность не может победить смерть и завоевать вечность на почве родовой связи»². Философ считал, что наступила переходная эпоха, когда создается новый природный порядок, в котором творчество должно победить рождение. Рождающий акт будет преобразован в свободный творческий акт. И любви здесь принадлежит особая роль. Она должна служить не продолжению рода, а творчеству: «В любви есть что-то аристократическое и творческое, глубоко индивидуальное, внеродовое, не каноническое, не нормативное, она непосильна сознанию среднеродовому»³.

А. Блок попытался воплотить «новый природный порядок». В письме от 16 декабря 1902 года он сообщил Л. Д. Менделеевой, что стоит на точке зрения «мистической философии»: «И без конца, если бы это было нужно, я развивал бы очень стройную, далеко не рассудочную (это важно) систему, которая свелась бы к объяснению моих отношений к Тебе — к объяснению их отличия (резкого, крайнего, полного) от “обыкновенных” любовных отношений»⁴. Платонов адресует невесте близкие по содержанию слова: «Я ничего от вас не прошу, я вам всё отдаю. Никогда я не притронусь к вам, если вы сами не захотите. Я грубый дикарь <...> Но я вырос в грязи и работе, узнал всё, что знают люди, аристократия мысли и искусства» (100).

И для Блока, и для Платонова любовь явилась новой религией. В дневнике 1918 года, комментируя «Стихи о Прекрасной Даме», Блок показал, как мистическая философия интегрируется в события обыденной жизни и наполняет их религиозным смыслом: «В конце января и начале февраля <...> явно является Она. Живая же оказывается Душой Мира <...> разлученной, плененной и тоскующей (стихи 11 февраля, осо-

¹ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М. : Правда, 1989. С. 411.

² Там же. С. 412.

³ Там же. С. 422.

⁴ Блок А. Письма к жене. С. 83.

бенно — 26 февраля, где указано ясно Ее *стремление* отсюда для *встречи* “с началом близким и чужим” (?) — и Она уже в дне, т. е. за ночью, из которой я на нее гляжу. То есть Она предана какому-то стремлению и “на отлете”, мне же дано только смотреть и благословлять отлет).

В таком состоянии я встретил Любовь Дмитриевну на Васильевском острове (куда я ходил покупать таксу, названную скоро Краббом). Она вышла из саней на Андреевской площади и шла на курсы по 6-й линии, Среднему проспекту — до 10-й линии, я же, не замеченный Ею, следовал позади (тут — витрина фотографии близко от Среднего проспекта). Отсюда появились “пять изгибов”.

Я покорился неведенью и боли (психологически — всегдашней суровости Л. Д. Менделеевой)¹.

Из этой записи видно, как философская идея становится источником творчества, а затем трансформируется в реальную жизнь, преобразуя ее внешние и психологически значимые события.

Для А. Платонова мистическая философия явилась не прямым, а культурно опосредованным источником смысла, вкладываемого им в любовное чувство. Поэтому он говорит не о трансформации идеи в переживание, а передает тот новый строй чувств, который Блок извлек из философии Вл. Соловьева, жизнетворчески освоил и превратил в произведение искусства: «Как хорошо не только любить тебя, но и верить в тебя как в бога (с больш<ой> буквы), но и иметь в тебе личную свою религию. Любовь, перейдя в религию, только сохранит себя от гибели и от времени. Как хорошо в этом Боге не сомневаться, имея личность Божества всегда перед собою. Любовь — есть собственность, ревность, пакость и прочее. Религия — не собственность, а она молит об одном — о воз-

¹ Блок А. Из записных книжек и дневников (фрагменты) [30 августа 1918 года] // Серебряного века силуэт... : [Электрон. ресурс]. URL: <http://silverage.ru/blokdnevnik/>

можности молиться, о целостности и жизни Божества своего. Мое спасение — в переходе моей любви к тебе в религию. И всех людей — в этом спасении. Это я знаю вернее всего, и за это буду воевать <...> В обоготворении любимой — есть высшая и самая прочная любовь»¹ (108).

В «Предисловии» к повести в письмах «Однажды любившие» пропускают не только идеи, высказанные Н. Бердяевым в книге «Смысл творчества», но его риторика: «Любовь — мера одаренности жизнью людей, но она, вопреки всему, в очень малой степени сексуальность. Любовь страшно пронизательна, и любящие насквозь видят друг друга со всеми пороками и не жалуют один другого обожанием. Любовь совсем не собственничество. Быть может, брак — это социальное приложение любви — и есть собственничество и результат известных материальных отношений людей — это верно. Но любовь, как всякую природную стихию, можно приложить и иначе. Как электричеством, ею можно убивать, светить над головою и греть человечество»² (650).

¹ Изложенную А. Платоновым концепцию любви-религии можно соотнести с философией Н. Бердяева. И философ, и писатель космическую природу любви одинаково связывают с образом Девы Марии, рождающей Спасителя — нового человека, призванного преобразовать мир. Бердяев: «...через Деву Марию земля принимает в свое лоно Логос, нового Адама, Абсолютного человека <...> новый Адам, новый Человек может родиться лишь от девы...» (Бердяев Н. А. Указ. раб. С. 408). Платонов: «Родимая прекрасная Мария. Мне сегодня снился сон: на белой и нежной постели ты родила сына. Было раннее утро, еще ночь. Весь мир еще спал, одна ты проснулась и глядела невидящими тихими глазами <...> И помню — как ослепительно сверкала твоя постель и как ты лежала в смертной усталости, вечная моя, обреченная мне кем-то, небом или солнцем, как я тебе обречен <...> Ты оправдала мое пророчество: женщина, Мария, и не женщина, а девушка спасет вселенную через сына своего <...> Мы зачали иной лучший мир, выше небес и таинственней звезд» (С. 104–105).

² Ср.: «В творческом акте любви раскрывается творческая тайна любимого лица <...> Только любящий подлинно раскрывает личность, разгадывает ее гениальность <...>»; «Семья по своей сущности всегда была, есть и будет позитивистским мирским институтом благоустройства»;

Такое понимание любви ведет к жертвенности. Платонов пишет невесте, у которой до него был любимый человек: «Мне ничего не нужно — с меня довольно. Я беру, когда дают, и не вырываю из рук. А у меня Вас рвут — и я отдам, потому что я не на земле живу — не в мире животных. И, отдав Вас, я приобрету Вас — навсегда» (103). Провозгласив культ Прекрасной Дамы, Блок выбирает в качестве модели поведения служение, говорит о себе как о *недостойном рабе*:

Прими, Владычица Вселенной
Сквозь смерть, сквозь муки, сквозь гроба
Последней страсти кубок пенный
От недостойного раба.

Мистицизм важен Блоку как философия любви и творчества. Он объясняет Л.Д.: «Да, наконец, самый этот “мистицизм” (под которым Ты понимаешь что-то неземное, засферное, “теоретическое”) есть самое лучшее, что во мне когда-нибудь было; он дал мне пережить и почувствовать (не передумать, а пере-чувствовать) все события, какие были в жизни, особенно 1) ярко, 2) красиво, 3) глубоко, 4) таинственно, 5) религиозно. И главное, он дал мне полюбить Тебя любовью, не требующей оправданий, почувствовать перед Тобой правоту сердца...»; «Вот что такое “мистицизм”. Он проникает меня всего, я в нем, и он во мне. Это — моя природа. От него я пишу стихи (22 февраля 1903 года)»¹.

И для Платонова любовь-религия — источник творчества, которое понимается им одновременно и как создание художественных произведений, и как преобразование материального

«В любви нет перспективы устройства в этом “мире” жизни» (Бердяев Н. А. Указ. раб. С. 428; 422).

¹ «Твои стихи... поют мне о твоей любви...». Письма Любви Дмитриевны Менделеевой А. А. Блоку. 1902–1903 годы // Наше наследие: интернет-журнал. 2005. № 75–76. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7505.php>

мира. Он пишет об этом невесте, а также формулирует в «Предисловии» к повести «Однажды любившие»: «Ночью я сочинил поэму, но для вас надо изменить мир» (108); «В чем увлекательность и интерес любви для стороннего наблюдателя? В простом и недостаточно оцененном свойстве любви — искренности. Это сближает любовь с работой (от создания симфоний до кирпичной кладки) — и там и тут нужна искренность, т. е. полное соответствие действий внутреннему и внешнему природному устройству, иначе любовь станет деловой подлостью, а кирпич вывалится из стены, и дом рухнет. Природа беспощадна и требует к себе откровенных отношений» (650).

А. Платонов считает творчество основным своим назначением, а потому и главным смыслом жизни. Не случайно он обращает внимание невесты на своеобразие своей человеческой природы: «Сколько раз я хотел вам сказать, что ведь я не такой, какого вы немного знаете, я совсем иной. Лунное тихое пламя выжигает из меня жизнь. У меня никого нет, некуда пойти, и никто не поймет меня. Моя родина — луна» (100). В этой самооценке и самоидентификации обнаруживает себя символистский (блоковский) культурный код. Характеризуя Блока и Бугаева (А. Белого) в воспоминаниях «Мой лунный друг», З. Гиппиус выделила общую для обоих черту — «незрелость», которая определяет не столько качество личности, сколько природу художника, а точнее — поэта. В контексте воспоминаний З. Гиппиус эта черта наделяется аксиологическим смыслом. Но будучи кодом культурного поведения поэта, она неотъемлемое свойство художника, маркер его внебытовой сущности. Именно в этом смысле употребил А. Платонов понятие «лунное пламя». Применительно к нему «луна — родина» означает ту почву, из которой пророс его творческий дар, генетически никак не укорененный в социуме, из которого вышел писатель. В таком же смысле описал свою лунную сущность К. Бальмонт в автобиографическом романе «Под лунным серпом». В письмах к невесте А. Платонов трактует творчество как победу над смертью: «Поэмы — мое проклятие, мой бой со смертью.

К ним я прибегаю только в крайней тоске, когда никаких выходов для меня нет <...> Когда я кончаю поэмы — во мне покой, ясность, тишина и ласковая усмешка над бывшим...» (103).

Очевидно, глубинное ощущение в себе природы художника повлияло на самый способ любовного признания, который выбрал Платонов. Для него в письменном слове высказать себя естественнее, чем в устном. Потому он обращается к М. Кашинцевой с письмом, хотя и понимает нелепость этого жеста с точки зрения обыденного сознания: «...мне бесконечно трудно рассказать о самом глубоком и сокровенном, что во мне есть. Поэтому я прошу прощения, что пишу, а не говорю (писать как-то несуразно)» (99).

Драматически переживая любовное чувство к невесте, А. Платонов не случайно выразил его через символистскую культурную модель, что позволило наиболее адекватно передать переживание человека с поэтическим типом мировосприятия. Наверное, Платонов мог бы повторить о себе то, о чем написал А. Блок Андрею Белому в 1907 году: «Драма моего мирозерцания <...> состоит в том, что я — *лирик* (курсив автора. — Е. П.). Быть лириком — жутко и весело. За жутью и весельем таится бездна, куда можно полететь — и ничего не останется»¹. Приоритет творца над человеком достаточно ясно ощутила в Блоке Л. Д. Менделеева, написав ему: «Ты, может быть, не захочешь согласиться с этим, но <...> твоя любовь, как и вся твоя жизнь, для искусства <...> я для тебя — средство, средство для достижения высшего смысла твоей жизни»². М. А. Кашинцева повторит это открытие: «Ваше чувство не ко мне, а к кому-то другому. Меня же Вы совсем не можете любить, потому что я не такая, какую Вы идеализируете, и еще — Вы любите меня тогда, когда есть луна, ночь или вечер — когда обстановка развивает Ваши романтические инстинкты»³.

¹ Блок А. Соч. : в 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 590.

² «Твои стихи... поют мне о твоей любви...».

³ Цит. по: Корниенко Н. Андрей Платонов по его письмам. С. 14.

В письмах Платонова к жене любовь обретает иное содержание, нежели в письмах к невесте. То, что было отвергнуто символистами и религиозно-христианскими философами, стало для него основанием жизни. Не только для него, но и для поколения, вступившего в историю послереволюционной страны, актуальными стали слова Н. Бердяева: «Интеллигенция привыкла исповедовать самые безответственные идеи и утопии, которые никогда не поверялись на жизненном опыте»¹, ибо наступило время проверки идей опытом. Для выражения любовного чувства к жене Платонов меняет не только культурную модель, но и словарь. Он пишет жене четверть века — с 1926-го по 1950-й год. Судьба за этот период вручала ему разные роли — мелиоратора в Тамбове, писателя, путешественного по стране с различными творческими заданиями, военного корреспондента, прикованного к больничной койке человека. Сами по себе эти роли приносили в понимание любви и смерти новые смысловые нюансы, добытые нелегким опытом социальной, семейной и духовной жизни. Но и тут писателю пригодились культурные модели, от которых он отталкивался и которые корректировал обстоятельствами своей судьбы.

По наблюдениям Н. Корниенко, на строительство семейной жизни Платонова оказала влияние пушкинская биография: «Портрет незадачливого мужа Платонова оказывается весьма близким к пушкинскому периода Болдинской осени 1930 и 1933 годов <...> Перед нами уникальное совпадение жизненных ситуаций. Причем эти совпадения, кажется, осознавались самим Платоновым. В письмах к Марии Александровне он объясняется с любимой женой не только стихами и темами Пушкина, но также ситуациями пушкинских ссылок»².

Эпистолярный Платонова, разлученного с женой по долгу службы, позволяет вспомнить письма Чернышевского из Си-

¹ Бердяев Н. Духовные основы русской революции // Бердяев Н. Собр. соч. : в 4 т. Париж : YMCA-Press, 1990. Т. 4. С. 201.

² Корниенко Н. Андрей Платонов по его письмам. С. 29–30.

бири, адресованные семье. Сходство ситуаций — в невольной разлуке. Но мыслится она по-разному. Для Чернышевского разлука имеет высокую личную и социальную ценность, так как он считает ее венцом своей оппозиционной деятельности. Для Платонова отъезды из дома связаны с житейской необходимостью — выполнением служебных обязанностей и заботой о хлебе насущном. Оттого и различна тональность их писем. Чернышевский всякий раз повторяет жене, что разлука его не угнетает: «Уверяю тебя, что мое состояние вовсе не таково, чтобы нужно тебе было жалеть или грустить обо мне, мой друг, не обманываю <...> А только мне бы хотелось, чтоб обо мне-то ты как можно меньше беспокоилась»¹. Платонов, наоборот, говорит о своих страданиях от разлуки: «Мне очень скучно <...> бессмысленно тяжело — нет никаких горизонтов, одна сухая трудная работа, длинный и глухой “тамбов”. Я не ною, Мария, а облегчаю себя посредством этого письма. Что же мне делать?» (153).

Понятно, что за настойчивостью, с которой Чернышевский из письма в письмо просит жену: «Будь здорова и весела», — скрываются сложные чувства: и умозрительное, исходящее из теории «разумного эгоизма» желание предоставить О.С. свободу, и чисто человеческое стремление ее эмоционально защитить, перестроив отношение к разлуке с отрицательного на положительное, и ощущение вины перед семьей, ибо двадцатилетней разлукой он, по сути, обрек ее на сиротство. Чернышевский, как и Платонов, обеспокоен проблемами материальной обеспеченности семьи. Но если в начале разлуки, в период заточения в Петропавловскую крепость, он предоставлял жене свободу в решении вопросов жизнеустройства, воплощая тем самым в жизнь идею эмансипации женщины, то в письмах 1870-го года ощутило осознание своей вины перед близкими. Сравним тексты: «...доверенность тебе вышло

¹ Чернышевский Н. Г. Письма 1838–1876 гг. С. 458. Далее текст цит. по этому изд., номера страниц указаны в скобках.

на днях, — тогда, моя милая, делай, как тебе угодно <...> если не станешь продавать дом и останешься дожидаться меня в Саратове, значит, так было лучше; если продашь дом и приедешь в Петербург, значит, так лучше. Ведь ты знаешь, моя милая, что для меня самое лучшее — то, что для тебя лучшее. Ты умнее меня, мой друг, и потому я во всем с готовностью и радостью принимаю твое решение» (455), — здесь роль хозяйина и главы семейства вытеснена ролью проповедника новой морали и переадресована жене. Но, переживая многолетнюю разлуку с семьей, Чернышевский не всегда выдерживает позицию «обмена ролями»: «Э, мой милый друг, если б у меня раздумье о тебе было бы только то, не досадно ли иногда бывало тебе на меня, это бы не очень важное для меня огорченье; а вот я все подумываю: денег я не собрал запаса для тебя и детей; это поважнее для меня, моя милая» (499); «Прости человека, наделавшего много страданий тебе» (500). Важно отметить, что к концу ссылки происходит ревизия модели «новой семьи»; Чернышевский пишет жене о подготовленности к выполнению традиционных обязанностей хозяйина: «Знаю теперь и хозяйство <...> цену всякого найма, всякой вещи, могу проверить всякий счет... Поэтому не нахожу проведенного здесь времени потерянным» (499). Более того, он заботится о своем здоровье, чтобы после освобождения можно было долгое время трудиться на благо семьи: «В это лето я с усердием купаюсь. Полагаю, что мой ревматизм значительно уменьшится от этого, а быть может, и вовсе пройдет» (494); «Здоровье у меня крепкое и достанет его очень надолго: ослабления умственной живости не замечаю в себе и надеюсь, что в этом отношении до дряхлости мне еще очень далеко. Поэтому думаю, что ты будешь избавлена от неудобств, в которых виноват я тем, что не заботился прежде приобретать столько денег, чтобы оставался у тебя хороший запас на безденежное время» (499).

Письма Андрея Платонова, начиная с 1926 года, переполнены чувством ответственности за семью. В его восприятии

меняется образ любимой женщины: «Победительница вселенной», «Мария, родившая сына-спасителя» (из писем 1926 года) возвращается в свои телесные границы, превращается в жену и мать появившегося на свет ребенка. Платонов озабочен жизнеобеспечением семьи, теперь он говорит с Марией о материальных проблемах: «Всего вероятнее, поеду с экспедицией на Алтай или в Забайкалье. Иначе нас задушит нищета» (184); «Видишь, не знаю, чем тебя обрадовать и что пообещать. Если примут “Эф<ирный> тракт” и напечатают фантастику книжкой у Молотова, тогда в апреле ты поедешь на курорт» (185). Он постоянно сообщает жене о денежных переводах: «Посылаю 15 р<ублей> на лечение. Привезу еще немного» (192); заставляет ее тратить деньги на себя и сына: «Купила ли ты теплые длинные калоши? — Немедленно купи!» (194).

Забота о материальном обеспечении семьи ложится на плечи Платонова и Чернышевского разной формой груза. Платонов зарабатывает на содержание жены и сына и литературным трудом, и службой в разных госучреждениях. Чернышевский, ввиду изолированности от общества, напротив, получает дотацию из семейного бюджета. При этом оба сознательно ставят себя в позицию жертвенности и самоограничения.

Чернышевский стесняется попросить у жены лишнее, в его письмах проявляется остро пережитый в юности комплекс застенчивости, свойственный разночинцу: «...денег у меня еще достанет на несколько месяцев. Но если можно прислать, не стесняя тебя в денежных делах, то пусть будет прислана какая-нибудь сотня рублей; если же хоть сколько-нибудь стеснительно, то можно и отложить отправку; я безо всякого затруднения могу прожить и без нее весь этот год» (493). Он убеждает О.С. в своей неприхотливости: «Я не только не нуждался никогда в комфортабельной обстановке, я всегда стеснялся и тяготился всеми теми житейскими удобствами, которые необходимы для людей, не снабженных от природы моими телячьими нервами. Мне тепло; есть мясо или рыба, есть чай — всё, кроме этого, для меня лишнее» (516).

В «советском раю» для Платонова материальные проблемы чаще всего трудно преодолимы. Его привычка к самоограничению имеет социальные и психологические корни. Выражаясь словами героев «Котлована», делающих умозаключение о происхождении Вощева, о Платонове тоже можно сказать: «его класс бедный». Режим экономии был для него генетически усвоенным социальным опытом, вошел в повседневную практику. Он отвечает жене, которая пожаловалась на плохое питание в санатории: «Я сижу без папирос, а едой, к сожалению, обеспечен: к сожалению потому, что я тоже, как и ты, не должен быть сейчас сытым» (207). Здесь звучат обертоны Рахметова, сделавшего правилом жить так, как может себе позволить простой народ. Но если у Рахметова это правило обусловлено чувством социальной вины и теорией социального равенства, то у Андрея Платонова — градусом сочувствия близкому человеку, извлеченного из личного опыта бедности. Самоограничение позволяет писателю хоть на время освободиться от постоянной заботы о заработке, поэтому в нем заключен и положительный психологический смысл.

Литературный труд для Платонова — и боговдохновенное дело, и поденщина: «Я такую пропасть пишу, что у меня сейчас трясется рука» (207). Он привлекает жену к своим заботам о публикации рукописей и получению гонорара: «Ровно через неделю после отдачи рукописи Попову ты пойдешь к нему и получишь деньги <...> Крой, Машуха, всюю! Может, вывезет нас какая-нибудь кривая» (195). В свое время Чернышевский признавался жене, что пишет по пятнадцать часов в день, запасая рукописи впрок, надеясь после освобождения опубликовать их с целью обеспечения комфортного существования семьи: «...поправлю свою вину перед тобой и детьми» (499); «все уладится и будем мы с тобою жить и спокойнее и лучше прежнего — это поверь, правда» (458).

Помимо материальной заботы, Платонов остро ощущает духовную ответственность за вверенных ему судьбой людей: «Оба вы слишком беззащитны и молоды, чтобы жить отдель-

но от меня. Вот чего я боюсь. Оба вы беспокойны, стремительны и еще растете — вас легко изуродовать и обидеть» (174). Чернышевский тоже оберегает душевное состояние близких, даже естественное в семейной жизни выяснение отношений переводя в высокий регистр уважения к внутренней свободе женщины: «Ты говоришь <...> что напрасно ты писала мне иногда с горьким чувством: благодарю тебя за то, что ты так думаешь. Но все, что ты писала, по-твоему, напрасно, очень естественно и в сущности справедливо» (499).

Оба писателя оберегают жен от тяжелых жизненных впечатлений. Так, Платонов пишет из Тамбова: «Город очень запущенный и глухой. Гораздо хуже Воронежа. Здесь хорошо только отдыхать и жир наращивать, а ты бы, напр<имер>, с твоим живым характером, здесь жить абсолютно не смогла» (167); «Ты бы не смогла жить в Тамбове. Здесь действительно мерзко» (173); «Тяжело мне. Но просить о приезде тебя не смею. Ты не выживешь тут — такая кругом бедность, тоска и жалобность» (176).

Чернышевский, многократно описывая запредельную обездоленность людей, живущих рядом, отвергает настоящее стремление О.С. приехать в Александровский завод: «Жаль смотреть на этих людей. Я присмотрелся к нищете; очень присмотрелся. Но к виду этих людей я не могу быть холоден: их нищета мутит и мою заскорузлую душу. Я перестал ходить в город, чтобы не встречать этих несчастных; избегаю тропинок, по которым бродят они на опушке леса» (518); «Это все я пишу, чтобы ты, моя радость, поняла серьезность моей мольбы к тебе: не приезжай сюда, заклинаю, не приезжай» (519).

Любовь для обоих писателей — источник жизненной силы, витальности, духовная опора. Так, Платонов пишет из Тамбова: «А ты вспомни обо мне и напиши письмо, потому что я тобой только держусь и живу» (174), — словно повторяя формулу Чернышевского: «В эти долгие годы не было, как и не будет никогда, ни одного часа, в который бы не давала мне силу мысль о тебе» (500). Их письма переполнены желанием

сохранить в разлуке эмоциональную близость с любимой женщиной. «Милый мой друг, радость моя, единственная любовь и мысль моя Ляличка. Давно не писал тебе так, как жаждало мое сердце» (500); «Тысячи и миллионы раз целую твои ручки, моя несравненная умница и красавица Ляличка» (457); «...ты знаешь, что с тех пор, как мы встретились с тобою, я живу только тобою» (492), — так пишет жене Чернышевский; он отмечает каждую связанную с ней дату: «Пишу в день свадьбы нашей. Милая радость моя, благодарю тебя, что озарена тобою жизнь моя» (500); «Пишу за несколько дней до твоих именин; твои праздники — единственные, которые я не забываю праздновать» (501).

Такому же культурному коду следует Платонов: «Ну, прощай, моя единственная подруга, прощай, забота моей души. Целую тебя страстно и нежно и вижу твои глаза» (216). Разделенный с нею расстоянием, он делает ей ритуальные любовные подарки: «Твои цветы лежат у меня на столе и сильно пахнут, посылаю крошку от них» (217).

Известно, что отношения с женой Чернышевский строил согласно идее равенства полов и жертвенности (теории «перегиба палки» и «разумного эгоизма»), что объяснимо не только его идеологической ролью, но и психологическим опытом. Женитьбу он рассматривает как возможность освобождения от угнетающих свободу личности устоев патриархально-православной семьи, поэтому прибегает к эпатажной форме свадебного акта, заставляя провокационной фразой дать согласие на брак с О. С. Васильевой: «Да или нет. Через час вы поедете знакомиться с родными моей невесты, или я убью себя. Это для меня вовсе не трудно даже. Это в моем характере»¹. По воспоминаниям Н. Пыпина, Чернышевский женился сразу же после смерти матери и бабушки, не выдержав времени, отводимого церковной традицией на траур. Это был акт самоутверждения, формирования новых поведенческих кодов, свойствен-

¹ Чернышевский Н.Г. ПСС : в 16 т. Т. 1. С. 479.

ных свободному человеку. После женитьбы он записал в дневнике: «Теперь я чувствую себя человеком, который в случае нужды может решиться, может действовать <...> О как мучила меня мысль о том, что я Гамлет! теперь вижу, что нет: вижу, что я тоже человек, как другие, правда, не так много имеющий характера, как бы желал иметь, но все-таки человек не совсем без воли, одним словом человек, а не совершенная дрянь»¹. Через идею женской эмансипации Чернышевский, безусловно, отрабатывал и свои личные комплексы.

Андрей Платонов, полнокровно реализуя свои природные задатки в послереволюционной действительности начала 1920-х годов, изначально был свободен от чувства личностной неполноценности, обусловленной социальными факторами. Мысль о свободе любимой женщины в этот период была для него связана с внебытовым, умозрительно-романтическим восприятием любви. Но в опыте семейной жизни он оказался жестоко зависимым от привязанности к ней. Теория «новой семьи» в изводе Чернышевского и символистов одинаково потерпела здесь крах. Платонов мучается от безвыходности чувства, от недоверия близкому человеку, от ревности. Не в силах справиться со своими эмоциями, желая освободиться от них, он переносит вину на женщину: «Какая жестокая и бессмысленная судьба — на неопределенно долгое время оторвать меня от любимой. Утешение мое, что я живу для ребенка и, кажется, способен пережить ради него самую свирепую муку. Хотя я много раз в жизни чувствовал предсмертное холодное страдание. Ты знаешь, как бывает пусто тогда, — как в позднее теплое лето в пустой тишине покинутых полей» (215); «Как странно ты себя ведешь: скрыто, хитро и дипломатично. Я этого не заслужил. Не следует меня обвинять в том, в чем ты повинна сама» (183).

Любовь и смерть вновь соединяются в жизнеощущении Платонова. Но теперь смерть наполняется новым содержанием

¹ Там же. С. 480.

ем — свидетельствует о зрелой полноте чувства и кровной связанности с близким человеком.

Любовь к сыну становится для Платонова продолжением любви к Марии: «Только ты живешь во мне как причина моей тоски, как живое мучение и недостижимое утешение... Еще Тотка — настолько дорогой, что страдаешь от мысли его утратить. Слишком любимое и драгоценное мне страшно, я боюсь потерять его, потому что боюсь умереть тогда. Видишь, какой я ничтожный: боюсь умереть и поэтому берегу вас обоих, как могу (173). Чернышевский пишет жене о подобном переносе чувства: «Я думаю всё только о тебе, да о детях, но и это значит то же самое» (536).

Письма Чернышевского и Платонова завершаются приписками детям. Чернышевский стремится руководить умственным и духовным развитием детей, поэтому оценивает их достижения: «На обороте пишу Саше. Благодарю тебя, Саша, за твои письма. Вижу, ты становишься дельным человеком. Радуюсь за тебя. Целую тебя и Мишу» (500). Платонов завершает одно из самых мучительных писем 1927 г. к Марии обращением к сыну. При этом он меняет интонацию, что становится своеобразным выходом из тупиковой психологической ситуации: «Будьте живы и здоровы, поправляйтесь, берегите и не обижайте друг друга (Тотка, стервец, слушай маму!) и помните своего старика» (231).

Оба писателя формируют у сыновей ответственное и уважительное отношение к матери, воспроизводя тем самым в своем жизненном опыте культурную модель реального, а не умозрительного отношения к женщине: «Всё, что ты, милый мой Саша, пишешь о себе, хорошо и умно. Советую тебе только одно: советуйся обо всем с матерью; и не делай ничего такого, чего она не одобрит, — и никогда не сделаешь ничего дурного или неблагоразумного. То же правило внушай и Мише» (521); «Тотка, жди меня! Живите с матерью дружно» (276).

Для Платонова сын стал духовной опорой поначалу в мучительном переживании любовного чувства к Марии, а позд-

нее, после его смерти, — в обретении чувства жизни: «Знай же, что я люблю тебя и буду стараться жить, пока ты жива. А Тоше принадлежит вторая половина моей души и весь мой талант. Я сделал здесь, на войне, столь важные выводы из его смерти, о которых ты узнаешь позже — и это тебя немного утешит в твоём горе» (351).

Таким образом, в жизненном и писательском опыте А. Платонова слились два различных направления русского общественного сознания, напряженно ожидавшего явления «нового человека». Платонов собственной судьбой измерил жизнестроительный потенциал каждой модели и трансформировал их не только в эмпирическую, но и в художественную реальность.

О ЛИРИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ СЛОВА В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

1. Постановка вопроса

В воспоминаниях об Андрее Платонове Н. П. Стальский заметил: «Прозрачность его стихов объясняет, по-моему, многое в его прозе»¹. Эта мысль остановила внимание Л. Шубина, который, правда, вскользь высказал предположение о существовании органичной связи между поэзией и прозой Платонова². В контексте рассуждений Н. Стальского и Л. Шубина данная перспективная идея указывает на единство художественного мышления писателя, проявленное в системе его творчества. Однако она открывает возможность постановки другой проблемы — заставляет задуматься о специфике платоновской прозы, о наличии в ней лирического начала, позволяет задать вопрос о характере функционирования лирики в прозаическом тексте³ и сосредоточиться на том смыслопорождающем потенциале, которым последняя заряжает эпос.

¹ Стальский Н. Друзья-писатели : воспоминания. М., 1970. С. 41.

² Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования: об Андрее Платонове : работы разных лет. М., 1978. С. 117.

³ Постановку данного вопроса уже спровоцировал текст роман «Счастливая Москва»: «Это не поэтическая проза, где важна общая метафоричность, колорит целого. Здесь пружина скручена до предела. Глубокой цельностью и емкостью обладает порой одна фраза, несколько слов могут заключать огромное пространство мысли и чувства, — то, что характерно для поэтической строки. Тем более, что это не ритмизованная проза, хотя напор творческого озарения придает в отдельных местах прозе поэтическое движение» (Гах М. «Счастливая Москва» как поэтический текст // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 416).

Этот потенциал (и здесь следует сослаться на многочисленные теоретические исследования лирики¹) заключен прежде всего в природе слова. Характеризуя своеобразие стихов молодого А. Платонова, Н. Стальский обращает внимание на то, что слово в них преодолевает свои обычные смысловые границы: «Простые слова оборачивались какой-то другой, невиданной стороной, и открывался их сокровенный смысл»². Как следует из цитаты, слову в поэзии А. Платонова свойственна многозначность, что является показателем родовой специфики лирического текста. Однако многозначность характерна и для прозы писателя, более того — можно утверждать, что данное явление оказывается конструктивным принципом платоновского прозаического текста. Многослойность художественного мышления писателя на протяжении последних десятилетий всё более и более попадает в поле исследовательского зрения³.

¹ См. о многозначности слова в лирике: Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991; Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974; Левин Ю. И. Разбор одного стихотворения Мандельштама («Умывался ночью на дворе...») // Вестник УдГУ : спецвыпуск, посвящ. столетию О. Мандельштама. Ижевск, 1992. С. 16–20; Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. Vol. 7/8. P. 61–64; Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994; Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1974; Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 54–109.

² Стальский Н. Друзья-писатели. С. 42.

³ См. об этом: Свительский В. А. Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника // Творчество А. Платонова : статьи и сообщения. Воронеж, 1970. С. 7–26; Зюбина Л. И. О некоторых формах авторского повествования в рассказах А. Платонова // Там же. С. 37–44; Neiman E. The Tematic mythology of Andrey Platonov // Russian Literature. Amsterdam, 1987. Vol. XXI. № 2. P. 189–216; Кантор К. М. Без истины стыдно жить // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 14–21; Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими : проза А. Платонова // Slavica Hierosolymitana / The Hebrew University. Jerusalem, 1978. Vol. II. С. 169–212; Малыгина Н. М. Художественный мир А. Платонова. М., 1995; Пер-

Однако вопрос о том, каким образом этот родовый признак лирики усвоен платоновской прозой, каковы механизмы проявленности многозначности в прозаическом тексте, не может считаться до конца решенным и исчерпывающе описанным.

Рассуждая о том, «как сделана» (Б. М. Эйхенбаум) проза писателя, Л. Шубин приводит мнение Г. З. Литвин-Молотова о характере ее сюжетостроения: «Платонову не давалось изображение действия, поэтому последнее он подменял обилием разговоров»¹. По мысли Л. Шубина, диалоги преобладают в платоновской прозе потому, что «они и есть “действие”, подлинное действие произведений Платонова — поиски смысла жизни»².

Легко заметить типологическую общность между двумя трансформациями — той, что происходит со смыслом слова в стихах А. Платонова, и той, что происходит с характером действия в его прозе. В действии, как и в лирическом слове, проявлено два семантических уровня — поверхностный (событийный) и глубинный (метафорический, духовно-метафизический)³. Двухуровневость сюжетной организации,

хин В. В. Тайнопись А. Платонова // Творчество А. Платонова : исследование и материалы ; библиография. С.-Пб., 1995. С. 24–38; Хрящева Н. П. «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова (динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). Екатеринбург ; Стерлитамак, 1999.

¹ Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования... С. 197.

² Там же.

³ О двойном русле сюжетного движения в произведениях А. Платонова см.: Малыгина Н. М. Художественный мир А. Платонова. М., 1995; Хрящева Н. П. «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова; Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в повести Андрея Платонова «Котлован» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1999. Н. М. Малыгина выделяет у Платонова «земной» и «небесный» сюжеты, Н. П. Хрящева — «вертикальный и горизонтальный», Е. Н. Проскурина сосредотачивается в своей работе на течении и принципах оформления «внутреннего» сюжета.

с точки зрения М. Золотоносова, как раз и определяет специфику платоновской прозы: «Событие он описывает сразу двумя культурными кодами, сразу в двух системах понятий. С одной стороны, архаической (мифологической), с другой стороны, современной (социально-бытовой). Эти системы накладываются друг на друга, и тогда возникает тот феномен, который проще всего, минуя аналитическое определение, назвать “прозой Платонова”»¹.

Платоновскому герою в равной степени необходимы два (внешний и глубинный) уровня постижения мира. Он не может «думать вслепую». Сначала ему нужно «услышать» слово, а потом освоить более глубокий уровень восприятия овнешненного в звуке смысла — «почувствовать» слово: «Наверно, он и книжки читал вслух, чтобы загадочные мертвые знаки превращать в звуковые вещи и от этого их ощущать»².

Действию в его способности смоделировать и слову в его способности назвать материально-вещественную суть мира в прозе А. Платонова задана еще одна возможность — выразить сокровенный смысл бытия. Именно так понимаемые слово и действие деформируют природу прозы — ограничивают ее устремленность к эпическому отображению мира и человека³. Особенно наглядно это проявляется в произведениях конца 20-х годов, где эпическая тема сотворения нового мира оказывается несамодостаточной, профанируется выбором принципов ее изображения. У Платонова наличие этой темы автоматически не обеспечивает соответствующего ей по эмо-

¹ Золотоносов М. Ложное солнце: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской литературы 1920-х годов // Вопросы литературы. 1994. Вып. 5. С. 40.

² Платонов А. Чевенгур ; Путешествие с открытым сердцем. Воронеж, 1989. С. 190.

³ «Своеобразие творческого метода Платонова заключается в слиянии наиболее ярких приемов прозы, поэзии и драматургии» (Гах М. «Счастливая Москва» как поэтический текст. С. 415).

ции эпохального стиля¹. Художественное задание, которому подчинен изображаемый материал, начинает сопротивляться культивируемому мифологизированной эпохой «великого перелома» эпическому сознанию. Причина состояла не в том, что Платонова-художника не устраивали родовые свойства эпоса. Будучи востребованным в качестве эстетического адекватата государственно-политического творчества, эпос как художественное зрение на мир оказался в этот период проводником антиэстетических начал в область художественного творчества и, как следствие этого, — антигуманности. Лирика, содержащая в родовых своих свойствах необходимость производить отсчет во взгляде на мир от человека, априорно сохраняет и консервирует традиционное для русской литературы триединство истины, добра и красоты. Экспансия лирической родовой природы в прозаический текст А. Платонова указывает

¹ А. И. Павловский обратил внимание на расхождение поэтического языка Платонова со стилем эпохи: «...по характеру своей диковинной прозы он выглядел художником, явно выломившимся из среды добропорядочных социалистических реалистов, писавших тогда “производственные” и “колхозные” романы вроде “Время, вперед!”, “Гидроцентральный” и — позже — “Брусков”. Он соединил в своем повествовании социальную притчу (что попробовал осуществить несколько позже А. Твардовский в “Стране Муравии”), философский гротеск (на что не отважился никто), сатиру (исчезнувшую в те годы), лирику (не поднимавшуюся до высот гражданской боли), медитацию (появлявшуюся, пожалуй, лишь у Н. Заболоцкого) и даже элементы библейского псалма» (Павловский А. И. Яма (о художественно-философской концепции повести Андрея Платонова «Котлован») // Русская литература. 1991. № 1. С. 22). Названные А. И. Павловским произведения («Время, вперед!», «Гидроцентральный», «Брусков») демонстрируют неразрывное тематико-стилевое единство. Перечисленные далее невостребованные эпохой жанры и литературные роды (лирика!) свидетельствуют о том, что их поэтический язык составил альтернативу эпохальной теме. В. Камянов обратил внимание на независимость Платонова от «инструктивной схемы» и «утилитарной эстетики». Для исследователя произведения писателя — «образец художественной органики» (Камянов В. Где тонко — там не рвется // Новый мир. 1989. № 8. С. 256–257).

на новую культурно-эстетическую функцию процесса диффузии родовых начал в литературе второй половины 1920-х годов по сравнению с аналогичным процессом, происходившим в предшествующие литературные эпохи — в 1900–10-е годы и в первой половине 20-х годов. Символистская лирика подготовила почву и начала процесс разрушения эпических жанров¹. Последние оказались деформированными лирикой конца XIX – начала XX в., ибо поэтический язык традиционной системы эпических жанров не был способен адекватно передать открывшееся символистам онтологическое знание о мире и человеке. Следующее поколение художников — постсимволисты (и, в частности, авангардисты) — довершает процесс разрушения прозы, ставя перед собой прежде всего эстетическую цель — обновления «приема», расширения «границ жанра»².

¹ Иллюстрируя эту мысль, следует обратиться прежде всего к работам, посвященным символистскому роману: Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988; Ильев С. П. Русский символистский роман. Киев, 1991; Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX века // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 265–289; Ерофеев В. К. На грани разрыва: «Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции // Вопросы литературы. 1985. № 2; Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996.

² В 1924 году Ю. Н. Тынянов указал на факт разрушения границ между поэзией и прозой: «Последние этапы русской прозы и поэзии как бы сговорились обменяться “ритмичностью” и даже “метричностью” <...> Этому соответствует множество наивных попыток на разных языках отместить границы между прозой и *vers libre* <...> У нас в этом направлении известны опыты Белого, Гроссмана, Шенгели, Н. Энгельгардта и других» (Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. С. 46–47). В обзорах современной литературы Ю. Н. Тынянов и В. Б. Шкловский, рассматривая конкретные примеры диффузии лирики и прозы, делают неоднозначные выводы. Опасность тотального увлечения данным процессом они видят в утрате писателями индивидуальных стилей: «Как-то стерлись границы между писателями, писатели стали текучи — и одна и та же фраза как-то течет по всем» (Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 159); бессознательное увлечение «при-

Такие явления, как «бессюжетность», «орнаментальность», ритмизация, характерные для прозы конца 1910-х – начала 20-х годов, обнажают стремление художников обогатить поэтический язык прозы за счет языка лирики. Культивируемая данной литературной эпохой свобода творческого эксперимента, идея эстетических революций разрушили сложившуюся в эстетике иерархию. Процесс стирания жанровых и родовых границ повлек за собой новый способ оформления авторской позиции в произведении. Автор уже не владел устоявшейся оценкой мира, даруемой ему границами каждого литературного рода. Приходилось выстраивать ее каждый раз заново. Возникла опасность утраты автором аксиологической позиции по отношению к созданному им миру. Изначальная установка художника на обновление поэтического языка, на решение эстетических задач вытесняла этические функции искусства на периферию творческого процесса. После 1925 года¹, когда в русской литературе начал складываться монументальный стиль и востребованной оказалась не творческая индивидуальность, а художник, смотрящий на мир глазами своего класса, немногим ранее названный А. Богдановым «автор-класс», «автор-коллектив»², лирическое начало, растворенное в прозе

емом» («Современная русская проза в очень большой части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом» [В. Шкловский]), по мысли критика, таит в себе опасность разрушения художественной цельности: «Заражение писателей Пильняком не есть идейное заражение, так как прием отделим от мотивирующего его мировоззрения» (Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 227).

¹ 1925 год мы выделяем здесь как поворотный, имея в виду резолюцию ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы», официально провозгласившую тезис об усилении классовой борьбы «на литературном фронте» и как следствие этого определившую «политику руководящей партии пролетариата в области художественной литературы» (Русская советская литературная критика (1917–1934) : хрестоматия / сост. П. Ф. Юшин. М., 1981. С. 82).

² Богданов А. О пролетарской культуре. 1904–1924. Л. ; М., 1924 [на обл.: 1925]. С. 130.

«писателей-попутчиков», стало показателем того, что человек тем самым возвращался в литературу как мера вещей, как гуманистическая предпосылка бытия.

Проявление лирических элементов в платоновской прозе свидетельствует об актуализации в конце 20-х годов традиционного для русской литературы понимания писателем роли художника в социально-исторической и духовной жизни народа. Л. Шубин отметил факт установления в творчестве А. Платонова гуманистического и демократического авторского зрения: «Он понял стремление народа по-своему и своими словами осмыслить революцию. Более того, он увидел в этом нестройном хоре голосов рождение истины»¹. Исходя из данного понимания, Платонов выстраивает и субъектную организацию своей прозы. Приведем еще одну цитату из книги Л. Шубина: «Вводя образ рассказчика или передоверяя слово герою, молодой писатель стремится социально и психологически оправдать собственный строй мышления, ибо по сути дела он изображает не “чужое слово” и не “чужую мысль”. Платонов остается как бы внутри изображенного сознания. Он сам так думает, как его герои, самый склад его мышления народный»². Как следует из этой точной характеристики, платоновский текст преодолевает многосубъектность. Она по сути является формальной³, ибо точка зрения субъекта речи прорастает точками зрения объектов изображения — героев. Последние фактически эксплицируют внутреннее «я» субъекта повествования, образуют «сферу объективации человеческой субъективности»⁴. Герои

¹ Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования... С. 209.

² Там же. С. 197.

³ О диалогизированном монологизме текста повести «Котлован» в связи с использованием пародийности как художественного приема см.: Скобелев В. П. Поэтика пародирования в повести А. Платонова «Котлован» // Андрей Платонов : исследования и материалы. Воронеж, 1993. С. 61–71.

⁴ Феноменология искусства. М., 1996. С. 17.

Платонова лишены индивидуальности. Писатель через их изображение воссоздает типологию сознаний, спродуцированных либо социально-политическими, либо природно-биологическими факторами, либо тем и другим вместе. Описанные им типы сознаний составляют картографию (термин Ф. Гиренка) современной Платонову народной души. Различные типы сознаний, представленные в произведениях писателя конкретными героями (Вощевым, Копенкиным, Пуховым, товарищем активистом, Архивариусом, Федератовной, Усомнившимся Макаром...) выражают по сути дела разные стороны единого народного характера¹. Через них народная душа проявляется как многомерная, неоднозначная, противоречивая и делающая лишь первые шаги на пути самопознания и самоопределения в истории и в Духе. О данной функции героя (быть выразителем того или иного качества народной души) свидетельствует и семантика имени. Имя платоновского героя в прозе 20-х годов эмблематично, знаково, через него человек представлен не лично, а символически². Имя расшифровывает плато-

¹ В несколько ином смысловом плане данная мысль сформулирована Л. П. Фоменко: «Герои <...> Платонова — единицы того общего, что называется народом» (Фоменко Л. П. К вопросу о концепции героя в творчестве А. Платонова 20-х годов // Творчество А. Платонова : статьи и сообщения. Воронеж, 1970. С. 46). О героях Платонова как «вариантах народного характера» пишет В. П. Скобелев, актуализируя, правда, в понятии «народный» социальную семантику. Для логики наших рассуждений важна мысль ученого о «суммарном восприятии народа» Платоновым (см.: Скобелев В. П. О народном характере в прозе А. Платонова 20-х годов // Творчество А. Платонова : статьи и сообщения. Воронеж, 1970. С. 56–75).

² «С первых же своих произведений А. Платонов будет уделять особое внимание именам своих персонажей. Писатель старается использовать каждое слово своего текста, использовать с наибольшей полезной нагрузкой» (Геллер М. Я. Андрей Платонов в поисках счастья. М., 1999. С. 23). О семантике имени в произведениях А. Платонова см.: Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими : проза А. Платонова. Р. 209; Кантор К. М. Без истины стыдно жить. С. 20; Ристер В. Имя персонажа у А. Платонова // Russian Literature. Amsterdam, 1988. Т. 23.

новского героя не как носителя идеи судьбы (этим он отличается от сказочного и мифологического героя), а как носителя идеи существования (тем самым он может быть причислен к героям интеллектуального типа, воспроизведенным в жанровых формах социально-психологического романа и романа идей).

В этом смысле субъект повествования в платоновском творчестве равновелик героям. Он вместе с ними ищет «вещество существования», он вместе с ними составляет единое народное тело, получившее после революции исторический шанс на духовно-сознательное существование. Отсюда формулу «...а без меня народ неполный» можно трактовать двойственно. С одной стороны, она отражает высокую степень осознания личностного присутствия «я» в жизни народа, с другой — подчеркивает ценность суммарного (народ), ценность совокупного целого, создающегося объединением единичного. О равновеликости субъекта повествования героям свидетельствует и то имя, с которым читатель ассоциирует субъекта. Мирское имя писателя А. П. Климентова, замененное псевдонимом, актуализирует в представлениях читателя об авторе знаковый смысл. Имя Автора, как и имена героев, воплощает выражаемую им идею существования. Оно семантически соединяет в себе идеал святости, духовности (имя Андрей можно воспринимать как культурный код, ассоциативно направляющий к первоимени Андрей Первозванный и Андрей Юродивый) и мысли, интеллекта (соответственно имя Платонов порождает культурную параллель с Платоном)¹.

№ 2. Р. 133–146; Хрящева Н. П. «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова (динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов).

¹ Выстраивая культурно-генетический ряд, следует обратить внимание на то, что имя Андрей в русской духовной традиции представлено двумя вариантами святости — высоким и маргинальным. В первом случае это апостольская святость — Андрей Первозванный (см.: Подвиги и страдания святого апостола Андрея Первозванного // Жития Святых

Таким образом, у Платонова оказывается снятой оппозиция «я» и «не-я», отчуждение «я» от «не-я» является невозможным. Это ведет к особому рода монологичности в его текстах, где слово другого выражает часть сознания «я». Последнее становится возможным потому, что сознание «я» надо рассматривать не как сознание единичного человека, а как выражение целостного народного сознания¹, способного «себя в себе самом показать» (если несколько перефразировать М. Хайдеггера). Такая организация текстов Платонова свидетельствует о феноменологической природе его творчества. На языке эстетики онтологичность выражается в лирике. Отсюда проявляющаяся в прозе писателя 20-х годов установка на лирические

Святителя Дмитрия Ростовского М., 1997. Т. 3. Нояб. С. 618–625). Во втором случае это святость юродивого. Г. Федотов пишет о том, что житие греческого святого Андрея Юродивого получило широкую известность на Руси: «Наши предки особенно любили житие св. Андрея, считавшегося у нас славянином за те эсхатологические откровения, которые в нем содержатся». К этому следует добавить, что с юродивым Андреем связано представление о человеке аскезы и социального служения (см.: Федотов Г. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 199, 200–201, 203). На параллель Платонов – Платон указал К. М. Кантор (см.: Кантор К. М. Без истины стыдно жить. С. 14–16). Далее ее продолжил М. Золотоносов (см.: Золотоносов М. Ложное солнце: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской литературы 1920-х годов. С. 3–43).

¹ Это, на наш взгляд, одна из причин, по которой платоновское повествование не может считаться сказом. В нем нет лексико-семантического среза, в котором было бы представлено маргинальное единичное или социально-обособленное сознание. Об особенностях платоновского повествования, лишь внешне напоминающего сказ, будучи противопоставленным ему в своей сущности см.: Шубин Л. Андрей Платонов // Вопросы литературы. 1967. № 6; Боровой Л. Язык писателя. М., 1966; Турбин В. Мистерия Андрея Платонова // Молодая гвардия. 1965. № 8. Е. Толстая-Сегал считает, что платоновское повествование нельзя считать сказом потому, что он «не ориентируется на устную речь с ее автоматизмами» (Толстая-Сегал Е. Платонов и Пильняк // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1978. Vol. III. P. 107).

принципы изображения мира и человека¹, что реализуется прежде всего через лирический тип слова. Платонов погрузился «в философию — не через язык, а самого языка как вещества бытия»².

И, наконец, еще одна причина, позволяющая объяснить необходимость родовой переориентировки платоновского прозаического текста. Революция, с точки зрения писателя, открыла новую эпоху, в которой человек может проявлять себя через сознание, получает возможность воплощать свою, невостребованную ранее, рационально-духовную, а не только социально-биологическую природу. «Сознание», выражаясь собственным языком Платонова, «есть симфония чувств». Сознание и чувство мыслятся как тождественные категории, адекватные личностному самовыражению человека в мире. Способность воспринимать мир осердеченной мыслью и осознанным чувством означает для человека лирический, а не эпический способ быть. Лирика является эстетическим адекватом такого пребывания в мире.

Обосновав причины, позволяющие объяснить закономерность появления свойств лирики в прозе Андрея Платонова конца 20-х годов, перейдем к описанию тех уровней текста, которые подверглись деформации.

¹ Данный вывод свидетельствует об активности авторского «я» в прозе Платонова конца 20-х годов. Он противоречит утверждению Л. П. Фоменко о том, что прозу писателя неверно причислять к «жанру лирической» (см.: Фоменко Л. П. Своеобразие финалов повестей прозы А. П. Платонова (к проблеме изучения стиля прозы А. П. Платонова 20–30-х годов) // Жанрово-стилевые проблемы в советской литературе. Калинин, 1978. С. 38). Это противоречие основано на том, что в качестве показателя авторской проявленности в тексте исследовательница считает «лирические и авторские отступления», которые не обнаруживаются в платоновских произведениях.

² Белицкий П. Пространство языка // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 3. С. 387.

2. Проблема жанрового определения прозаических произведений писателя

Всё, написанное в этот период («Че-Че-О», «Впрок», «Усомнившийся Макар»...), обращено к теме сотворения нового мироустройства. Сама по себе эта тема обладает эпическим звучанием. Последнее открыто проявилось в том варианте заглавия романа «Чевенгур», который в ходе воплощения художественного задания оказался не востребуемым. В этом заглавии — «Строители страны» — был обнажен эпический размах созидательной темы. В повести «Котлован» последняя доведена до логического завершения: в двух частях этого произведения изображено урбанистическое и колхозное строительство.

Эпической теме, казалось бы, соответствуют и жанровые модели разрабатывающих ее произведений: «Че-Че-О» — очерки, «Впрок» — хроника, «Усомнившийся Макар» — сказка, «Котлован» — повесть. Но в определениях жанра (когда их дают исследователи платоновского творчества или же делает сам автор) нет однозначности. Границы эпических жанров — повесть, хроника, сказка — оказываются разрушенными иножанровыми включениями. Особенно интересно проследить, как новое жанровое определение создается в прямом авторском слове. В подзаголовках, которые делает автор к очеркам «Че-Че-О», хронике «Впрок», роману «Чевенгур», жанроопределяющим признаком становится онтологическая семантика произведения, т. е. та тема, которая лежит не на поверхности, а проявляется во внутренней структуре текста. «Че-Че-О» в подзаголовке названы организационно-философскими очерками. Это словосочетание само по себе оксюморонное. Очерковость предполагает описательность и фрагментарность, а философичность — личностную проявленность и углубленность. Слово «организационные» лежит за пределами эстетической реальности. Таким образом, определяя характер очерков, автор в своем открытом слове эксплицирует конфликт

бюрократического и философского взглядов на жизнь, являющийся темой произведения.

Роман «Чевенгур» имеет подзаголовок «Путешествие с открытым сердцем». В этом словосочетании дважды заявлена лирическая природа последующего романного текста. Прежде всего, определение «путешествие» вскрывает культурно-генетические корни произведения. Оно актуализирует память о сентименталистской литературе, которая впервые в истории культуры впустила читателя в сферу внутреннего «я» автора и которая по этой причине была написана «с открытым сердцем». Данное обозначающее («с открытым сердцем»), присоединенное к обозначаемому («путешествие»), выглядит излишним, если иметь в виду определение жанровой модели, но Платонов прибегает к обозначающему, подчеркивая тем самым субъективность сделанной жанровой характеристики. Терминологичность оборачивается метафоричностью. Обозначающее «с открытым сердцем» — это метафора прямого авторского присутствия в тексте. Таким образом, подзаголовок дважды сигнализирует о том, что содержанием романа является путь, проделанный познающей и оценивающей авторской мыслью.

Подзаголовок произведения «Впрок», благодаря употребленной грамматической форме слова, определяющего хронику, — «бедняцкая», — утрачивает статус жанровой характеристики и начинает выполнять функцию прямой авторской оценки. С одной стороны, обозначающее «бедняцкая» указывает на объект изображения в хронике. Но тогда правильнее было бы сказать «хроника бедности» или «хроника бедняцкой жизни». Данный смысл не утрачивается в произведении, но прокладывает дорогу другому, более глубинному смыслу. Определение «бедняцкая» звучит как оценка созданного Платоновым хроникального жанра. «Бедняцкая» хроника — это антоним героическим хроникам эпохи, указание на маргинальность произведения.

Вышеизложенное убеждает в том, что подзаголовок выполняет функцию не жанрового, а смыслового определения про-

изведения. Он является ключом к прочтению, который автор вручает читателю.

Деструктуризация жанра происходит и в тех произведениях, которым не предпосланы квазижанровые авторские характеристики. Так, в сказке «Усомнившийся Макар» Н. П. Хрящева увидела притчу, выполняющую компенсаторскую функцию, структурирующую в читателе тип сказочного героя, способного победить Зло¹. В повести «Котлован» Л. Аннинский и В. Малухин отмечают соединение утопии и антиутопии², В. А. Свительский — синтез утопии, трагедии и сатиры³, М. Н. Липовецкий выделяет сказочное начало⁴, а Е. Н. Проскурина — мистериальное⁵. При этом все исследователи не ставят вопроса о жанровой доминанте. Текст предстает как гетерогенный, открытый разным жанровым возможностям. «Безусловно, сказка, — пишет М. Н. Липовецкий, — сказочное начало лишь один из полюсов художественного мира “Котлована”. На другом полюсе, скорее всего, расположен документ, официальная доктрина»⁶. Резюмируя итоги своей работы, Е. Н. Проскурина делает вывод, к которому по сути дела приводят все имеющиеся на сей день исследования повести «Котлован»: произведение «...представляет собой сложное художественное образование, в котором действует множество разнонаправ-

¹ Хрящева Н. П. «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова (динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х гг.). С. 208–225.

² Аннинский Л. Откровение и сокровение // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 3–21; Малухин В. Реквием по утопии // Знамя. 1987. № 10. С. 219–221.

³ Свительский В. А. Воспаленное слово («Котлован») // Подъем. 1998. № 5. С. 136–140, а также: Свительский В. А. Андрей Платонов вчера и сегодня. Воронеж, 1999. С. 69–76.

⁴ Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992. С. 78–84.

⁵ Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в повести Андрея Платонова «Котлован».

⁶ Липовецкий М. Н. Указ. раб. С. 84.

ленных смысловых течений. Вступая в сюжетные связи на разных уровнях текста, они образуют многослойную сюжетную систему <...> художественное исследование современности [выстраивается] на фоне многих культурных парадигм»¹. Как видим, ни одна жанровая модель не может вместить и адекватно выразить авторское мироотношение. В этом случае активность автора в тексте проявляется в отборе художественных моделей, на которые он ориентируется, и в установлении иерархии между ними. Данная функция автора свидетельствует о полифоничности текста. Но в диалог при этом вступают не сознания героев, проявленные в их слове, а жанровые языки используемых культурных парадигм. Это тонко уловил В. П. Скобелев, описывая семантику пародирования в повести: «Пародирование в “Котловане”, — заметил ученый, — выступает как катализатор диалогических отношений в сюжетно-композиционной целостности произведения»².

Учитывая все эти выводы, можно прийти к заключению, что «Котлован» по характеру родовой природы своего текста — произведение скорее драматическое, чем эпическое. Здесь, если воспользоваться формулой М. Бахтина, мы обнаруживаем «объемлющий <...> диалог точек зрения»³, представленный разными культурно-эстетическими моделями.

Но важно заметить, что в этом диалоге автор присутствует не как носитель какого-то индивидуального духовного опыта, воплощенного в соответствующей, выбранной или спродуцированной им самим культурной модели, а проживая все роли, все варианты воплощенности духа в слове, каким бы оно ни предстало — эрзацязыком политического лозунга, самодельным словом народной утопии, устно-поэтическим словом

¹ Проскурина Е. Н. Указ. раб. С. 22.

² Скобелев В. П. Поэтика пародирования в повести А. Платонова «Котлован». С. 70.

³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. М., 1978. С. 79.

сказки, символическим языком мифа, аналитическим языком социально-исторического исследования или же индивидуально-личностным языком духовного самоопределения. Автор в «Котловане» подобен пастернаковскому «Гамлету»: «Гул затих. Я вышел на подмости...», где «я» — это и лирический герой стихотворения, и актер, выходящий на сцену в роли Гамлета, и шекспировский принц Датский¹. Подобный вариант мироощущения, онтологичного по своей сути, когда «всё во мне, и я во всем», определяет характер организации каждого уровня текста повести А. Платонова. Начнем с принципа изображения героев.

3. Принципы изображения героев в повести «Котлован», обусловленные лирическим характером изобразительного слова

Из системы образов выделен Воцев как некая отправная точка зрения, за которой движется повествователь в пространстве текста. Герой задает произведению неэпическое звучание, ибо проявлен в качестве частного человека: «В день тридцатилетия **личной** жизни...», «На механическом заводе он добывал средства для **своего** существования...»². Ощущение «отдельности», частности героя не снимается и фактом маркировки его возраста, порождающим фольклорные и мифологические аллюзии. Выпадение героя из общего строя жизни обосновано характером его пребывания в мире: «вследствие <...> задумчивости среди общего темпа труда» (308). Воцев — не человек действия, жеста или поступка, подобно мифологическому, сказочному или романному герою, а человек, переживающий состояние самопогруженности и вопрошения об истине. На про-

¹ Пастернак Б. Л. Собр. соч. : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 511.

² Платонов А. П. Собр. соч. : в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 308. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

тяжении текста это состояние остается неизменным. Ни передвижения в пространстве, ни столкновения с людьми и идеями не отвращают Вощева от духовного созерцания. Это и есть его экзистенция. Мир, другие люди являются для Вощева отчужденной, расположенной рядом с ним, не подавляющей его частное существование субстанцией. Граница между «я» и «нея» оказывается подвижной, но степень открытости миру определяет сам герой. Мир может выступать как двойник героя. Он тоже пребывает в *состоянии*: «Скучно лежала пыль на безлюдной дороге — в природе было такое положение» (308).

Отдельные предметы, выхваченные зрением Вощева из пейзажной картины, позволяют герою самоотождествиться с миром. Так, дважды Вощев выделяет одинокое дерево¹. Оно становится для него знаком самоидентификации. Первый взгляд героя, брошенный на дерево, констатирует только факт отчужденности дерева от мира: «Старое дерево росло на нем [глинистом бугре] одно среди светлой погоды» (308). Напрашивается внешний аналог между деревом и героем: Вощев тоже оказывается одиноким в мире — «устраняется с производства... вследствие задумчивости среди общих темпов труда» (308). Второй взгляд обнаруживает общность эмоционального состояния, в котором пребывают герой и объект его наблюдений: «Дерево на глинистом бугре <...> качалось от непогоды, и с тайным стыдом заворачивались его листья» (308). «Тайный стыд» не отпускает и Вощева: «...он стыдился, что пионеры, наверно, знают и чувствуют больше его» (312).

Вощев ощущает себя не столько в мире, сколько наедине с миром. Оба располагаются друг против друга как равнозначные феноменальные сущности: «Вощев очутился в пространстве, где был перед ним лишь горизонт и ощущение ветра в склоненное лицо» (310). Феноменальная природа мира

¹ О данном образе см.: Дмитриевская М. А. Образная параллель «человек – дерево» у А. Платонова // Творчество Андрея Платонова. С.-Пб., 2000. С. 25–41.

обнаруживается лишь тогда, когда он не являет собой «тварного множества», именно в этот момент мир оказывается имманентно присущим сознанию: «Вопрошающее небо светило над Вощевым мучительной силой звезд» (309). Определенность бытия является препятствием для сущностного контакта с ним: «Вощев <...> вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее. Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях и скучно лежала пыль на дороге...» (308).

Такая соотнесенность мира и человека, когда сняты барьеры между явлениями, обусловленные наличием частных и конкретных деталей в каждом из них, когда осуществляется сущностный контакт между макро- (Вселенная) и микро- (человек) мирами, присуща скорее онтологической лирике, чем эпической прозе.

По отношению к миру людей, который обживает Вощев своей познающей мыслью, он располагается, как и по отношению к природному миру, — напротив: «Вощев в сомнении открыл глаза на свет наступившего дня. Вчерашние спящие живыми стояли **над** ним...» (315); «Все мастеровые молчали **против** Вощева» (315). Целевые установки, которыми руководствуются герои, наблюдающие за Вощевым, и Вощев, обращенный к людям, идентичны. Герои стремятся «прояснить» Вощева, что значит для них — социально его идентифицировать: «Он слаб!»; «Он несознательный»; «Видя по его телу, класс его бедный» (314–315). Их вопрошение связано и с желанием выявить его жизненную целесообразность: «Ты зачем здесь ходишь и существуешь» (315). Но прояснить смысл частного существования Вощева им необходимо лишь для того, чтобы до конца установить его социальную принадлежность. Ценность самоуглубленной индивидуальной жизни им непонятна: «А ради чего ты думаешь, себя мучаешь?» (315). Для Вощева же, наоборот, ощущение своей отдельности («...все предавалось безответному существованию, один Вощев отделился и молчал») не связано с рефлексией по поводу единичности собственного опыта

(«Своей жизни я не боюсь, она мне не загадка» [309]). Для него проблему составляет тайна общего, в том числе и социального, существования. Точнее, он ставит вопрос о том, есть ли онтологический смысл у социально-исторического, коллективного бытия. Поэтому его вопрошение, направленное к мастеровым, связано с желанием извлечь на свет их коллективное знание об истине: «Вы уж, наверно, все знаете? — с робостью слабой надежды спросил их Вощев» (315).

Взаимная устремленность Вощева и людей, собравшихся на строительстве общепролетарского дома, к «усмотрению сущности» друг друга, к тому, чтобы явления «заговорили» сокрытыми в них смыслами, проявляет феноменологический тип отношений внутри данной группы образов.

Объект наблюдения и «вслушивания» Вощева — люди, причастные к социально-исторической практике, предстают в своей конкретной проявленности как часть органического мира. Они даже не зоологичны, а геологичны: Чиклин «имел маленькую каменистую голову» (331), у мужика, улегшегося на лавку умирать, — «окаменевшие глаза» (363), у Козлова «костяной нос». Его лицо напоминает скудный безжизненный пейзаж: Козлов имел «мутное однообразное лицо, обросшее по окружности редкими волосами» (319). «Красные сырые глаза» героя напоминают глаза рептилий. «Бледные пустые глаза» Елисея являются подобием безжизненного неба. Даже сопоставление голоса Козлова с «бледным голосом ребенка» (319) не очеловечивает героя, а переводит еще раз в разряд низших неполноценных существ. Жачев является продолжением материально-вещественного мира, который перетекает в формы героя: зубы «...сработал на пищу, зато наел громадное лицо и тучный остаток туловища» (312). Строители общепролетарского дома представляют собою коллективное тело: «Спали на спине семнадцать или двадцать человек» (314). Уподобление спящих мертвым, которое делает Вощев, не случайно. Человек в «Котловане» еще не выделился из вещества мира. Потому здесь изображается «вещество народа» (367).

У героев нет лица, его заменяет маска, наложенная природой: «Среди пустыря стоял инженер — не старый, но седой от счета природы человек» (318). Но это не «духи природы», которым Н. Бердяев уподобил тоже дочеловеческих гоголевских героев, а продолжение тела природы. Вощева не отталкивает открывшаяся его взгляду природоподобная сущность людей. Его собственный внешний облик свидетельствует о том, что между человеком и матерью-землей (не почвой, а геологическим телом земли) еще не порвалась связующая пуповина. Сердце Вощева «окружено жесткими каменистыми костями» (308). Он подробно наблюдает за строением тела спящих в бараке людей, взятом как бы в геологическом разрезе: «...тесное место меж кожей и костями у каждого было занято жилами» (314). Само тело земли представляется Сафронову и Вощеву в будущем «набитым их костями» (347). Поэтому одинаково доверчиво герой проявляет себя к природе и к людям. Сначала он расположился в «тесной яме для ночлега», которую нашел на пустыре, а потом в бараке, «почувствовав холод от усталости», «лег для тепла среди двух тел спящих мастеровых» (314). Эти «тепло» и чувство сердечного «мучения», существующие в углублениях, впадинах, внутри костяка земли и человека, не обретены работой духа и сознания, а даны изначально. У «тепла» и «мучения» нет личностной принадлежности и адресной направленности. «Тепло» и ответное сердечное «мучение» и в природе, и в человеке Вощев встречает случайно, вне соотнесенности с характером своего поведения или внутреннего состояния: «Он уснул, незнакомый этим людям <...> и довольный, что около них ночует» (314); «Из неизвестного места подул ветер, чтобы люди не задохнулись» (309). Безличное живое внутри безликого неживого — это результат тварной природы мироздания.

Один смысловой срез системы образов произведения, как мы только что показали, связан с их феноменологической проявленностью. Но этим дело не ограничивается. Образная система повернута к читателю и другой стороной. Герои и мир,

изображенные в повести, представлены в социально-историческом и национально-культурном ракурсах. Данные смыслы более всего привлекали внимание исследователей и критиков сразу после публикации «Котлована». В этой связи рассматривались исторический и культурный контексты повести¹, была дана семантическая интерпретация платоновских героев — преобразователей истории², описаны художественные модели, воплотившие идеологизированный язык эпохи и развенчанные платоновским художественным исследованием³.

¹ См., напр., замечание Н. Корниенко о том, что произведения Платонова в конце 20-х годов «...несли в себе открытое полемическое содержание, как бы входя в ту дискуссию по вопросам развития страны, которая проходила в преддверии апрельского пленума ЦК ВКП(б) 1929 года» (Корниенко Н. Андрей Платонов. Не отказываться от своего разума // Дружба народов. 1989. № 2. С. 240). В свете наших рассуждений см. также: Абрамов А. М. Над страницами повести «Котлован» // Андрей Платонов : исследования и материалы. Воронеж, 1993. С. 46–55; Малыгина Н. М. «Котлован» А. Платонова и общественно-литературная ситуация на рубеже 20–30-х годов // Андрей Платонов : исследования и материалы. С. 55–61.

² Аннинский Л. Откровение и сокровение. С. 3–21; Скобелев В. П. О народном характере в прозе А. Платонова 20-х годов. С. 56–74; Тарланов З. «Котлован»: история без конца // Север. 1990. № 5. С. 152–160; Кучина О. Яростное слово // Литература и современность. М., 1989. Сб. 24–25. С. 385–388.

³ Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и дальше (о «Котловане» А. Платонова) // Вопросы языкознания. 1991. № 1. С. 170–173; Золотоносов М. Усомнившийся Платонов («Чевенгур», «Котлован») // Нева. 1990. № 4. С. 176–190; Золотоносов М. Ложное солнце: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской литературы 1920-х годов. С. 3–43; Купина Н. А. Язык тоталитарной системы в повести «Котлован» // Филологические записки : Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1999. Вып. 13. С. 162–172. О взаимодействии идеологом и стили в платоновской прозе см. также: Верхейль К. История и стиль в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1. С. 155–161; Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // А. Платонов: мир творчества. М., 1994. С. 47–83. Особо следует обратить внимание на мысль И. Бродского о том, что антиутопичес-

Мы сосредоточились на социально-историческом содержании образной системы в особом ракурсе — в связи с проблемой самосознания и самоидентификации героев в мироздании. Зададимся вопросом о том, какую ценность для героев представляет воплощенность в социуме и истории, является ли последняя путем обретения сущности?

В данной сфере жизненных проявлений герои оказываются уже не рядом с миром, а внутри него и в диалогических контактах друг с другом. «Вглядывание» и «вслушивание» в другого сменяется собственным активным проявлением, субъективным воздействием на всё, что есть «не-я».

Воцев, как мы говорили, сразу же обнаруживает себя частным человеком. Получивши расчет с механического завода, он оказывается вне социума, внутри личного времени своей отдельной жизни. Герой осознает свою асоциальную сущность: «...Воцев лежал в сухом напряжении сознательности и не знал — полезен ли он в мире или все без него благополучно обойдется» (309). Свою «отдельность» он расценивает двойственно. Она необходима ему в связи с поставленной индивидуальной жизненной задачей — отыскать смысл бытия. Но Воцев ищет истину не о себе и не для себя, а о мире и для мира. В истине ему важен не индивидуальный, а универсальный смысл: «...он захотел немедленно открыть всеобщий, долгий смысл жизни» (312). Воцев проявляет себя как человек асоциальный, но соборный. Люди для него — категория метафизически ценная, ибо он осознает свою духовно-телесную связь с ними: «...он вместе с ними произошел и умрет

кий характер прозы А. Платонова проявляется в самом характере языка писателя. Грамматика, с его точки зрения, становится первой жертвой утопии, «ибо язык, не поспевая за мыслью, задыхается в сослагательном наклонении и начинает тяготеть к вневременным категориям и конструкциям, вследствие чего даже у простых существительных почва уходит из-под ног и вокруг них возникает ореол условности»; писатель «обнаруживает тупиковую философию в самом языке» (Бродский И. Предисловие // Платонов А. Котлован. Анн-Арбор : Ардис, 1973. С. 163).

в свое время неразлучно с людьми» (319); «Вощев согласен был и не иметь смысла существования, но желал хотя бы наблюдать его в веществе тела другого, близкого человека» (317). Поэтому на поиски истины герой отправляется не в пространство мира, а в сообщество людей. Рядом пусть даже с неведомым человеком он испытывает обретения: «Здесь были невыдержанные люди, предававшиеся забвению своего несчастья, и Вощеву стало глуше и легче среди них» (308). Даже мертвый человек способен наполнить героя сущностными смыслами: «Вощев поднял Настю на руки <...> и с жадностью счастья прижал ее к себе, найдя больше, чем искал» (396). Так рождается формула: «мертвые — тоже люди» (345). Поэтому к людям Вощев исполнен доверия. Он их не боится, ибо способен видеть человека и измерить его глубину: «...он увидел, что мать и отец не чувствуют смысла жизни и раздражены, а ребенок живет без упрека, вырастая себе на мученье» (310).

Люди, с которыми Вощев вступает в контакт, в отличие от него, осознают свою коллективную сущность. Отсутствие индивидуальности компенсируется здесь наличием социальной маски. «Какое я тебе лицо? — отвечает Чиклин зажиточному мужику. — Я никто; у нас партия — вот лицо» (378). Социальная практика сплавляет их в единый организм: «Эти буквы выводила горячая рука округа, а рука есть часть целого тела» (355). Телесные ассоциации порождают представление о теплоткровности трудящегося класса, что делает его жизненно и исторически уязвимым: «Эх ты, масса, масса. Трудно организовать из тебя скелет коммунизма. И что тебе надо? Стерве такой? Ты весь авангард, гадина, замучила» (343). Социальная маска, подменяющая категорию лица, не превращает окончательно живое в неживое. Партия, с точки зрения Чиклина, идентифицируется не по внешним, предметно-вещественным признакам: «В лицо ты ее не узнаешь» (378), — а по чувству, ею вызываемому: «Я сам ее еле чувствую» (378). В тексте возникает смысловая параллель между двумя образами — образом «отдельного» человека и образом «общего» существования.

И тот, и другой могут проявлять себя невещественно, метафизически, через реакцию воспринимающего их сознания. Как зажиточный мужик просит показать ему лицо партии, чтобы узнать, что это такое, так и Прушевский сокрушается, что не узнает прошедшей когда-то мимо него девушки, потому что не помнит ее лица. И тому, и другому Чиклин отвечает, что узнавание происходит не через созерцание, а через эмоцию: «Ты ее почувствуешь и узнаешь» (336). В результате коллективный образ уподобляется единичному. «Отдельное» и «общее» существования одинаково драматичны в своем индивидуальном опыте обретения смысла, одинаково этот опыт реализуется в разряженной пустоте вселенского пространства: «...пролетариат живет один, в этой скучной пустоте, и обязан за всех все выдумать и сделать вручную вещь долгой жизни» (324).

Но если мышление Вощева соборное, то мышление «пролетарского класса» — социальное. Вощев ищет истину в сообществе людей, «пролетариат» присваивает право на истину, качественно отделяя себя по этому признаку от всех остальных людей. Вощев доверительно подразумевает существование истины в рядом живущем человеке, «пролетариат» подозрительно воспринимает каждого как возможного врага «истины», которой он обладает: «Ты, наверно, интеллигенция — той лишь бы посидеть да подумать» (316).

Вощев обращается к другому с вопрошением об истине (в том числе и социальной), а «пролетариат» стремится прежде всего «выявить» социальную природу другого. Вспомним первое умозаключение строителей о Вощеве: «Видя по его телу, класс его бедный» (315). Узурпация истины разрушает возможность феноменологической проявленности «пролетариата», которую приоткрыла его органически-природная сущность. Возникает срыв в тиранию, культивирующую подозрительность и сепаратизм по отношению к другому субъекту. Отсюда насилие как способ сосуществования с иносоциальным человеком. Безжалостной реквизицией обнаруживаемых у окружающих людей «излишков жизни» занимается Жачев. Он считает,

что «вражья имущая сила вновь происходит и загоразивает свет жизни» (338). Когда Козлов «поставил для себя перейти на инвалидную пенсию» (336), Жачев нанес ему карающий удар «молчаливой головой в живот» (337). Чиклин убивает случайного мужика в отместку за Сафронова и Козлова, тоже «двинув ему механически в живот» (357). Чем безупречнее социально-историческая природа человека, тем он бдительнее и жесточе. Настя, будучи «вполне классовым поколением», говорит Сафронову о двух кулаках: «Убей их пойдид!» (350). Для нее естественно «плохих людей всех убивать» (350). Такой тип воплощенности героев, причастных к исторически избранному классу, порождает в другом человеке чувство социальной неполноценности и рефлексии. Ею в повести страдают все: Вощев, Прушевский, крестьяне. Это чувство приводит данных героев к самонегации. Вощев думает о том, что в мире «все без него благополучно обойдется» (309), аргументируя мысль о самоубийстве, Прушевский заключает: «Мною пользуются, но мне никто не рад» (323). Мужик с желтыми глазами оправдывает свое существование перед Чиклиным: «...мы сами живем нечаянно» (357), — и, подтверждая отсутствие претензий крестьянства на историческую жизнь, желает «посильнее изувечиться» под ударами Чиклина, чтобы «исходатайствовать себе посредством мученья право жизни бедняка» (357). А мужик, названный «смертельным вредителем Сафронова и Козлова», «заметил свою скорбь от организованного движения на него и сам <...> лег на стол между покойными и лично умер» (358). Социальный сепаратизм¹ в строителях направлен и на самих себя: «...да мы и класс свой будем скоро чистить от несознательного элемента» (350), — говорит Сафронов Насте.

¹ «Андрей Платонов был первым, представившим в литературе геноцид как необходимый элемент строительства социалистической утопии, первым, кто объяснил механизм геноцида» (Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. С. 283).

Критерием «сознательности» в «классе» является социальная активность. Товарищ Сафронов охарактеризован как «наиболее активный среди мастеровых» (316); профуполномоченный выступает вперед «со скоростью, происходящей от беспокойной преданности трудящимся» (317). Идея активности как подлинности существования, с точки зрения пролетарского сознания, получила выражение в активисте. Семантика имени этого героя отражает его стремление жить впереди «класса».

Активность и трудовой энтузиазм в строителях являются субститутом творчества. Творчество для них — механический процесс. Это физический труд. Смысл творчества имеет материальную выраженность. Это «вещество существования». Человек соответственно превращается в механизм, работающее тело, перегоняющее через себя нерукотворную материю и превращающее ее в рукотворную: «Чиклин, не видя ни птиц, ни неба, не чувствуя мысли, грузно разрушал землю ломом, и его плоть истощалась в глинистой выемке» (321). Такая деятельность подобна действию стихийных сил природы. «Класс» воплощает свою идею существования как языческий бог¹, смещающий геологические пласты жизни: «Настя <...> думала, почему в колхозе зимой тепло и нету четырех времен года» (376).

Но в своей трудовой деятельности люди, составляющие «класс», реализуются не безлико. Каждый из них знает свою роль, обеспеченную обретенным мастерством: «...грунтовой труд был <...> лучшей профессией» Чиклина, поэтому во время земляных работ он является «старшим в артели»; «...когда же настанет пора бутовой кладки <...> Чиклин подчинится Сафронову» (318). Обладание каким-либо индивидуальным трудовым умением не только дифференцирует людей, но и преобразует само их представление о труде как механической физической работе. Чиклин ощущает свою значительность внутри

¹ О коллективизации как победе язычества над христианством см.: Золотоносов М. Ложное солнце: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской литературы 1920-х годов. С. 36–43.

дарованного ему природой умения, поэтому перепроверяет расчеты Прушевского «своим умом и опытом» (318). Воплощенность в трудовой или социальной деятельности требует от героев внебиологических проявлений: ума, чувства, выбора способов реализации в жизни. Даже Козлов ищет соответствия между своей социальной ролью и своей человеческой спецификой: он томится тем, что «действует лишь в овраге, а не в гигантском руководящем масштабе» (336), стремится «целиком отдать наибольшую общественную пользу» (336). Это стремление возникает не из желания самоутвердиться, а в результате присущего Козлову от природы чувства жалости, которое направлено сначала на себя самого, так как Козлов воплощает своим внешним обликом полную человеческую обездоленность, а потом ощущение недостатка любви к себе со стороны окружающего мира трансформируется в героя в желание приносить пользу другим людям. Природоподобный Козлов с мутным лицом и редкой растительностью, с костями, на которые боится глядеть Вощев, потому что ему кажется, что они «прорвут непрочную кожу и выйдут наружу» (321), оказывается вместилищем социального чувства: «...он считал свои революционные заслуги недостаточными, а ежедневно приносимую общественную пользу — малой <...> так в нем с мучением высказывалась пролетарская совесть» (336). И «ум» Чиклина, и «совесть» Козлова не являются полноценными гуманистическими качествами. «Ум» Чиклина приземленный, функциональный, практический, «совесть» Козлова — пролетарская. Но то и другое отделяет героев от мертвой материи, из которой состоит мир без человека. Это хорошо ощущает Прушевский: «...материал всегда сдавался точности и терпению, значит, он был мертв и пустынен. Но человек был жив и достоин среди всего унылого вещества, поэтому инженер <...> вежливо улыбался мастеровым» (318).

Социальная воплощенность системы образов в повести имеет две цели и соответственно два результата: практический и духовно-метафизический. Одна цель состоит в том, чтобы

воплотить инстинкт жизни, данный каждому от рождения, а потому реализовать право трудящегося класса на жизнь. Практика социально-исторической деятельности дает героям возможность пользоваться этим правом. Козлов «верил в наступление жизни после постройки больших домов и боялся, что в ту жизнь его не примут, если он представится туда жалобным и нетрудовым элементом» (320). Радение о данном от природы и исторически завоеванном праве на жизнь превращает саму жизнь в борьбу видов за существование. Отсюда у «пролетарского класса» энтузиазм, безжалостность к себе и желание поскорее достичь результата. Именно поэтому землекопы возражают землемеру на призыв окончить работу: «До вечера еще долго <...> чего жизни зря пропадать, лучше сделаем вещь <...> мы можем жить ради энтузиазма» (320). Но достижение цели — материального благополучия и социальной однородности общества — обозначает для них остановку исторической деятельности, остановку в движении классового человека к самосотворению через устройство нового пролетарского миропорядка: «...отделаемся, тогда назначим жизнь и отдохнем» (320). Для Вощева же «счастье <...> далекое дело». Оно не совпадает с концом постройки общепролетарского дома. Кроме того, счастье как способ истинного существования вообще под вопросом: «От счастья только стыд начинается» (321). Сам процесс строительства важен для героя не своим итогом. Вощев озабочен тем, что от энтузиазма и быстрого темпа строители уморятся и умрут, «...кто тогда будет людьми?» (321). И Прушевский размышляет о том, что «дом должен быть населен людьми, а люди наполнены той излишней теплотой жизни, которая названа однажды душой» (322). Так формулируется вторая цель социально-исторической деятельности — сотворенье полнокровной души человека в ходе преобразования лица мира. Но, чтобы достичь данной цели, необходимо физический труд как способ воплощения человека в мире перевести в категорию творческого самовыражения, одухотворить. В результате возникает новый вопрос, которым задается Пру-

шевский: «Изо всякой ли базы образуется надстройка? Каждое ли производство жизненного материала дает добавочным продуктам душу в человека?» (322).

Этот сущностный вопрос и составляет основу конфликта произведения. На решении его строится событийный сюжет повести. Перейдем теперь к рассмотрению данного уровня произведения.

Описывая систему образов, мы показали, что все ее элементы многозначны. Каждый образ может повернуться к читателю и социальной, и феноменологической стороной. Не случайно М. Геллер отметил, что «никогда больше Платонову не удастся такое полное слияние реального и конкретного социально-исторического фона и онтологического подтекста»¹. Лирический тип повествовательного слова, вскрывший многозначную природу платоновских образов, оказывает влияние на характер сюжетной организации произведения.

4. Характер организации сюжета в повести «Котлован», заданный лирическим типом изобразительного слова

У каждого события в «Котловане» две стороны: внешняя (социально-историческая) и глубинная (духовно-метафизическая). Повествование составляют две связанные между собой истории — история социальных отношений Вощева и его духовная история. В результате каждый из элементов сюжета выполняет несколько функций в зависимости от того, какую сторону течения событий он представляет.

Завязкой социальной истории можно считать увольнение Вощева с завода, отчуждение его от социума как непригодного для общественной жизни человека, не умеющего функционально приспособить себя к миру. Данная завязка оказывается внешней предпосылкой, т. е. экспозицией духовной истории

¹ Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. С. 267.

героя. Отчуждение от социума является для Вощева толчком к самоопределению, причиной, побуждающей «лучше узнать свое будущее» (308). Социальный конфликт, таким образом, разворачивается в область психологического конфликта. В результате те эпизоды, в которых герой и мир оказываются лицом к лицу, можно считать развитием действия по отношению к событиям внешней жизни Вощева и одновременно завязкой событий его внутренней жизни. Выход за границы дома, где протекало его существование в бытность рабочим на механическом заводе («Вощев взял на квартире вещи в мешок и вышел наружу...» [308]), оборачивается дорогой социально-биографической жизни и одновременно путешествием в пространстве собственной души. Рассмотрим оба эти пути.

Вощев — человек одинокий и бездомный, человек дороги. Дорога его жизни протекает по социо-природному пространству. Данный хронотоп — дороги как жизненного пути — вовлекает в повествование поэтический язык, характерный для эпических жанровых моделей — сказки и приключенческого романа. Вощеву оказывается доступен весь мир в горизонтальном и вертикальном обозрении. И он беспрепятственно может перемещаться внутри этого мира. Но данное движение оказывается механическим, пустой сменой пространств. Герой перемещается в пространстве (или же пространство мелькает перед героем), но остается при этом тождественным себе, то есть самопогруженным, обращенным к решению своей внутренней проблемы: «Как заочно живущий, Вощев гулял мимо людей <...> все более уединяясь в тесноте своей печали» (313). Механическое движение в пространстве, то есть участие во внешней — биологической, социально-исторической жизни — оборачивается дурной бесконечностью, не приводит героя к искомому смыслу — укоренению в соприродном мире.

Развитие действия социального сюжета основано на том, что герой поставлен перед необходимостью перемещаться в пространстве. Это движение в пространстве мира заранее обречено на неудачу, ибо у героя нет видимой цели («Вощев

не знал, куда его влечет» [308]). Этим он отличается от героев сказки и приключенческого романа, которым цель чаще всего задается извне, даже в том случае, когда она формулируется неопределенно: «пойди туда, не знаю куда». Отсутствие у героя видимой цели движения сразу же превращает эпическую устойчивость, характерную для заданных в начале повествования структурных моделей, в драматическую непредсказуемость. Жанровая модель начинает работать, и сразу же ограничиваются ее смыслопорождающие тенденции. Начало движения оборачивается по сути его концом, остановкой, констатирующей мысль о необязательности, а возможно, и ненужности движения в физическом пространстве: «Воцев не знал, куда его влечет, и облокотился в конце города на низкую ограду одной усадьбы...» (308).

Симптоматичным оказывается тот факт, что в этой усадьбе «приучали бессемейных детей к труду и пользе» (308). И остановка в движении по внешнему пространству символически открывает одинокому, не умеющему трудиться и приносить общественную пользу Воцеву возможность перемениться, стать человеком — социальной функцией. Начало движения во внешнем пространстве, не имеющее для героя видимой цели, оборачивается концом движения (остановкой). А это в свою очередь намечает вектор движения биографии: в биографии частного человека приоткрывается тенденция к обретению социальных координат.

У передвижения Воцева в пространстве есть внутренняя духовная цель. Ему нужен мир, чтобы понять себя: «Воцев <...> вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее» (308). Дорога как материально-физическое пространство оборачивается путем самопознания. Намеченные художественные модели сказки и приключенческого романа, благодаря этому трансформируются в модель психологического романа.

Пригородное пространство, от которого начинается путь Воцева, становится для героя первым опытом самопознания, первым опытом взглядывания в себя и в мир. Отсюда возникает

ет параллель: «я» — дерево. Отсюда общение с природой обращивается двойственным результатом: с одной стороны, она отчуждена от героя, глуха к его вопрошению («Но воздух был пуст...» [308]), с другой стороны, природа родственна ему и защищает, подобно материнской утробе или домашнему очагу («Вощев спустился по крошкам земли в овраг и лег там животом вниз, чтобы уснуть и расстаться с собою» [309]).

Двойное течение сюжета, ведущее к деформации жанровых моделей, на которые ориентировано повествование, перестраивает и семантику образов. В приключенческом романе загородный придорожный кабак служит для героя первым драматическим опытом социального общения, первым испытанием его наивного сознания, первым уроком на пути познания жизни. В пивной, где останавливается Вощев, люди раскрываются ему не в социальной, а в общеродовой своей сущности. Он находит среди них «забвение своего несчастья» (308). Пивная, в отличие от завода, является маргинальным пространством, пространством свободы от социальных обязанностей, поэтому герой предается здесь естественному для себя занятию — созерцанию окружающего («Вощев сел у окна, чтобы наблюдать нежную тьму ночи...» [308]) и, как следствие этого, — самозабвению. В отличие от романа приключения, пивная в «Котловане» не служит причиной разрыва отношений героя с жизнью, а возвращает ему связь с нею на новом, внесоциальном уровне. Именно этот локус позволяет герою снять драматизм переживаемого социального конфликта, ощутить ценность и законность единичного существования в миропорядке (вторая параллель с деревом, которую выстраивает герой).

Дальнейшие передвижения Вощева в пространстве работают на развитие психологического сюжета. Рассмотрим последовательно, как логика смены пространств определяет логику развития данного сюжета. Чтобы ответить на этот вопрос, уясним, какими смыслами герой наполняет каждый топос и обладает ли пространство способностью формировать содержание внутренней жизни Вощева.

Возвращение в природное пространство из закрывшейся на ночь пивной оказывается для героя тождественным возвращению к самому себе. А так как в Вощеве еще не произошло «прощения прожитого горя» (309), он вновь погружается в переживания возникшего днем социального конфликта. В герое начинается процесс саморазрушения: в попытках объяснить случившееся он начинает оценивать себя с точки зрения «чужого», ориентированного на социально-политические ценности сознания («Вощев лежал в сухом напряжении сознательности и не знал — полезен ли он в мире» [309]).

Подавляющая авторитарность этого «чужого» для Вощева взгляда и естественная в таких случаях инерционность поведения заставляют героя попробовать примириться со своей социальной неполноценностью. Он возвращается на другое утро в завком, чтобы защитить свой «ненужный», то есть не чтимый обществом труд. Но завком становится пространством, где Вощев отстаивает не свои социальные права («Он ушел из завкома без помощи <...> Тело Вощева было равнодушно к удобству» [310]), а право человека на индивидуальную духовную истину. Пространство завкома неожиданно оказывается для героя своеобразным просцениумом, где он впервые вербализует свое мироотношение, где в слове он дифференцирует явления миропорядка, руководствуясь понятиями сопродное – чужое, и дистанцируется от чужеродного. Таким образом, в пространстве завкома Вощев словесно оформил свой конфликт с наличным социально-историческим бытием.

Из социально-маркированного пространства завкома, призванного регламентировать порядок человеческой жизни, Вощев выходит в свободное безграничное пространство естественного бытия: «Его пеший путь лежал среди лета» (310). И вот тут-то конфликт с социумом, который до этого был личной проблемой Вощева и который разрешился в завкоме победой героя, его свободным уходом из социума («Вощев хотел попросить какой-нибудь самой слабой работы <...> но для просьбы нужно иметь уважение к людям, а Вощев не видел

от них чувства к себе» [309–310]), оборачивается внутрличностным конфликтом. Вощев в пространстве, где «был перед ним лишь горизонт и ощущение ветра в склонившееся лицо» (310), оказывается один на один со своей собственной только что провозглашенной в завкоме жизненной целью: «Я мог бы выдумать что-нибудь вроде счастья» (310).

У этой цели есть сверхчеловеческая духовная претензия. Эта претензия открывается читателю, когда герой попадает в новое пространство. «Через версту», у дома шоссевого надзирателя, Вощев ощущает и демонстрирует свое душевное превосходство над задавленными жизнью людьми, существующими бессмысленно и инерционно. В нем пробуждается учительный пафос и желание усюветить человека. Именно здесь, у дома шоссевого надзирателя, Вощев задает своей жизни фактически сверхчеловеческую духовную цель — стремление сформулировать окончательные и универсальные смыслы бытия: «...Вощев решил напрячь свою душу, не жалеть тела на работу ума с тем, чтобы вскоре вернуться к дому дорожного надзирателя и рассказать осмысленному ребенку тайну жизни, все время забываемую его родителями» (310). Но ощущение своей духовной силы в Вощеве непрочно. Уже в границах следующего пространства, когда герой «отошел от дома надзирателя на версту», «он почувствовал сомнение в своей жизни и слабость тела без истины» (311).

В Вощеве, таким образом, соединяются духовная сила и духовная слабость. Его тело «истомлено» одновременно «мыслью» и «бессмысленностью». Это и составляет внутрличностный конфликт, переживаемый героем. Он лежит в основе психологического сюжета. Последний являет собою историю жизни души героя, жаждущей пребывания в Духе, томящейся в поисках внеличного, метафизического смысла существования. У этой истории не прямолинейное, а волнообразное развитие. Оно основано на смене чувств и ощущений. Духовный взлет может привести к упадку внутренних сил, а потом к герою опять возвращается равновесие и дерзновение. Эти

перемены настроений могут быть обусловлены разными причинами. Рассмотрим несколько характерных примеров, чтобы сделать вывод о том, насколько свободен Вощев в своей внутренней жизни.

Ощущение слабости возникает в Вощеве из-за сознания того, что мир многообразнее и несоизмеримо больше него. Это сознание ограничивает демиургическую нацеленность героя: «Он не мог дальше трудиться и ступать по дороге, не зная точного устройства всего мира и того, куда надо стремиться» (311). И вторая остановка в движении, которое начал герой («...Вощев отошел от дома надзирателя на версту и там сел на край канавы» [311]), связана с мыслью о существовании в мире «другого», «чуждого», более жизнеспособного человека, подчинившего себе миропорядок: «Как будто кто-то один или несколько немногих извлекли из нас убежденное чувство» (311). Но сознание же и возвращает Вощеву равновесие и уверенность в себе. Он снова отмечает во внешнем мире параллель своему одинокому существованию. «Дальнее дерево», с которым себя ассоциировал Вощев в начале пути, оказавшись один на один с миром, вновь возникает в его сознании и наличной жизни в виде палого листа, который «лежал рядом с головою» героя. Он формулирует мысль об уединенности и незаметности существования как норме. Вощев уравнивает себя со всей тварной множественностью. И это позволяет ему ощутить свою равновеликость миру, а следовательно, обрести внутреннюю силу, превозмочь подавляющую власть внешнего: «“Все живет и терпит на свете, ничего не сознавая”, — сказал Вощев близ дороги и встал, чтоб идти окруженным общим терпеливым существованием» (311). В этом эпизоде с помощью внутренней работы Вощев перетворяет в себе нетерпеливого человека, претендующего на обладание истиной в смиренного человека, способного принять закономерности, диктуемые миром.

В следующем эпизоде, когда дорога приводит Вощева на окраину города и он видит шествие «неизвестных ему,

взволнованных детей» (312), «перед глазами» пионеров сердце героя вновь наполнилось робостью. Это чувство возникает в Вощеве от осознания ограниченности своей власти над жизнью: «...он стыдился, что пионеры, наверное, знают и чувствуют больше его, потому что дети — это время, созревающее в свежем теле, а он, Вощев, устраняется спешащей, действующей молодостью, как тщетная попытка жизни добиться своей цели» (312). На этот раз герою помогает преодолеть собственную слабость не сознание, а чувство: «...Вощев почувствовал стыд и энергию — он захотел немедленно открыть всеобщий долгий смысл жизни, чтобы жить впереди детей» (312).

Данные эпизоды убеждают, что власть мира над Вощевым ограничена. Мир для него — загадка, источник социального страха и сомнения в себе. Но «...одолеет в дремучей жизни» страх (О. Мандельштам) он умеет с помощью собственного интеллектуального и духовного усилия. В рамках собственной жизни герой обнаруживает себя свободным и творческим человеком. Развитие действия психологического сюжета демонстрирует в Вощеве способность к преодолению своей слабости и умение ограничить свою силу признанием самооценности окружающего. Но эти качества собственной личности герой не осознает, никак не оценивает, а потому не культивирует. Творческое жизнеспособное начало, придающее смысл существованию, он считает внеположенным себе. Отсюда стремление героя найти истину вовне. Отсюда иллюзорное представление Вощева о том, что она принадлежит преобразователям социума.

Самообман открывается герою сразу, когда утром он наблюдает за людьми, готовящимися начать строительство общепролетарского дома: «Хотя они и владели смыслом жизни, что равносильно вечному счастью, однако их лица были угрюмы и худы, а вместо покоя жизни они имели измождение» (315). Но он испытывает интеллектуальный страх перед этим открытием, ощущает боязнь утратить иллюзию и встать перед лицом открывшейся индивидуальной истины. Его изначально

подавлял комплекс социальной неполноценности, усугубленный увольнением с завода. Ощущение личной неполноценности и желание иметь социальный ориентир простимулировано этим комплексом. Поэтому «Вощев со скупостью надежды, со страхом утраты наблюдал этих грустно существующих людей» (315).

Данный эпизод является своеобразной кульминацией внутриличностного конфликта, переживаемого героем. Вощев прозревает неполноценность строителей общепролетарского дома, но сомнение в себе и доверие к людям заставляют его включиться в опыт коллективной жизни: «Я теперь тоже хочу работать над веществом существования» (316). Духовная ценность этого решения измеряется двумя разнокачественными образами, которые сопровождают его в тексте. Данную мысль Вощев формулирует во время первой совместной со строителями трапезы. Архетипичность данного образа придает этой ситуации семантику обряда инициации, который завершается присоединением Вощева к кругу посвященных. Рассматриваемое событие включается одновременно и в другой контекст — социально-политический. Решение героя «работать над веществом существования» одобрил «наиболее активный среди мастеровых товарищ Сафронов» (316). Будучи окрашенным одновременно мифологической и социальной семантикой, данное решение Вощева оказывается внутренне противоречивым. Оно является источником следующего этапа духовных поисков героя.

Этот этап начинается с того, что Вощев отказывается от индивидуального пути в поисках смысла, предположив, что коллективный пролетарский разум уже находится на дороге к истине: из диалога со строителями он усваивает, что работа приводит к переживанию «вещества существования» (315). Поэтому после задуманного Пашкиным и несостоявшегося марша строителей по городу, когда «первая образцовая артель» приступила к рытью котлована под будущий дом, «он сжал ее [лопату] руками, точно хотел добыть истину из земного праха»

(317). И именно в этот момент среди рабочих Вощев увидел Прушевского, и испытанный им во время утренней трапезы скепсис, вызванный унылым бездуховным видом землекопов, исчез: «Вощеву понравилось, что у этого человека волнуется и бьется сердце» (318). И вид Прушевского, и проявленная Чиклиным забота об организации всего дела («Чиклин слушал инженера и добавочно проверял разбивку своим умом и опытом» [318]) успокоили героя. «Он теперь допускал возможность того, что детство вырастет, радость делается мыслью и будущий человек найдет покой в этом прочном доме» (318).

Но однообразная тяжелая физическая работа, утомляющая непривычное к труду тело Вощева, начинает «раздражать» его. И у героя возникает теперь новый страх — страх перед обилием костного вещества земли, которое человек должен пропустить через свои работающие руки, чтобы добыть спрятанную в темноте материи «истину всего существования» (319). Он приходит к соблазнительной мысли — добыть истину интеллектуально или интуитивно, т. е. не тем путем, на который указали ему рабочие, не путем коллективного физического труда. Этот соблазн свернуть с общего пути на индивидуальный Вощев быстро в себе преодолевает. От ценности коллективного опыта, на который герой за утренней трапезой сделал ставку, к полудню он отказаться не может: «Вощев поглядел на людей и решил кое-как жить, раз они терпят и живут: он вместе с ними произошел и умрет в свое время неразлучно с людьми» (319). Здесь он формулирует мысль о том, что коллективный опыт переживания жизни состоит в ее претерпевании. Сам Вощев науку терпения еще только осваивает. Как мы указывали выше, он зависим от своей телесной и душевной слабости. Мысль Вощева о необходимости терпения, составляющая определенный этап в развитии действия психологического сюжета, корректируется внешним течением событий. Во время рытья возникает параллель Вощев – Козлов. Хуже Вощева работает только Козлов. По мысли Сафронова, это происходит оттого, что Козлов общему благу предпочитает благо для себя.

И хотя «он еще верил в наступление жизни после постройки больших домов» (320), но «не уважал чужой жалости к себе» (319), доверяя лишь своему собственному, направленному на себя чувству. Поэтому Козлов высказывает Вощеву сомнение в духовном совершенстве рабочих, которое утром пережил и сам Вощев: «Они ведь, как говорится, все знают!» (319). Для Чиклина телесная неспособность к усердной работе, которую он замечает в Козлове и от ощущения которой в себе раздражается Вощев, является залогом гибели всего дела: «...так могилы роют, а не дома» (319). Но истина Чиклина тоже выглядит не до конца убедительной. Построение фразы, оформляющей его умозаключение, свидетельствует о наличии не столько созидательного, сколько разрушительного инстинкта, бессознательно руководящего героем. Глагол «роют», употребленный одновременно по отношению к могиле и дому, сопоставляет не столько объекты, на которые направлена деятельность человека (могила-дом), сколько объединяет характер деятельности, которой подвергаются данные объекты (глагол «роют» подменяет в речи Чиклина глагол «строят», «возводят»). Тем самым конструктивный подход героя к миру трансформируется в деструктивный. Данная подмена смысла естественна и незаметна для героя, не способного воплощаться помимо производства — в абстрактных проявлениях ума. И для него, и для Сафронова жизнь человека без работы пропадает зря. Смысл человеческой жизни состоит в том, чтобы употребить ее на производство вещи.

Ущербность истины Чиклина и Сафронова старается преодолеть Вощев. Он продуцирует новый, неутилитарный смысл, который может быть положен в основу сверхурочного послеобеденного труда землекопов: «Может, природа нам что-нибудь покажет внизу» (320). Вощев не столько роет котлован, сколько живет через это действие в согласии с природой и людьми и со своей собственной заинтересованной обращенностью к жизни. Роя землю, он наблюдает за состоянием мира и окружающих его людей, вспоминает свои мысли и ощу-

щения от подобных близких взаимоотношений с природным миром. Смысл физической работы для Вощева заканчивается тогда, когда она грозит разрушением человеку, превращается в форму насилия над ним. Созерцание истомленного работой Козлова вызывает активное сочувствие в Вощеве. И это появившееся чувство жалости к другому человеку, съедаемому работой, вызывает уже не только сомнение в смысле изнуряющего труда, которым занимаются землекопы, а активное сопротивление последнему.

К концу дня Вощев формулирует мысль о той цели труда, которая прямо противоположна смыслу, вкладываемому в работу строителями. По Сафронову, трудиться можно ради энтузиазма. По Вощеву, работа должна быть ограниченной лишь тем созидательным смыслом, который она вносит в жизнь ее исполнителя. Вощев сопротивляется угрожающему человеческой жизни количеству физического труда: «Пора пошабашить! А то вы уморитесь и умрете, и кто тогда будет людьми» (321). Он формулирует мысль о том, что человек ценнее его утилитарной деятельности.

Этот вывод становится первым предварительным духовным итогом Вощева, вынесенным им из опыта проживания одного дня среди строителей. Этот вывод в тексте несколько опережает вопрос Прушевского, который инженер задает самому себе, наблюдая ночью сон уставших за день рабочих и размышляя затем в глубине вырытой ими ямы над духовными перспективами своей мечты об общепролетарском доме. «Каждое ли производство жизненного материала дает добавочным продуктом душу в человека» (322), — вопрошает Прушевский. Вощев за день работы своим опытом измерил, как взаимосвязаны цель труда и самый его процесс.

На следующий день Вощев уже не ограничивается тем, чтобы сосредоточить себя полностью на физическом усилии, как это делает, например, Чиклин. «Чиклин без спуска и промежутка громил ломом плату самородного камня, не останавливаясь для мысли или настроения, он не знал, для чего ему жить ина-

че — еще вором станешь или тронешь революцию» (325). Роя землю вместе со всеми, Вощев ощущает себя не столько в своей социальной, сколько в своей естественной роли — находящимся в процессе индивидуального поиска смысла человеческой жизни. Его физический труд, протекающий в социальной среде, оборачивается для героя познанием устройства природного порядка: «Вощев иногда наклонялся и подымал камушек <...> Его радовало и беспокоило почти вечное пребывание камешка в среде глины, в скоплении тьмы» (325). И если, пробудившись в первое утро среди строителей, он сделал ставку на их коллективную истину из-за ощущения собственной слабости, из-за переживаемого комплекса социальной несостоятельности, то теперь он приходит к выводу о том, что камушку «есть расчет там [в скоплении тьмы] находиться» (325). ИмPLICITно возникает ассоциативное сближение «камушка» и «я». Это философский, интеллектуальный вывод Вощева, который он извлек в процессе физического труда из наблюдений над природным устройством мира. Мысль героя создала возможность уподобить человека внутри людской тесноты камушку внутри почвенной тьмы. Таким образом, Вощев вновь победил тяготящую его собственную душевную слабость и, благодаря напряженной внутренней работе, понял естественность своего первого бессознательного порыва усвоить коллективную истину через опыт коллективной жизни, в ценности чего к концу первого трудового дня он было усомнился. Людская среда и физическая работа теперь уже не являются для Вощева препятствием к самодостаточной жизни.

Близкое общение с природой, которое переживает герой, роя совместно со всеми котлован, непосредственно направляет его мысль к познанию устройства мироздания в целом. Обнаруженная параллель «человек – камушек» сняла психологическое напряжение, связанное с сомнением в ценности коллективного физического труда, вынесенное из первого дня работы. Теперь мысль Вощева освободилась и вновь обратилась к поиску универсальных смыслов бытия. Но одновременно

у героя повысилось доверие к другому человеку. Поэтому личный вопрос, с которым Воцев живет своей отдельной жизнью среди строителей, он адресует Прушевскому, человеку, вызвавшему при первой встрече его эмоциональную расположенность. Воцев приносит ему «образцы грунта из разведочных скважин», потому что инженер имеет дело с материей, из которой устроен мир. Для Воцева личное знание инженера обладает авторитетом, так как его «старались учить» (327). Статус индивидуального знания, с точки зрения героя, повышен благодаря тому, что оно укоренено в коллективном разуме. И когда Прушевский отвечает Воцеву, что не знает, «отчего устроился весь мир» (327), ссылаясь на недостатки процесса обучения («...всего целого <...> нам не объяснили» [327]), Воцев делает вывод о том, что наука не обеспечивает человеку духовной соразмерности с миропорядком: «Глина хороша для кирпича, а для вас она мала!» (327). Человек интеллектуального труда, подобно людям физического труда — строителям, раскрылся перед ним в своей односторонности, более того — выглядел примиренным с ущербностью собственного «я». Наметившаяся было ранее, когда Воцев впервые увидел Прушевского, эмоционально-духовная близость с инженером, оказалась разрушенной. И Воцев опять невольно отъединился от людей, усомнился в их полноценности, замкнулся в своем внутреннем мире: он «...отступил за дверь и скрылся за нею, шепча про себя свою грусть» (327).

Сущностного контакта между героями не получилось, хотя Прушевский, глядя на Воцева, очень скоро изменяет свое первоначальное отношение к нему («...неужели о н и тоже будут интеллигенцией» [326] [разрядка автора. – Е. П.]) и начинает видеть в герое духовно родственного себе человека: «...неужели н а с капитализм родил двоешками» (327). Но Прушевский замкнут на своих ощущениях. Он принял решение покинуть мир, и Воцев для него — излишний, отвлекающий фактор. Воцев же, в свою очередь, истомлен своей мыслью и своим бессмыслием, поэтому он не замечает, что за отрицательным отве-

том Прушевского на его вопрос стоит не безразличие к жизни, а отчаянное стремление достигнуть жизненной полноты через воплощенность в профессиональной деятельности: «Окончив счисление своих величин, Прушевский обеспечил несокрушимость будущего общепролетарского жилища <...> И ему стало легко и неслышно внутри, точно он жил не предсмертную, равнодушную жизнь, а ту самую, про которую ему шептала некогда мать» (327). Смысл духовных исканий Вощева и Прушевского одинаков. Но самопогруженность отделила их друг от друга, мимолетно возникшее чувство родства вылилось в ощущение отчужденности.

Второй круг духовных исканий Вощева, завершившийся неудачным контактом с Прушевским, приводит героя к разочарованию. Люди, которым он доверился («Говорили, что все на свете знаете» [331]), с его точки зрения, заняты лишь физической работой и погружены в духовный сон («...а сами только землю роете и спите» [331]). В процессе разговора с Прушевским Вощев еще раз пришел к убеждению, что жизнь как метафизическая ценность не интересует строителей общепролетарского дома. Поэтому тот упрек, который он бросает инженеру («— Как же вы живы были [без истины] так долго?» [327]), становится для Вощева критерием оценки той духовной ситуации, в которой он сам сейчас оказался («...мне без истины стыдно жить» [331]). В этой фразе для героя являются значимыми два слова: «стыдно» и «жить». Решения, к которым он далее приходит, вытекают из смысловых акцентов, расставленных именно на этих словах. Переживаемое чувство стыда заставляет его сделать новый выбор — задуматься об уходе с котлована: «Лучше я от вас уйду и буду ходить по колхозам побираться» (331). А дрящящая бессмысленная жизнь начинает тяготить Вощева: он «лег вниз лицом и стал жаловаться шепотом самому себе на таинственную жизнь, в которой он безжалостно родился» (332); «Лучше б я комаром родился: у него судьба быстротечна» (334). Это чувство отягченности жизнью еще раз «поверх барьеров» соединяет Вощева с Прушевским.

Родственность состояний, в которых пребывают герои, подчеркнута в тексте даже лексически: Вощев с «терпением любопытства» (331) вглядывается в жизнь, а Прушевскому «вместо надежды <...> осталось лишь терпение» (323).

Следующий этап душевной жизни Вощева начинается с того, что он выглядит примиренным с ощущением своего душевного бессилия: «Вощев, как и раньше, не чувствовал истины жизни, но смирился от истощения грунтом» (338). Герой не нашел немедленного ответа на свой вопрос об истине, обращенный к миру. Напряжение внутренней жизни сменяется душевной усталостью и чувством опустошения. Из состояния духовной активности, в котором он пребывал, начиная с того момента, когда после увольнения с завода пустился в дорогу, герой переходит к состоянию бездеятельной созерцательности: «По вечерам Вощев лежал с открытыми глазами и тосковал о будущем, когда все станет общеизвестным» (338). Добыванию истины Вощев теперь предпочитает ожидание ее. Он начинает воспринимать себя равноправным участником общей природной бессознательной жизни и в окружающем мире ищет подтверждения своей маргинальности: «Вощев <...> собирал в выходные дни всякую несчастную мелочь природы как документы беспланового создания мира, как факты меланхолии любого живущего дыхания» (338).

И если раньше Вощев, занимавшийся душевной работой во время физического труда, был всё же уравнен со строителями на основании активного поведения пусть даже в недоступной им, но естественной для него области жизненного воплощения, то теперь его душевная пассивность, помноженная на физическое слабосилие, маркирует героя в их глазах как врага. Сафронов считает, что Вощеву «надлежало бы <...> приобрести от Жачева карающий удар» (339), ибо пассивность отделяет его от общего строя и смысла жизни: «Пролетариат живет для энтузиазма труда» (339), с точки зрения Сафронова.

Вощев начинает расходиться со строителями в темпах существования. Он и остальные герои живут в различном ритме:

темпы физической и духовной работы Вощева не совпадают с темпами, которых от себя и других требуют рабочие. Вощев, как и в начале повести, в бытность рабочим на механическом заводе, ощущает себя отчужденным от пролетарского класса. Но он не может пока сформулировать причины этого отчуждения. «Я хочу истину для производительности труда» (339), — отвечает он Сафронову, возражая тем самым на мысль последнего о «карающем ударе» и подтверждая свою идейную однородность со строителями. Сафронов же ощущает ту чужеродность Вощева, которая обнаруживается не во внешнем поведении, а заявляет о себе в подсознательных проявлениях человека. Сафронов даже находит слово этим проявлениям: «настроение». Он вызывает Вощева на соревнование, но не в труде, а в настроении.

Замедленный темп внутренней жизни Вощева на данном этапе духовного развития свидетельствует о «повзрослении» героя. Душевная пассивность означает формирование в нем новой способности — к смирению. Вощев убеждается на своем опыте, что истина добывается не единым рывком напряженной души, а длащейся во времени внутренней работой. Поэтому изменяется хронограф внутренней жизни героя. Если первый день жизни в коллективе строителей оказался для Вощева временем, в течение которого он сумел пережить цельную душевную историю, прошел завершившийся предварительным итогом внутренний путь, то теперь этапы его душевной жизни исчисляются не временем суток, а временем года: «В начале осени Вощев почувствовал долготу времени» (342). В темпах своей внутренней жизни он совпадает теперь не с ритмами социума, а с ритмами природной среды: «Он сидел в жилище, окруженный темнотой усталых вечеров» (342).

Для Вощева начинает изменяться и смысл будущего. Девочка, которую привел Чиклин, воспринимается героем иначе, чем пионеры, которых он видел у кузницы при входе в город. Они символизировали собою будущее, устраняющее Вощева из жизни в «тишину безвестности». Время представало перед

героем в своей необратимости как категория антигуманная. Будущее, к которому он прикасается через Настю, подобно «первому исконному дню» (347). Время обретает качество обратимости. Это качество пресекает устремленность будущего к тому, чтобы победить протяженную длительность времени. Будущее таким образом уже не является для Вощева победой над временем, а следовательно бессмысленной выглядит в его глазах погоня за «темпом», абсолютизация энтузиазма как ритмического адекватата будущего.

События, составляющие историю социальной жизни Вощева, достигают в этот момент кульминационной точки развития. Он, как и в начале повести, оказывается в ситуации социального конфликта. Но теперь уже не Вощева отстраняют от производства, а он сам уходит от рабочих «походкой механически выбывшего человека» (351). Причина этого механического самоизъятия из пространства социальной жизни не сформулирована Вощевым. Она состоит не в том, что в герое проявляются те качества, которые находятся на подозрении у пролетарского класса: в коллективе строителей он одинок (что равноценно личностной проявленности), телесно слаб (что тождественно неспособности к интенсивному физическому труду), безрадостен (что адекватно отсутствию энтузиазма). Одиноким ощущает себя и Чиклин, физически слабым — Козлов, а энтузиазм, звучащий в «долгих речах по радио», заставляет не только Вощева, но и Жачева испытывать чувство «личного позора»: «Иногда Жачев не мог стерпеть своего угнетенного отчаяния души, и он кричал среди шума сознания, льющегося из рупора» (342). Новый конфликт с социумом возникает у Вощева даже не от того, что истина строителей оказалась духовно мала герою. «Я хочу истину для производительности труда», — поясняет он им, подчеркивая свою одноприродность с окружающими людьми. Вощев физически изымает себя из социального пространства, потому что постоянно испытывает свое сущностное неравенство с ним. Социум игнорирует феноменологическую ценность героя, выдвигая

взамен этого ценность собственной авторитарности. Вощев столкнулся с тем, что социум как истина был ему нужен, а он как истина оказался не нужным социуму. Вощев понял, что в коллективной жизни от человека требуется только механическое участие, здесь каждый может существовать за другого («Чиклин <...> сказал: [Сафронову и Козлову] — Пускай весь класс умрет — да я и один за него останусь и сделаю всю его задачу на свете!» [357]). Вощев потому и «ушел в одну открытую дорогу», что увидел: в пространстве строительства общепролетарского дома «все без него благополучно обойдется» (309).

Если в социальной истории Вощева уход от строителей является кульминацией, то в духовной истории героя это событие оказывается промежуточным итогом, выполняет функцию, аналогичную развязке. Вощев на данном этапе духовного развития возвращается к мысли, которую когда-то защищал в завкоме, — о ценности индивидуального пути в поиске пусть даже коллективной истины. Тем самым он обращается лицом к себе, к своему внутреннему человеку. Доверие к себе и способность сделать самостоятельный выбор возникли в Вощеве по двум причинам. Во-первых, в интенсивной физической работе, с помощью которой строители стремятся прорваться в будущее, герой увидел насилие над человеком, и в нем пробудилось стремление к свободе. Отсюда притягательным показалось природное пространство. С другой стороны, физическая работа помогла Вощеву ощутить свою телесную близость с веществом жизни. Он увидел себя камушком в плотных темных пластах бытия. Это ощущение помогло герою обрести новую духовную опору, но уже не в людском сообществе, на что он надеялся раньше, а в природном пространстве. Он припал к природно-биологической жизни, чтоб напитаться из нее: «Отделившись несколько [от строителей], Вощев тихим шагом скрылся в поле и там прилегал полежать, не видимый никем» (351). Эти две причины и породили чувство внутренней свободы, которое обеспечило герою возможность «ухода», то есть возвращения к своему «я».

Новый этап духовной жизни Вощева начинается с самого момента ухода. Чувство освобождения, которое он при этом переживает («...довольный, что больше не участник безумных обстоятельств» [351]), казалось бы, предрекает положительную развязку. Но в тексте возникает смысловой параллелизм. Над новым пространством, куда уходит Вощев, «стоял пар живого дыхания, создавая сонную душную незримость» (351). Эта характеристика природного мира вызывает в памяти картину, которую увидел Вощев, придя в барак к спящим строителям. Герой появляется там ночью. Яркая лампа освещает бессознательные лица спящих рабочих. Герой уходит с котлована днем. Но, несмотря на яркое солнце, в этот час «в поле простирался чад дыхания и запаха трав» (351). Данный образный параллелизм формирует в читателе мысль о том, что сама по себе жизнь в ее природно-биологической сущности цели не имеет. Бессознательность природной жизни видит и герой, как только в нее вступает: «...все живущее находилось где-то посередине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направление» (351). Герой сделал в этот момент ставку на жизнь, как раньше делал ставку на преобразователей жизни. Создается перспектива сюжетного параллелизма — Вощев оказывается перед опасностью пройти по тому же кругу.

В природном мире, в отличие от социального, Вощев ведет себя смиренно. Он проявляет способность к ожиданию: от «массовой мути» Млечного Пути герой ждет резолюции «об искуплении томительности жизни» (354). Получив однозначный ответ от активиста на свой вопрос об истине, Вощев не впадает в сомнение, подобно тому, как это было в среде рабочих в первое утро его пребывания на котловане.

В природном пространстве Вощев начинает жить роевой жизнью, он включается в ее бессознательное течение. Его «я» растворяется в этом потоке. «Мне страшна сердечная озадаченность» (359), — признается он Чиклину. Его поступки становятся механическими: «Дай ему! — сказал Чиклин Вощеву.

Вощев подошел к подкулачнику и сделал удар в его лицо. Подкулачник больше не отзывался» (361). «Недоумение» героя по отношению к окружающей жизни названо теперь «обыкновенным», т. е. привычным, не вызывающим внутреннего протеста. И осознание своего одиночества возникает у героя не тогда, когда он соотносит себя с людьми, а когда глядит на организованно живущих лошадей. С момента осознания того, что даже животные сплотились в коллектив, Вощев начинает существовать в паре с Чиклиным и выполнять организованную активистом работу: «Чиклин и Вощев к тому времени уже управились с доставкой бревен» (367–368), «Чиклин и Вощев тесали в два топора сразу» (368). Тело Вощева теперь слабеет не от отсутствия истины, а «без идеологии» (371).

В природном пространстве герой не только утрачивает активность в поиске истины, но и саму надежду на целесообразность этих поисков. Он доходит до состояния отчаяния: «...все равно истины нет на свете, или, быть может, она и была в каком-то растении <...> но шел дорожный нищий и съел то растение <...> а сам умер затем в осеннем овраге, а тело его выдул ветер в ничто» (371). Вощев приходит к мысли о том, что биологическая жизнь не менее жестоко, чем социальная, нивелирует человека, превращает его «в ничто». Это слово наполняется для героя семантикой итога его интеллектуальных усилий на пути к достижению истины. Пережитый им опыт демонстрирует вектор движения внутреннего «я» от провозглашенных сверхчеловеческих личных претензий к их полному уничтожению в сфере социальной и биологической жизни.

В деревенском мире Вощев оказывается внутри разрушаемого и саморазрушающегося уклада жизни¹. Таким образом, мысль героя о движении жизни к ничто приобретает универсальный характер, она схватывает и отражает всеобщий закон бытия. Через ощущение себя «ничто» герой соединяется

¹ «Коллективизация изображается писателем как коллективное самоубийство» (Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. С. 277).

с уничтожаемым миром: «Здравствуйте! — сказал он колхозу, обрадовавшись. — Вы стали теперь, как я, тоже ничто» (372).

С этого момента Вощев исчезает из событийного сюжета. Его «дематериализация» в тексте совпадает с описанием ликвидации кулачества. Прямым участником и непосредственным свидетелем «безумных обстоятельств» он не стал. Но это не личный выбор Вощева. Его как «я» уже не осталось, или — лучше сказать — пока еще по-настоящему не существовало. И в этом он тоже совпадает со всеми, кто организовывал и переживал события раскулачивания и окохозивания. Из эпицентра этих событий Жачев скажет об их участниках: «Ты думаешь это люди существуют? Ого! Это одна наружная кожа, до людей нам далеко идти...» (378). Не объясненное в тексте никакими видимыми причинами изъятие Вощева из событий можно считать развязкой его социальной истории.

Духовная история героя на этом не заканчивается. Развязка психологического сюжета состоит в перерождении героя. Человек ума в Вощеве умер, и возник человек сердца. Поздней ночью после одуряющей пляски, которой закончилось раскулачивание, озабоченный отсутствием Вощева, Чиклин пошел его искать и натолкнулся на него случайно. Он нашел героя посреди природного мира и в этот момент необыкновенно остро ощутил враждебность себе окружающего пространства: «Бесконечная порожняя зима» смертельно угрожала «зябнущему детству», люди, с точки зрения Чиклина, не могли «вытерпеть здесь свою жизнь» (382). Из глубины этого «чужого мира» до Чиклина донесся голос Вощева. Это был голос любви, заботы и жалости, обращенный к неизвестному, «застывшему» в промерзшем мире существу. Здесь впервые в тексте появляется наименование «человек», отнесенное к Вощеву: «...сказал вблизи голос Вощева, человека» (382).

У Вощева-человека жизненное поведение определяется не разумом, а сердцем: «Вощев, не полностью соображая, со скупостью скопил в мешок вещественные остатки потерянных людей <...> которые скончались ранее победного конца»

(382). И прежде в мешке героя помещались предметы, являвшиеся знаком безвестности, но тогда они сигнализировали ему об общей участи всех живущих, созерцание этих предметов продуцировало мысль о необходимости терпения, смиряло гордыню ума. Теперь герой воспринимает «остатки потерянных людей» сердцем. И это меняет его роль по отношению к сиротливо лежащему перед ним миру. Жалость, возникшая в результате активизировавшейся работы сердца, привела к пробуждению памяти. Он становится хранителем памяти об исчезнувшей жизни, потому что чувство жалости таким образом получает действенный выход. Через память чужую смерть Вощев обращает в бессмертие и тем самым придает чужой жизни цену, которой она до того не имела. Через движение сердца и к самому Вощеву возвращается утраченная ранее жизнеспособность и деятельная участливость в бытии: «Вощев <...> лежал, прислушиваясь к биению своего bestолкового сердца, которое тянуло все его тело в какую-то нежелательную даль жизни» (384).

Разбуженная работой сердца память формирует в Вощеве уверенность в том, что и «истина <...> забыться не может» (388). К герою снова возвращается мысль о достижимости истины. Он наполняется духовной силой, обретая при этом и физическую крепость: «Вощев держал его [медведя], как слабого, за лапу» (382). Изменяется роль героя в социуме. Вощев возлагает на себя духовную ответственность за собравшихся в колхоз людей: «Теперь я буду за вас горевать!» (393), — говорит он осиротевшему без активиста «колхозу». Именно Вощев наносит активисту последний удар «для прочности его гибели» (393). Активист в его сознании персонифицирует того одного, кто «извлек из нас убежденное чувство и взял его себе» (311), кто является символом поглощения жизнеспособных и животворящих начал бытия. Таким образом, в сюжет, смоделированный по образцу психологического романного сюжета, проникает сказочный мотив победы героя над образом, воплощающим мировое зло. Подобный контакт героя с ми-

ром позволяет спроецировать путь героя на архетипический сюжет, изображающий обряд инициации. И действительно, после уничтожения активиста Вощев почувствовал «полный ум» (393) и духовную ответственность за людей, собравшихся в колхоз. Но, как мы попытались доказать, рождение нового «полного» человека осуществилось в Вощеве раньше и явилось психологически мотивированным. Перед опасностью сначала нивелировки социумом, а потом уничтожения (превращения «в ничто») родовой, природно-биологической жизнью Вощев подключился к жизни не только умом, но и сердцем. Осердеченный ум — это и есть «полный ум», привносящий через производство жизненного материала «добавочным продуктом душу в человека» (322). В итоге своего духовного пути Вощев приходит к ощущению личностной полноты, обладающей животворящим потенциалом. Именно поэтому смерть Насти воспринимается им драматично, но не безысходно. Настя для него подобна всем бедным существам, «скончавшимся ранее победного конца» (382), а не эсхатологический символ. Ее смерть наложила на Вощева еще большие духовные обязательства перед жизнью, нежели те, что он на себя взял, окончательно умертвив активиста. Именно поэтому горе, переживаемое в связи со смертью ребенка («Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького верного человека» [396]), переплавляется в счастье осознания необходимости и личной способности к абсолютному воплощению («Вощев <...> с жадностью счастья прижал ее к себе, найдя больше того, чем искал» [396]). Вощев нашел место не в социуме, а в бытии, он обрел не социальную функцию, а духовную роль в людском сообществе.

Два рассмотренных нами сюжета семантически неравноценны в тексте. Главный смыслообразующий потенциал повести заключен в истории духовной жизни Вощева. Именно ей мы уделили основное внимание, отодвинув за границы наших рассуждений сюжетное развитие «эпической» темы строительства общепролетарского дома и создания колхоза. Это объяс-

няется двумя причинами. В исследованиях о «Котловане» достаточно хорошо прописано, как данная тема профанируется выбором сатирического, гротескного языка, к которому прибегает автор как к способу оценки изображаемого¹. Но данный язык в качестве экспликации авторского отношения к теме оказывается не единственным. История самосотворяющейся человеческой души, описанная параллельно деструктивной истории социального мира, становится еще одной оценкой последнего. Правда, здесь, в отличие от сатиры, автор прибегает уже не к негативному, а к позитивному способу утверждения своего идеала. Через психологический сюжет в текст открыто входит представление автора о нормативных, устойчивых началах бытия.

Многослойность сюжетной организации повести связана с тенденцией автора к открытому, прямому способу передачи своей оценки. И именно это свидетельствует о лирическом принципе изображения, который использует автор, чтобы перевести «эпическую» тему строительства новой жизни в онтологическую тему сотворения человеческой личности. Эту — главную — тему платоновского повествования позволил вскрыть проанализированный выше уровень организации текста.

Рассмотрев сюжетную организацию произведения, мы выделили социальную и духовную истории Вощева и показали, что путь духовного самоопределения героя обладает в «Котловане» смыслопорождающим потенциалом. Через психологический сюжет автор выражает конструктивную идею жизни, которая в сфере эстетической реальности противостоит деструктивным тенденциям социально-исторической практики конца 20-х годов. Чтобы изобразить этот путь, автор должен был прибегнуть к той жанровой модели, которая адекватно передает эволюцию души. Возникает соблазн определить жан-

¹ М. Геллер, например, считает гротеск в «Котловане» основным способом изображения (Там же. С. 294–295).

ровую доминанту, посчитав, что модель психологического романа организует материал произведения.

Однако этот вывод был бы неверным. Мы описали духовную историю Вощева, но к ней содержание повести не сводится. Об этом свидетельствует хотя бы то, что у каждого из героев есть своя история. Проходят свой путь Сафронов, Козлов, Чиклин, Жачев, Елисей, Прушевский. Сюжетные линии этих героев не развернуты. Но каждый описанный в них эпизод демонстрирует неоднозначность человеческой природы и передает представление автора о том, что многомерность последней раскрывается постепенно, в процессе течения человеческой судьбы и в ходе повествования о ней. Например, Сафронов входит в произведение с характеристикой «наиболее активный среди мастеровых» (316). Именно он мог быть изображенным в тексте человеком — социальной функцией, ибо в последующих за данной характеристикой эпизодах заботится о необходимости наращивать темп труда и исповедует философию пролетария, способного «жить ради энтузиазма» (320). Но далее сюжетная линия Сафронова представляет героя в новом измерении: «...общая всемирная невзрачность, а также людская некультурная унылость озадачивали Сафронова и расшатывали в нем идеологическую установку» (331). Герой ощущает «озадаченность», когда созерцает ночную природу. «Сухая мелочь почвы и травы» лишает Сафронова энтузиазма, отнимает «надежду» на достижение социальных перспектив. Собственно-человеческое начинает прорываться сквозь усвоенное поверхностно-социальное. И до этого снисходительно относившийся к Вощеву, Сафронов меняет логику поведения («...стоял с почтением к участи Вощева» [332]). Более того, к первоначальной характеристике Сафронова добавляется новая: «любивший красоту жизни и вежливость ума» (332). Это состояние героя продлится недолго. Он сразу же заволнуется: «...не есть ли истина классовый враг?» (332). Но для оценки героя и его роли в сюжете повести важен этот, приоткрывшийся в нем человеческий смысл. Именно этот смысл

создает возможность параллелей: Сафронов – Воцев, Сафронов – Прушевский... — и включается в ассоциативное поле произведения.

Сюжетные линии каждого из героев, не будучи прописанными столь тщательно, как духовная история Воцева, тем не менее оказываются важным семантическим звеном. Они создают возможность смыслового параллелизма, свидетельствуют об ассоциативном принципе видения мира, характерном для автора. Ассоциативный принцип изображения проза усваивает у лирики. Реализовать его автор может не столько через сюжетный уровень произведения, сколько через слово и конструкцию. Именно эти элементы художественной структуры повести оказываются наиболее важными в формировании авторской позиции. Слово в «Котловане» является не столько средством изображения, с помощью которого создается образ, сколько объектом изображения. У слова здесь своя жизнь. И она развернута в самостоятельном сюжете. Обратимся теперь к данному уровню текста.

5. Способ функционирования слова в повести «Котлован»

Философствование, явленное в платоновском слове, выражено несколькими лексико-семантическими комплексами. Самый объемный из них ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ.

Понятие ЖИЗНИ представлено тремя составляющими: *полнота жизни, жизнь как тайна, доверие к жизни.*

Полнота жизни передается через описание состояния природы («светлая погода», «волновались кругом ветры и травы от солнца», «тихо было кругом и прекрасно»), через описание физического и духовного состояния человека («искренние человеческие голоса», «осмысленный ребенок», «налившиеся влажной силой глаза», «человек был жив и достоин среди все-

го унылого вещества», «почувствовав полный ум»). *Полнота жизни* включает в себя представление о гармонии между человеком и природой («Солнце детства нагревало тогда пыль дорог, и своя жизнь была вечностью»). Данная категория выражена и образом социального благополучия («дымилась кооперативные пекарни», «посыпал для роскоши укропом», «социалистические женщины будут исполнены свежести и полнокровия», «Одна счастливая девушка ответила со всей быстротой и бодростью своего разума», «Этот ребенок в зрелости своей жизни вспомнит о нем среди горящего света социализма», «Социализм будет, Настя получит его в свое девичье приданое»). В данном случае *полнота жизни* предстает не столько как действительная, сколько как чаемая категория, создается воображаемая картина и употребляется будущее время. И, наконец, *полнота жизни* изображается как духовная полноценность человека, способного к творческому воплощению («Вощев <...> узнал желание жить в эту разгороженную даль, где сердце может биться <...> от истинной радости одоления всего смутного вещества жизни»).

Жизнь как тайна передана через метафизику пейзажа («тихий мрак», «нежная тьма ночи», «мучительная сила звезд», «грустные звуки», «печальность замершего света и покойный сон всего мира», «велика и прохладна была ночь над ним»). Данная часть лексико-семантического комплекса изображает человека участником сокровенной жизни природы.

Доверие к жизни предстает как моральная категория, сигнализирующая о способности человека смирить свою гордыню («покой ума», «доверчивость ума к жизни», «живет без упрека», «терпение ребенка», «Прушевский смотрел в поздний вечер мира», «Ему казалась жизнь хорошей, когда счастье недостижимо и о нем лишь шелестят деревья», «с доверчивостью перед наукой», «Одна девушка стояла перед ним <...> в бедном платке на доверчивой голове»).

Лексико-семантическому комплексу ЖИЗНЬ составляет оппозицию лексико-семантический комплекс СМЕРТЬ. Его

также образуют несколько составляющих. Смерть представлена образом *ущербной жизни*, категорией *механического как мертвого и собственно-мертвым* (антижизнью).

Ущербная жизнь — это прежде всего скудность природы («слабый местный ветер», «Вдалеке на весу и без спасения светила неясная звезда», «Общая грусть слабой жизни во тьме», «слишком смутно и тщетно было днем и ночью вокруг», «край согбенных плетней, заросших лопухами», «порожнее сырое место», «в то утро была сырость и холод с дальних пусто-порожных мест»), это физическая немощ человека («тело побледнело от усталости», «калека», «увечный», «спящие были худы, как умершие», «ты такой скудный», «задний был угрюм и ничтожен всем телом», «Тебе опять неможется», «Каждый существовал без всякого излишка жизни», «Его тело отошало вокруг одежды, и штаны колебались на нем, как порошние», «нижняя челюсть отвалилась от слабости»). Понятие *ущербной жизни* включает в себя представление о духовном несовершенстве человека («сухое напряжение сознательности», «томился своим несчастьем во время сытости», «тайна жизни, все время забываемая <...> родителями», «истомившись размышлением», «заранее утомленная мысль», «не имея полной веры», «пошел есть, стесняясь и тоскуя», «за время сомнения в правильности жизни», «В тебе ум бедняк», «Я не чувствую больше прелести творения <...> Я остался без Бога, а Бог без человека», «Кто был еще маломочен по сознанию») и о телесной слабости, вызванной последним («слабость тела без истины», «Вощев стоял слабым и безрадостным», «тело, истомленное мыслью и бессмысленностью», «людская некультурная унылость»). *Ущербная жизнь* изображается как результат агрессивности мира по отношению к его составляющим («дерево качалось от непогоды», «время всю пользу съест», «сердце замучилось без воздуха и не могло трудиться»). *Ущербная жизнь* возникает по причине насилия социума над человеком («обездоленный Вощев», «Это измор, а не работа», «Он имел согбенный корпус тела не столько от числа годов, сколько от социальной нагруз-

ки», «Стояло на ветру дорог бедняцкое колхозное сиротство», «Общая ветхость бедности покрывала ее [деревню]»). К *ущербной жизни* человек приходит, когда ограничивает себя усвоенной социальной ролью («Он сейчас запустел, опух от забот, оброс редкими волосами», «Прошедшая ночь прошла для него задаром»).

Категория *механического как мертвого* создается образами казенного пространства («механического завода», «пивной <...> стоявшей как учреждение»), тела-автомата («их тело сейчас блуждает автоматически», «Расстроился, тебе для прочности надо в физкультуру записаться»). Это понятие включает в себя автоматизм поведения человека («механически наблюдая даль», «походкой механически выбывшего человека», «двинул ему механически в живот»), а также социальную маркированность («Я тебя в мобилизованный кадр зачислю», «Он жил и глядел только потому, что имел документы середняка и его сердце билось по заказу»).

Категория *собственно-мертвого* представлена образом пустоты («воздух был пуст», «от пустоты тела жить не гожусь», «пустое домашнее время», «вы помрете в порожней земле», «Мы все живем на пустом свете»), образом тела, мыслимого как вещество («пролетарское вещество [о Жачеве]», «железный инвентарь [Жачев о мужике]», «Я стала как каменная») или как мертвый предмет («мертвый строительный материал, усталые недумаящие люди», «свалив изнемогшее тело в угол барака», «мертвый инвентарь», «Весь мир он представлял мертвым телом»). И, наконец, это понятие возникает благодаря образу смерти, получившей прямое наименование в слове («Умерший палый лист», «Пролетарии <...> скончались до революции без счастья», «погибший город стоит среди равнины нашей страны», «В его руках осталось скудное печальное существо, погибшее от утомления своего труда», «мгновенно умершую в воздухе птицу», «Стояла мертвая высота над землей», «Решив скончаться [Прушевский]», «Я хочу умереть [мать Насти]», «лица святых глядели в мертвый воздух», «Ко-

ровы и лошади лежали в усадьбах с разверстыми тлеющими туловищами», «Мертвые лопухи блестили»). Данное семантическое гнездо передано настоящим или прошлым временем. Это создает впечатление о смерти как о свершившемся факте, как о наличной реальности. Образ смерти присутствует в тексте как данность.

Между понятиями ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ, которые формируют рассмотренные выше лексико-семантические комплексы, нет непроницаемых границ. В тексте можно выделить образно-смысловые гнезда, фиксирующие переходные состояния мира от ЖИЗНИ к СМЕРТИ и наоборот.

Это, во-первых, *движение жизни от ущерба к полноте*. Оно происходит в сфере душевного состояния человека («Вощеву стало глуше и легче среди них [людей в пивной]», «напрячь свою душу», «Достаточно лишь быть около того человека, чтоб стать терпеливым и трудоспособным», «прислушиваясь к биению своего бестолкового сердца, которое тянуло все его тело в нежелательную даль жизни»). Оно отражает усилия людей, направленные на обустройство социума («Я теперь тоже хочу работать над веществом существования», «чего жизни зря пропадать, лучше сделаем вещь», «отделаемся, тогда назначим жизнь и отдохнем»). *Движение жизни от ущерба к полноте* возникает в результате осознания всеобщей соборной связанности людей, оно является результатом взаимной духовной ответственности тех, кто составляет человеческое сообщество («пролетариат живет один в этой скучной пустоте и обязан за всех все выдумать и сделать вещество долгой жизни», «мы от ее мелодичного вида начнем более согласованно жить», «вспомнит о нем среди горящего света социализма, добытого сосредоточенной силой актива из плетневых дворов деревень»). Духовная ответственность в свою очередь предполагает готовность к жертве («не жалеть тела на работу ума», «не переставая мучит себя для сытости птенцов и подруг»).

Разновидностью *движения от ущерба к полноте* является в тексте смысловое гнездо, отражающее динамику *трансфор-*

мации смерти в жизнь. Преодоление смерти возможно в результате усилия человеческой памяти («Вощев подобрал отсохший лист и спрятал его в тайное отделение мешка»), в результате работы освоивших мастерство рук («чинили автомобиль от бездорожной езды»). *Движение от смерти к жизни* обеспечено целесообразностью человеческой деятельности («чтобы посадить в свежую пропасть вечный, каменный корень неразрушимого зодчества», «Мужики <...> стали трудиться над железными предметами с тою тщательною жадностью, когда прок более необходим, чем ущерб»).

В следующем лексико-семантическом гнезде зафиксировано *движение жизни от полноты к ущербу*. Оно представлено прежде всего деструктивными действиями человека («опять замок ночью сорву», «убытков наделаю», «костыли твои пожгу», «крышу с кузни сорву», «Грабь, саранча», «Инвалид вырвал из земли ряд роз <...> и, не пользуясь, бросил на землю», «Не гадь всеобщего», «Что ты так содишь по железу»). Это движение может быть результатом естественного течения природного биологического времени («тело его выдул ветер в ничто», «Когда дотрудишься до конца, когда узнаешь все, то уморишься и помрешь. Не расти, девочка, затоскуешь»). *Движение жизни от полноты к ущербу* возникает по причине интенсивного ее проживания человеком, оно обеспечено чрезмерной работой тела и души («спуская остатки своей силы в камень», «все чувства его <...> сознали самих себя до смертельного уничтожения наивности всякой надежды»).

Понятия ЖИЗНИ и СМЕРТИ могут составлять в тексте не дихотомическую, а амбивалентную пару. Обратим внимание на лексико-семантический ряд с двунаправленным вектором *движения от ущерба к полноте и от полноты к ущербу* («Он их [зубы] сработал начисто на пищу, зато наел громадное лицо и тучный остаток туловища», «могучий увечный», «в темноте тела тихое место, где ничего не было, но ничто ничему не препятствовало начаться», «не убывают ли люди в чувстве своей жизни, когда прибывают постройки», «Дом

человек построит, а сам расстроится», «Камень нагревался, а Козлов постепенно холодел», «Пусть сейчас уходит жизнь <...> зато посредством устройства дома ее можно организовать впрок», «Он нарочно стравлял продукт, чтобы лишняя сила не прибавлялась в буржуйское тело», «Мы свое тело выдавливаем для общего здания», «Она сейчас сахару не ест для твоего строительства», «На устройство [мира] пошло столько труда и мученья, что всеми забыто, чтобы не знать страха жить дальше»).

В результате того, что бинарная оппозиция оказывается снятой, создается двуединый образ ЖИЗНИ-СМЕРТИ. Мертвое может быть представлено в тексте как живое, а живое — как мертвое («Часы терпеливо шли силой тяжести мертвого груза. Розовый цветок был изображен на облике механизма», «Люди нынче стали дороги наравне с материалом», «не жалел себя на уничтожение сросшегося грунта», «Он <...> в мертвом человеке чувствовал кое-что остаточное-теплое и родственное», «Мертвых много, как и живых, им не скучно меж собой», «Мертвые тоже люди», «Умру — пойдет моя кровь соком по стволу», «У нас каждый живет от того, что свой гроб имеет», «чтобы живые не побоялись умереть», «Козлов продолжал лежать умолкшим образом, будучи убитым, Сафронов тоже был спокоен, как довольный человек», «Вощев прислонил свою руку ко лбу покойного и почувствовал, что человек теплый», «Мертвые не шумят», «Я был поп», «Иные лошади уже стояли мертвыми», «Ты думаешь, это люди существуют? Это одна наружная кожа», «Люди валились, как порожние штаны»). По приведенным примерам нетрудно заметить, что образ МЕРТВОЙ ЖИЗНИ, тождественный ЖИВОЙ СМЕРТИ, создается двумя способами. С одной стороны, слово остается равным себе, не переосмысливается, но вступает в новые связи и образует нехарактерные для него ряды значений. Семантика контекста, накладываясь на исходную семантику слова, расширяет смысловое поле последнего, но не переводит его значение в план метафоры. Семантика контекста обогащает слово

за счет того, что включает его в новый ассоциативный ряд («Вощев прислонил свою руку ко лбу покойного и почувствовал, что человек теплый», «Кто вперед успел поесть всю живность или кто отпустил ее в колхозное заключение, тот лежал в пустом гробу и жил в нем, как в тесном дворе, чувствуя огороженный покой»). С другой стороны, контекст метафоризирует слово. Процесс движения смыслов слова становится той целью, ради которой выстраивается контекст. Слово в нем «проживает» событие семантической мены. Например, образ тела как метафоры могилы формируется за счет архетипического уподобления еды смерти («Надо было спрятать плоть родной убоины в свое тело»). Фраза организована так, что само уподобление тела могиле не обнажено в ее конструкции, не является эксплицированным итогом построения синтаксической формулы. Оно осуществляется имплицитно. Знаками уподобления оказываются заимствованные из другого смыслового ряда слова («спрятать» и «плоть убоины»). Завершающее этот ряд слово «тело» сразу же попадает в излучаемый данными лексемами смысл «смерти» и «могилы». Сама конструкция фразы обеспечивает слову «тело» семантический сдвиг.

Метафоризация может быть и проявленной — данный принцип смыслопорождения может входить в задание построения словесной модели («Одна заблудившаяся муха попробовала было сесть на ледяной лопух, но сразу оторвалась и полетела, зажужжав в высоте лунного света, как жаворонок под солнцем»). Открытое уподобление СМЕРТИ ЖИЗНИ (муха в высоте лунного света сравнивается с жаворонком), осуществленное в данной фразе, нацелено на корректировку эмоции читателя. Скрытая метафоризация активизирует аналитический способ постижения авторских смыслов, превращая читателя в сотворца.

Лексико-семантический комплекс, образующий понятие МЕРТВОЙ ЖИЗНИ, является самым объемным в тексте. Это свидетельствует о характере авторского мировидения, о содержании оценки, направленной на образ описываемого мира.

Следующий ряд смыслов произведения образуется лексико-семантическим комплексом ЧУВСТВО – СОЗНАНИЕ. Оба понятия конкретизируются в тексте и предстают в более дробном, дифференцированном виде.

ЧУВСТВО может заявить о себе как об эмоциональном способе мировосприятия («всегда чувствуя свою томящую душу», «у этого человека волнуется и бьется сердце», «Он ощущал окружающее без расчета», «начал раздражаться от рытья», «коснуться [смысла жизни] печально текущим чувством», «вглядывался в чужие лица, волнуясь», «Думать он мог с трудом <...> поневоле ему приходилось лишь чувствовать», «Вощев почувствовал долготу времени», «Он жалобно глядел на любого человека», «Лица их изображали одно и то же чувство»). ЧУВСТВО предстает как адекват интуиции («Он все чувал, товарищи», «ты чуешь классы, как животное»). В этом случае, как видим, меняется грамматическая форма слова.

ЧУВСТВО в тексте неоднородно по характеру. Самым устойчивым и переданным наибольшим числом лексических формул является чувство *тоски*. *Тоска* является эмоциональным эквивалентом созерцаемого героями необустроенного мира («скучные условия», «общая грусть жизни», «тоскливая глина», «Отчего <...> поле так скучно лежит. Неужели внутри всего света тоска», «стало скучно жить в бараке», «слушал ветер в унылом мире», «бедные люди тоскуют в избушках», «деревья имели одинаковый вид грусти»). Это чувство может выступать аналогом пустоты, небытия («точно тоскуя о свободе, но на самом деле ни о чем не тосковал», «за стеною находилось лишь скучное место», «уныло начался долгий день», «пустая тоска в голове»). *Тоска* предстает как вариант социального чувства, общественной активности, социального самоопределения («внимательно томился по общественной пользе», «Вощев тосковал о будущем, когда все станет общеизвестным и помещенным в скупое чувство счастья», «бедняцкий слой деревни заскучал по колхозу», «я по отсталости расстроился», «томясь от своей одинокой сознательности», «скучно обоб-

ществляться в плен», «ему ведь тоже скучно без батраков»). *Тоска* — это чувство, направленное от человека к человеку, его можно определить как жалость, любовь, заботу, желание участия со стороны другого («Он любил, чтобы во время тоски его касались чьи-нибудь руки», «я по тебе соскучился», «ей стало скучно по матери», «Сафронов сам попросил девочку поскучать о нем», «и только тоска хотя бы одного человека, слушающего дождь, могла бы вознаградить это истощение природы», «Христос тоже, наверно, скучный ходил»). *Тоска* предстает как способ жизненной реализации явлений миропорядка, как форма пребывания мира («томился духовой оркестр», «с тайным стыдом заворачивались его листья», «грустные звуки [ночи]», «с тоской скопившейся страсти», «грусть этого великого вещества», «тоска тщетности», «томимый своей последовательной тоской», «Какое у него уже теперь скучное лицо», «только одно маленькое животное кричало <...> тоскуя или радуясь», «в нем от неподвижности скапливалась печаль», «только изредка он словно замирал на мгновение от тоски жизни»). Понимаемая таким образом *тоска* выступает адекватом сущностной явленности мира и человека. Его вариантом может быть эмоциональное состояние, испытываемое героями («опечалился и с тем уснул», «пошел есть, стесняясь и тоскуя», «Он хотел произнести томящее его слово, но чувство грусти, как усталость, прошло по его лицу», «С силой стыда и грусти Чиклин вошел в старое здание»). Данная эмоция оказывается не случайным и мимолетным движением души. Она унаследована героями от пребывающего в сиротстве и обреченности земного мира. Лишь один раз в тексте *тоска* оказывается эквивалентом жизненной полноты («человек, которому скучно спать»).

Вариантом *тоски* оказывается чувство *муки*. *Мука* изображается как крайняя степень *тоски*, вызванная испытываемым социальным насилием («Дверь дома отворилась, и в нем раздавался шум мученья из деревни», «Он ведь тоже мучается, он, значит, наш»). *Мука* одновременно форма социального

насилия и социального чувства («Ликвидировав кулака вдаль, Жачев не успокоился, ему стало даже труднее», «Меня нахождение сволочи мучает», «С мучением в нем высказывалась пролетарская совесть»). Наконец, *мука* — это просто эмоциональное состояние, испытываемое человеком («Настя <...> даже не хотела спать, чтоб не мучиться наутро, когда оно настанет без него»).

Разновидностью чувства *муки*, вызванного социальным опытом человека, является в тексте эмоция *страха*. *Страх* возникает в сфере социального самоутверждения героев («мысль несла ему страх социальных упущений», «он боялся, что зажиточность скажется на единоличных дворах», «он опасался и переусердия»). *Страх* — генетически усвоенная память о социальной незащищенности («обомлела на месте и от испуга протянула пятак за свечку», «в звуках той руки был еще силен страх-пережиток», «нам без тебя жутко стало»). И, наконец, страх проявляется как реакция Вощева на будущий механический лик мира, который он увидел в образе жизни обобществленных лошадей («Вощев в испуге глядел на животных»).

Следующее семантическое гнездо обозначается словом *терпение*. *Терпение*, как и *тоска*, предстает формой земного воплощения сущего («устало длилось терпенье на свете», «ослабев терпением», «решил кое-как жить, раз они терпят и живут», «глядел глазами с терпением любопытства», «нам главное дело привычка, а то мы все стерпим», «все смолкли, в терпении продолжая ночь»). *Терпение* изображается как смирение, и в данном случае это понятие наполняется нравственным содержанием («вместо надежды ему осталось лишь терпение», «с покорностью наклонял унылую голову», «решив терпеть свою жизнь до конца», «смирился от истощения грунтом», «уж вы стерпите меня»). Терпение может обозначать и упорство в достижении волюнтаристских целей. В данном случае оно тождественно насилию («терпеливо сказал активист сверху», «земля углублялась под лопатами, считаясь с силой и терпением землекопов»).

Категория ЧУВСТВО включает в себя *память*. *Память* изображается как качество человеческой души («Вощев <...> клал [камешек] на хранение в мешок», «с тех пор стал все помнить и понимать», «только я одна буду жить и помнить тебя в своей голове»). *Память* является формой инерционности существования человека и мира, показателем их жизнеспособности («память вещества», «ты жил долго, можешь одной памятью работать», «как вспомню, так вздохну», «не забыв еще от чувства боли жить», «очнулся Чиклин первым, потому что вспомнил»). *Память* описана в тексте как способ воскрешения, как путь обретения бессмертия («многие <...> стояли в таком чувстве некоторое время, чтоб навсегда запомнить новую родню, потому что до этой поры они жили без памяти друг о друге и без жалости», «дольше и печальней помнить ту прошедшую в его молодости девушку», «Прушевский хотел, чтобы еще немного побыла на свете, хотя бы в одном его тайном чувстве, взволнованная женщина»). Данный смысл *памяти* наиболее важен, ибо является антитезой небытия. *Память* — единственная неамбивалентная категория в тексте, несущая только жизнесозидательную семантику.

Категория *памяти*, противостоящая драме исчезновения, обеспечивающая явлениям жизни сохранность «на свете», органично связана с категорией *покоя* («человек найдет себе покой в этом прочном доме», «в Чиклине тогда многие нуждались, как в укрытии и покое», «он взял ее на руки и так сохранял до утра»). *Покой* означает состояние души («ему стало легко и неслышно внутри», «не нарушая своего покоя», «Чиклин почувствовал покой добра в своей груди»). *Покой* предстает и разновидностью способности к претерпеванию жизненных обстоятельств («ища укромной доли для угрюмого покоя»). В этом случае данное слово привносит в текст отрицательную эмоцию.

С понятием *покоя* связана категория *счастья*. Наименование этого чувства встречается в тексте один раз («таинственное счастье дружбы»).

Антитезой *счастью* является *польза*. В этом понятии проявлен только социальный смысл («приучали бессемейных детей к труду и пользе», «собираясь совершить <...> организационную пользу», «рассчитывал принести пользу всему неимущему движению», «полезна культурная революция», «тщательно действовать для общественной пользы», «кругом беспрерывно нагнеталась общественная польза»). Только однажды под пользой подразумевается жизненная целесообразность («время всю пользу съест»). Но данная семантика слова включена в контекст, который ее разрушает, ибо через него передается мысль об отрицании возможности реализации данного смысла.

Понятие *польза* вовлекает в свое смысловое поле категорию *темп*. Если *польза* может предстать как знак социального счастья, то *темп* адекватен энтузиазму («общего темпа труда», «немедленно открыть всеобщий долгий смысл жизни», «наиболее активный среди мастеровых», «мы можем жить ради энтузиазма», «темп тих», «скорей надо рыть землю», «для обеспечения государственного темпа», «у кого в штанах лежит билет партии, тому надо беспрерывно заботиться, чтоб в теле был энтузиазм труда», «кругом нас темпы по округу идут, уже забежал в левацкое болото оппортунизма»).

Энтузиазм же, в свою очередь, предстает как вариант классовой *радости* («Сафронов боялся забыть обязанность радости», «Козлов почувствовал внутри себя горячую социальную радость», «продрог от восторга»). *Радость* в данном случае окрашена отрицательной эмоцией. Отсюда антитеза этого чувства — *скорбь* — приобретает положительный смысловой оттенок («скорбь у нас должна быть аннулирована»). Лишь в одном случае *радость* получает адекватную семантику, изображается как состояние души («предчувствие, приводящее Вощева в дребезжащее состояние радости»).

Категория ЧУВСТВО связана в тексте с категорией СОЗНАНИЕ. Последнее представлено пятью семантическими разновидностями: *сознание, знание, задумчивость, ум, думать*.

В понятие *сознание* входит политическая сознательность («мы справимся с домом по одному своему сознанию», «точно сила человека происходит от одного сознания», «Пашкин много приобред себе классового сознания», «сделал попу сознательный удар в скуло», «активист <...> с пронизательным сознанием», «достижения <...> расстилались перед его сознательным умом»). *Сознание* может обозначать знание («от сознания малочисленности артели», «вся наука расположена еще до стены его сознания»).

Задумчивость — это свойство одухотворенного сознания. Задумчивость относится к проявлениям духовной жизни человека, и в этом смысле она противоположна сознанию как проявлению социальной воплощенности («задумчивость среди общего темпа труда»). Эта категория может быть выражена лексемами 'понимание' («лучше понять свое будущее»), 'размышление' («произнес Вощев в размышлении»), 'вопрошение' («вопрошающее небо»). *Задумчивость* выражает безэмоциональность, бессердечие («равнодушно задумчивое лицо», «ответил задумчиво активист и постоял в молчаливом соображении»).

Понятие *ум* предстает как сознание, рационализм, присущие человеку («вижу входит что-то в его ум», «без ума организованные люди жить не должны»). Такое проявление *ума* связано с представлением о его агрессивности («зверство превосходящего ума»). *Ум* может быть обозначен иронически словом «намудрить». Оно означает внести деструктивные начала в благоустроенную жизнь («ему пришлось заявить о себе, что он умнейший человек <...> и, услышав его, один мужик объявил себя бабой», «[социализм] девка, аль не видишь, как мудрит»). Рациональный, практический *ум* связан со способностью пожитейски думать («жена Пашкина умела думать со скуки»).

Категория *думать* отражает представление о способности человека к духовной работе («но она не играла, а <...> думала», «я только думаю здесь», «я буду думать без работы»). В этом случае понятие *думать* равнозначно категории творчества

(«он выдумал единственный общепролетарский дом») и духовной ответственности за результат мыслительной деятельности («не смей думать что попало»).

Рассмотренные семантические гнезда представляют категорию СОЗНАНИЯ альтернативной категории ЧУВСТВО. Но это не единственный вариант соотносительности данных понятий. Они не только противопоставляются, но и отождествляются. ЧУВСТВО может выступать как СОЗНАНИЕ и наоборот. Не случайно между полюсами лексико-семантического комплекса ЧУВСТВО – СОЗНАНИЕ располагается категория *бессознательного*. *Бессознательное* в данном случае это не высвобожденное подсознание, а состояние неосознанности. В «Котловане» *бессознательное* свидетельствует о таких проявлениях человека и мира, когда в их проявлениях не актуализировано сознание, но жива память о ценности последнего («Чиклин не мог его понять», «выходили редкие слезы — от <...> неизвестной тоски», «Прушевский уже в двадцать пять лет почувствовал стеснение своего сознания и конец дальнейшему понятию жизни», «думать не успевал», «он опустил течение мысли в своей голове»). *Бессознательное* проявляется как дезориентированность человека в бытии («родина ему была безвестной», «ему было все равно, что свет и что тьма», «тронулся <...> не зная, где ему остановиться», «не зная, что дальше предпринять», «Вощев приблизился к Чиклину с обыкновенным недоумением об окружающей жизни», «не зная, куда им двинуться», «а если забудешь дышать», «но, открыв глаза, все забыл»). *Бессознательное* обозначает также отсутствие самосознания («бессознательные человеческие лица», «все живет и терпит на свете, ничего не осознавая», «жила в беспамятстве»). Все приведенные примеры свидетельствуют о том, что *бессознательное* мыслится как жизнь вне сознания, но и вне чувства. Оно равноценно механическому, инерционному существованию человека, когда свободное индивидуализированное проявление подавлено или недоступно в силу отсутствия личностной наполненности.

Помимо лексического пласта, обозначающего *бессознательное*, т. е. категорию, которая исключает у Платонова из человеческой жизни ЧУВСТВО и СОЗНАНИЕ как сферы личного проявления, в тексте существует семантическое гнездо, объединяющее ЧУВСТВО и СОЗНАНИЕ. Это *осердеченный ум* и *осознанное чувство*. Лексические формулы фиксируют два состояния человека: переживание от невозможности достичь синтеза мысли и чувства («не чувствуя мысли», «нету момента чувства ума», «Жачев не мог стерпеть угнетенного сознания», «теперь он не знал, что ему чувствовать») и его способность к существованию в гармоническом единстве чувства и разума («допускал, что радость сделается мыслью», «ощущающий ум», «глядел <...> с улыбкой загадочного разума», «равнодушие ясной мысли, близкой к наслаждению», «все чувства его, все влечения и давняя тоска встретились в рассудке», «она <...> просила научить ее <...> умению чувствовать»). Именно образ такого существования рождает формулу: «разум есть синтез всех чувств».

ЧУВСТВО и МЫСЛЬ в «Котловане» — область духовной практики, но духовный труд обозначается такими лексемами, которые представляют его как труд физический. ЧУВСТВО и МЫСЛЬ не только переживаются, но и созидаются, трансформируются в действие, имеют вербальное проявление («заболев сердцем», «Козлов сам умел думать мысли», «сделал активно мыслящее лицо», «на его лице получилась морщинистая мысль жалости», «постоянно действующее чувство жизни», «складывая для внимательного выражения свое чтущее лицо», «желая дать ей революционный ум», «все дочиста душевно видел», «сложил горечь себе в сердце», «стучали себя в грудь и слушали свою мысль оттуда», «у лампы сидел активист за умственным трудом»).

Третий лексико-семантический комплекс, составляющий в совокупности с уже рассмотренными художественный смысл повести, можно обозначить: ЛИЧНОЕ – КОЛЛЕКТИВНОЕ. В количественном отношении он значительно уступает предыдущим.

ЛИЧНОЕ предстает как *отдельное* («уединяясь в тесноте своей печали, он не знал, как ему жить одному», «а я опять живу один под одеялом», «я все время беспокоюсь один на квартире», «чтоб пожить одному среди скучной ночи», «он один среди пролетариата не знает, для чего ему жить», «я буду всегда теперь одна», «томясь от своей одинокой сознательности», «он ходил, как стержень, один среди стоячих»).

ЛИЧНОЕ может проявляться как *частное*, т. е. быть альтернативой социальному («в день тридцатилетия личной жизни», «лучше понять свое будущее», «пищевой берег свои силы для личной жизни», «малые единоличные дома опустеют», «будешь думать сам себя», «отделившись несколько, Воцев прилег полежать», «не видимый никем», «неорганизованные единоличники»).

Категория ЛИЧНОЕ включает в себя и *эгоцентрическое*. Последнее является скрытым мотивом поведения человека и присуще противоположным по социальному статусу героям. Лидер борьбы за коллективные формы жизни — активист — «строил необходимое будущее, готовя в нем для себя вечность», «он лишь снаружи от себя старался организовать счастье и хотя бы в перспективе заслужить районный пост». Эгоцентризм определяет логику рассуждений героя: «раз его устраниют, пусть массы сами греются». Эгоцентризм присущ и частному собственнику: «мужик от жадности не был женатым».

Все приведенные выше примеры вскрывают такую семантику слова ЛИЧНОЕ, которая противоположна понятию «личностное» или же соотносится с последним лишь косвенно (случаи, когда ЛИЧНОЕ обозначает *частное*, неколлективное). Данное семантическое гнездо, таким образом, не заряжает повесть абсолютно положительной эмоциональной оценкой.

Антитеза ЛИЧНОМУ — КОЛЛЕКТИВНОЕ — представлено прежде всего как суммарно-множественное («среди общего темпа труда», «каждая девочка двигалась в меру общего строя», «в суете сплачивания масс», «общий дом возвышался над всем усадьбным»). Данный смысл не оказывается однозначно от-

рицательным. Людское множество изображается как новая сущность, явившаяся в жизни в результате приложения к ней социальной идеи. Оно — продукт политизации человеческого существования. Но само по себе людское множество занято жизнестроительством, спасением отдельного существования от разрушительных сил мироустройства («двигаются целые кучи ради существования»). Поэтому КОЛЛЕКТИВНОЕ в этом своем смысле наделяется положительной оценкой.

Когда данное понятие выражает идеологический смысл и выполняет функцию политической маркировки, оценка его меняется («кулачество глядело с плота в одну сторону», «увлеченный колхоз не принял жачевского слова», «слой грустных уродов не нужен социализму, и его вскоре тоже ликвидируют в далекую тишину», «она знала, что присутствует в пролетариате», «не пойти ли мне в массу, не забыться ли в общей руководимой жизни»).

КОЛЛЕКТИВНОЕ может обозначать и *соборное*. В этом случае слово обретает духовно-нравственную ценность («всеобщее терпеливое существование», «все живет и терпит на свете», «он вместе с ними произошел и умрет в свое время, неразлучно с людьми», «наш класс весь мир чувствует»).

Таким образом, ЛИЧНОЕ и КОЛЛЕКТИВНОЕ не составляют оппозицию. Оба слова полисемантичны. В результате КОЛЛЕКТИВНОЕ может мыслиться как ЛИЧНОЕ и *единичное* («ты бей их, как класс», «вы сделаете изо всей республики колхоз, а вся республика будет единоличным хозяйством», «у нас партия — вот лицо», «эй, паразиты, прощай»).

Анализ лексико-семантических комплексов, из которых состоит текст повести, убедительно показал, что слово в «Котловане» многозначно. Эта особенность слова повести зафиксирована в характеристике языка одного из героев: «Сафронов <...> произносил слова так же логично и научно, давая им для прочности два смысла — основной и запасной, как всякому материалу» (331). «Основной» и «запасной» смыслы, заключенные в языке платоновской прозы, порождают многомерность

образа и сюжета. Многоплановость слова является источником образного и событийного параллелизма, существующего в тексте. Так, например, ситуация, обозначенная словосочетанием «прошел мимо, не остановившись» (333), повторяется в повести трижды. Это выражение приложимо к девушке, которая «прошла мимо» Прушевского, к Чиклину, который «прошел мимо» девушки, к Воцеву и Прушевскому, которые «прошли мимо» друг друга. В результате возникает параллель: девушка, Чиклин, Воцев, Прушевский. Лексема «хранить» связывает в единую смысловую цепочку мешок Воцева, пристрастие Насти к собиранию утильсырья, тело Чиклина, которое «не хранило себя» и рассматривалось героем как «укрытие» для других, общепролетарский дом, призванный хранить тело пролетариата, консервный завод, где, по мнению Чиклина, притаилось какое-то существо «для своей сохранности», голову Насти, в которой она собирается хранить память о матери, могилу Насти, которая должна сохранить ее тело. Слово «ничто» («никто») семантически связывает Чиклина («я же ничто» [343], «я — никто» [378]), Воцева, колхоз («вы стоите теперь, как я, я тоже ничто» [372]), Настю («я никто» [346]). Словосочетание «кости <...> выступают изнутри», приложимое к Насте и Козлову, позволяет семантически отождествить данных героев. Слово «поцелуй» устанавливает смысловой параллелизм между Настей и ее матерью, слово «линия», «темп» — между активистом и Пашкиным, слово «грустил», «горевал» — между Пашкиным и Воцевым. Подобные примеры можно множить.

Слово способно менять смысл в контексте повести. Но его форма, остающаяся устойчивой и неизменной, цементирует различные пласты текста. Разъятая действительность, эклектичные идеи героев, не оформленное духовно-интеллектуальным смыслом полусознательное существование — всё это связывается воедино пронизывающими текст устойчивыми словесными формулами. Именно через способность оперировать словоформами, образно и целостно запечатлевающими мир, автор отделяется от героев. Автор преодолевает «безум-

ные обстоятельства» через характер словоупотребления. Слово как некая смысловая сущность формируется в опыте героев и существует помимо последнего, будучи принадлежностью внеличных, общекультурных сфер жизни, неподвластных социально-исторической деформации. В поле излучения этих смыслов может попадать человек, независимо от его способности духовно их освоить, независимо от декларируемой жизненной программы. Не случайно каждый герой ощущает антиномичность мироустройства. Помимо нацеленности человека на разрушение или созидание жизни, чреватое непредсказуемым вмешательством в ее органическое течение, в самом миропорядке существуют конструктивные и деструктивные тенденции. С этим неожиданно сталкиваются платоновские герои. Не случайно им всем приоткрыта, а некоторым и внятна катастрофичность и вместе с тем циклическая повторяемость, вечность бытия. С подобным ощущением живут, или к нему приходят, например, такие разные по своему духовному, интеллектуальному и возрастному опыту герои, как Прушевский, Настя, Чиклин: «Он [Прушевский], может быть, замкнет кольцо — он возвратится к происхождению чувств, к вечернему летнему дню его неповторившегося свидания» (378); умирающая Настя в конце повести жаждет возвращения к матери, она повторит ее жест, поцеловав Чиклина, и тот тоже начнет воспринимать жизнь как обретение, а не как утрату («Чиклин замер от повторившегося счастья своей жизни» [395]). «Вечное возвращение главного, цикл, круг — вот формула платонизма (и в смысле Платона, и в смысле Платонова)»¹. Круг здесь — не дурная бесконечность, а обозначение духовной перспективы, открытая писателем возможность в метафизическом времени сакральной жизни души переиграть тот сюжет, который не удался человеку и народу в земном биографическом времени.

¹ Цветков А. Андрей Платонов — пограничный писатель // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 3. С. 382.

Лирическая стихия текста — прерогатива автора, а не героя. Автор отделен от персонажей способностью жить в слове как в истории и культуре¹. Описанный в повести исторический этап народовластия являет собою драматическую картину допотопного, непросветленного существования, образ которого несколько позднее А. Платонова Б. Пастернак заключил в емкую поэтическую формулу:

Еще кругом ночная мгла.
Такая рань на свете <...>
И до рассвета и тепла
Еще тысячелетье².

Если воспользоваться пастернаковской метафорой и в ракурсе ее языка определить смыслопорождающий потенциал двух уровней художественной структуры текста повести «Котлован», то можно сделать вывод: психологический сюжет отражает почти утраченную исторической жизнью способность развиваться от мрака к свету; слово, которым оперирует автор, удерживает память о «рассвете и тепле». Таким образом, именно слово оказывается вместилищем тех метафизических смыс-

¹ М. Геллер отделил язык автора от языка персонажей повести: «Платонов одновременно борется с языком утопии и употребляет его: платоновские персонажи говорят на языке утопии, авторский язык становится точкой опоры, островком реальности в океане фикации» (Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. С. 288). Язык персонажей и автора дифференцируется, на наш взгляд, на другом основании — на основании того, насколько герой способен вобрать в себя существующие в языке (помимо социальной его природы) онтологические смыслы. Утопическое мышление как разновидность мифопоэтики, на наш взгляд, характерна и для автора, и выразителем данного мышления является, безусловно, тоже язык.

² Пастернак Б. Собр. соч. : в 5 т. Т. 3. С. 511. Обосновывая нашу мысль о взаимосвязи функций сюжета и слова в платоновской прозе, можно сослаться на замечания Л. Аннинского о том, что Платонов-художник изображает «изнутри хаоса, творящего космос. Изнутри народа, в глубине бытия которого происходит взрыв энергии» (Аннинский Л. Откровение и сокровение. С. 119).

лов, от которых герои ушли в своем социально-историческом опыте и которые, вопреки последнему, им всё же открылись. Лирическая природа слова обеспечивает тексту способность выйти за границы повествовательности и вместить в себя сокровенные смыслы. Тем самым в произведении преодолевается семантика, обеспеченная какой-либо жанровой заданностью. И несмотря на то, что художественный смысл повести обладает качеством многозначности, потому что возникает на пересечении нескольких жанровых моделей, статус онтологичности ему придает не жанровая, а родовая специфика произведения.

6. Лирический характер слова и способ организации художественной структуры очерков «Че-Че-О»

В «организационно-философских очерках» «Че-Че-О» рассматриваемое нами качество слова, проявляющееся в платоновской прозе, перестраивает описательность как эстетическую установку, характерную для очеркового жанра. На ее место заступает прямо выраженная в тексте оценка изображаемого, что лишает произведение голой фактографичности, сухого документализма, бесстрастия. Впрочем, как писал М. Щеглов, «очерк — одна из самых свободных литературных форм — предоставляет писателю широкую возможность самовысказывания. Этим своим качеством очерк близок — как ни покажется это на первый взгляд странным — лирическому стихотворению»¹. Таким образом, выбор жанра обнажает авторскую установку на свободу творческого самовыражения в произведении. Определение, данное очеркам, — «организационно-философские» — имеет лирический смысл. Оно на-

¹ Щеглов М. Очерк и его особенности // Щеглов М. Литературная критика. М., 1971. С. 178.

целено на «организацию» автором философского воззрения на мир, долженствующего возникнуть в результате прочтения текста. Слово «организационно» можно рассматривать как лексическое выражение авторского стремления выстроить художественную мысль в тексте. Философские тенденции в прозе, как известно, ведут к ее лиризации¹. Подзаголовок, как видим, актуализирует проблему родового взаимодействия в произведении.

О лирической доминанте в тексте свидетельствует открытая оценочность, характерная здесь и для слова рассказчика — основного субъекта речи в «Че-Че-О», — и для слова героев. С первых же строк А. Платонов погружает читателя в духовный мир рассказчика, факты внешней жизни которого, как в лирике, оттеснены прямо выраженными мыслями и чувствами: «Пишут, что хорошо выезжать из Москвы... Мне отовсюду грустно уезжать, везде... в жизнь и в людей ввязываешься сердцем и отвязываться нет желаний»².

Прямооценочное слово героев — «грустного человека» ряжского архивариуса, мастерового Федора Федоровича и бывшего крестьянина Филиппа Павловича — отражает две полярные точки зрения на мир: мировоззрение бюрократа, потребляющего блага, и мировоззрение трудящегося человека, создающего блага. В героях, как и в рассказчике, автора интересует не биография, не характер, а срез сознания, состояние души. Поэтому они лишены индивидуальных признаков. На вопрос рассказчика: «Откуда?» — архивариус говорит о себе: «...мы всю жизнь служим» (76). «Но ведь я тридцать лет мастеровой, я не грубо знаю дело» (90) — вот, что отличает Федора Федоровича от архивариуса, но не от Филиппа Павловича, такого же, как он, трудящегося человека. Герой становится

¹ См. об этом: Современная философская проза. Л., 1978; Семенова С. Преодоление трагедии. «Вечные вопросы» в литературе. М., 1989.

² Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 75. Далее ссылки на это издание, номера страниц указаны в скобках.

частным носителем бюрократической, жизнеубивающей, или же трудовой, жизнесоздающей, философии. Индивидуальные качества этого частного носителя той или иной системы взглядов на мир автора не интересуют.

Можно говорить о драматическом характере конфликта, в который включены герои. В произведении он тяготеет к тому, чтобы стать универсальным. В сферу драматического конфликта втягиваются сущностные начала: жизнь – не жизнь. Не только герои, но и вся образная система очерков представляет собою частное проявление этих сущностных начал. Так, паровоз — один из центральных образов — принадлежит к обеим сущностным категориям. Паровоз как предмет, функционирующий в жизни и служащий ей, не подвластен заорганизованности: «Под колесами поезда проскакивали границы губерний, уездов <...> разъездных инструкторов и прочих деятелей, организующих труд» (78). Но паровоз как конструкция в своем строении включает аналог бюрократической машины, бюрократического способа мышления: «Так же втугачку хотел и хочет бюрократизм зажать колеса революции» (79). Образ лишается однозначности, а слово — «словарного» смысла, затекстовой оценки, что, как правило, характерно для прозы. Содержание его определяют вступившие в драматический конфликт две обозначенные выше в наших рассуждениях ценностные системы. В результате в произведении возникают два эмоционально-лексических ряда, с помощью которых также создается оппозиция: жизнь – нежизнь.

Понятию «жизнь» адекватен лексический комплекс: «травянистая русская природа», «трава», «цветы», «растения» и т. д. Приведем примеры: «Пишут, что хорошо выезжать из Москвы, потому что, дескать, сразу окунаешься в травянистую русскую природу» (75); «Хлебозаготовитель исчез в неполотых просяных полях» (76); «Рядом с рупором росли кроткие цветы» (88).

Понятие «не жизнь» создается отрицательно окрашенным лексическим комплексом, в который включены слова, связанные с делопроизводством, схематизацией: «межа» («Никак

не вижу межи» [76]); «дело», «канцелярия» («Земледельцы сидели на корточках и что-то быстро перебирали руками, словно листовали дел о в к а н ц е л я р и и » [77]); «схема» («СССР есть с х е м а в натуре» [78]) (разрядка автора. – Е. П.).

Эти два эмоционально-лексических ряда драматически перекрещиваются, создавая образ угнетенной, усеченной жизни, жизни, находящейся под угрозой. Этот образ представлен в следующих лексических формулах: «леса местного значения», «грустный человек», «скрытность и погруженная задумчивость современного советского рабочего».

Итак, картина мира передается А. Платоновым через образы героев, которые представляют собою частное отражение универсальных, сущностных начал; через предметы реального мира, оказывающиеся одновременно и символами; через эмоционально-оценочные слова, характерные для речи рассказчика и героев. Всё это свидетельствует о том, что и образ, и слово в «Че-Че-О» наполнены не только социально- и исторически-конкретным, но и универсальным содержанием. Следовательно, самый способ изображения тяготеет к лирическому.

То же самое можно обнаружить на уровне организации художественного времени и пространства в очерках. Пространство, в которое включен рассказчик (вагон, путь из Москвы в Воронеж, Воронеж), становится местом напряженного поиска философской концепции своего исторически-конкретного времени. Оно формирует оценку современности. И вагон, и Воронеж изображаются субъективно. Рассказчик выбирает в этих пространствах лишь такие стороны, которые подтверждают его исходную мысль. «Целиком возможно, что это лишь правда моего вагона, — говорит он о бюрократизме, — а не всеобщая горестная правда. Но не нужно увлекаться той правдой, о которой можно сказать, что она существует лишь в “общем и целом”. Меня же интересует исключительно насущная и конкретная» (75).

Рассказчик в очерках и изображает открывшуюся ему конкретную правду вагона, областного Воронежа, похожего на губернскую Москву по степени незащищенности людей от при-

меняемых по отношению к ним административных мер. Смена пространств оказывается лишь формальной. Содержательно все они едины. Так пространственная организация произведения показывает, что «частная и субъективная» правда превращается во «всеобщую» и объективную.

Исторический ракурс в изображении Воронежа (параллель с Петром I) также не самоценен. Он служит для подтверждения мысли рассказчика о том, что «современная служащая провинция слишком перерождена бюрократизмом» (86). Хронотоп в «Че-Че-О», таким образом, выполняет функцию формирования оценки.

Этому же служит и сюжетная организация очерков. Не события оказываются в центре внимания читателя, а та интерпретация, которую дает этим событиям рассказчик. Событийный сюжет в произведении развивается последовательно: приезд рассказчика в «Че-Че-О», его пребывание в Воронеже, отъезд можно считать соответственно завязкой, развитием действия и развязкой, но не они цементируют текст. Малочисленность событий компенсируется интенсивностью внутренней работы, происходящей в рассказчике, что и составляет лирический сюжет произведения. Как же он развивается?

Первая фраза задает эмоцию, характерную для рассказчика на протяжении всего текста. Это чувство сердечной привязанности к жизни и людям: «на любом географическом месте в жизнь и в людей ввязываешься сердцем и отвязываться нет желаний» (75). Но уже вторая фраза ломает эту эмоцию, ограничивает ее проявления: «С м у т л и меня те, которым необходим отдых» (75). Названная выше положительная эмоция не может быть распространена рассказчиком на «бюрократический актив, умеющий пластическим путем фильтроваться сквозь государственные трущобы в страны, не для них завоеванные» (75). Таким образом, лирический сюжет начинается с конфликта *живого*, модифицирующегося в чувстве внутренней гармонии, эмоциональной полноты, присущем рассказчику, и *неживого*, разрушающего эту цельность, идущего от об-

щего устройства вещей, от состояния мира. Это и есть завязка лирического сюжета.

Развитие его состоит в том, что рассказчик проверяет, является ли бюрократизм частным состоянием мира (правдой вагона, в котором он едет) или же всеобщим состоянием мира. Повествуя о хлебозаготовителе, который столкнулся с внеличной силой бюрократизма и испытал на себе ее деструктивное влияние, «ужаснулся, а ужаснувшись пригнулся к земле и исчез в неполютых просяных полях» (76), рассказчик делает вывод о том, что бюрократизму можно противостоять сочувствующим проявлением заботливого человеческого сердца. Но наблюдение за ряжским архивариусом, который плотоядно поглощает колбаску: «...он прекратил свое слово и сладостно обнял губами отрезок колбаски» (77) — убеждает рассказчика в том, что бюрократ уже проник в страны, не для него завоеванные. И предыдущая мысль рассказчика о том, что можно помочь заготовителю увеличить хлебозаготовки, а следовательно — восстановить гармонию между создателями и потребителями благ, перестав кормить бюрократический актив, — эта, предшествующая рассказу об архивариусе мысль уже не срабатывает.

Архивариус своим жадным потреблением не произведенного им поколебал взгляд рассказчика на мир. Мир теперь лишается самостоятельности и приобретает прикладное по отношению к жизнедеятельности архивариуса значение: «Солнце освещало мир, как электричество служилую залу, где люди, по убеждению ряжского архивариуса, должны находиться в служебном состоянии» (77). Предметы реального мира в восприятии рассказчика начинают видоизменяться, попадать под власть регламентации: «В Козлове мы стояли больше по регламенту, чем по необходимости» (79). Именно здесь лирический сюжет достигает кульминации. Рассказчик понимает, что весь мир оказывается устроенным враждебно по отношению к живому: «СССР есть схема в натуре». А столкновение человека с бюрократом грозит первому разрушением. Именно

здесь происходит трансформация эмоционально-лексического комплекса «жизнь» под воздействием эмоционально-лексического комплекса «нежизнь»: «леса местного значения», «траве же негде... поместиться». Внеличная бюрократическая сила деформирует саму природу человека — и того, кто ей служит (ряжский архивариус — носитель этой силы — одновременно и раздавлен ею, поэтому рассказчик называет его «грустным человеком»), и создателя материальных благ, хранителя жизни: «Мастеровой в наши дни стал более скрытным, более углубленным и задумчивым человеком» (88).

Развязка лирического сюжета состоит в утверждении индивидуальной системы ценностей над общегосударственной. Драматический конфликт живого и неживого не проникает лишь в одну область — в душу рассказчика: «Я молчал, не убеждаясь в том, что настоящее руководство может быть помощью, бюрократическое — всегда будет эксплуатацией, садизмом и вредительством» (81–82). На протяжении всего лирического сюжета по мере углубления тревоги о состоянии мира рассказчик высказывает свою, лично ему принадлежащую правду, оказывающуюся частным проявлением сущностной субстанции жизни. Эмоциональная и мироотношенческая цельность рассказчика, отсутствие лирического типа конфликта — конфликта с самим собою — способствуют тому, что вторая система ценностей — бюрократическая — лишь объектна в произведении.

Таким образом, лиризм, проявляющийся в очерках «Че-Че-О» на образном, субъектном, пространственно-временном, сюжетном уровнях организации текста, обусловленный лирической природой слова, выполняет два художественных задания: 1) он выводит содержание произведения за рамки социальной и исторической конкретики, переводит его в план общефилософский и 2) позволяет автору утвердить общечеловеческие ценности как личные в эпоху, когда они подвержены перерождению и эрозии на уровне надличностном, общегосударственном.

Наличие собственной позиции писателя в отношении со своим временем обусловило проникновение лиризма и в другие эпические жанры, менее, чем очерк, свободные и расположенные к данному литературному роду.

В сказке «Усомнившийся Макар» меняется характерный для этого жанра тип конфликта. Конфликт оказывается лирическим, проникает в душу Макара, ибо он усомнился не только в целесообразности мира, устроенного вопреки интересам человека с «умными руками» (эпический тип конфликта), но и в своих возможностях противостоять неразумно устроенной действительности, обнаружил духовную необеспеченность результативного вмешательства в ее устройство (лирический тип конфликта). Мужики, как известно, не идут в Совет, устроенный Макаром, не верят, что человек, обладающий «умными» руками, может иметь и «умную» голову, не доверяют себе как хозяевам жизни. Это становится для героя источником конфликта с самим собою. Потому развязка сказки оказывается переходом к новому типу конфликта, перед которым оказывается герой — внутриличностному. Открывшееся Макару знание о природе взаимодействия мужиков и власти свидетельствует о переоценке героем своих демиургических возможностей.

В повести «Ювенильное море» лиризм проявляется прежде и более всего в характере слова. Оно многозначно, ассоциативно, содержание его определяется контекстом. Так, самым протяженным в тексте оказывается слово «тоска» (его модификации — «тяжесть», «страх», «грусть»). В разных контекстовых связях оно наполняется различным содержанием, несет неодинаковую эмоцию (от положительной до отрицательной). Тоска оказывается адекватом биологической, земной жизни, неподвластной человеку, являющемуся лишь частью этой жизни: «Забвение охватило Вермо, когда скрылось из глаз все видимое и жилое и наступила одна туманная г р у с т ь лунного света, отвлекающая ум человека в прохладу бесконечности». Такое содержание слова «тоска» свидетельствует о гармонии человека с миром. Но слово «тоска» может передавать и драматическое

состояние человека, правда, уже в другом контексте: «Он боролся со своим отчаянием, что жизнь с к у ч н а и люди не могут побороть своего ничтожного безумия, чтобы создать будущее время». Вспомним аналогичную смысловую наполняемость слова «дремучий» в стихотворении О. Э. Мандельштама «Возьми на радость из моих ладоней...». Драматическое мироощущение: «...не одолеть в дремучей жизни страха» — соединяется в этом слове с эпическим: «дремучий лес Тайгета» — родина пчел — дарует им мощную жизнеспособность и творческую энергию.

Многозначность как результат контекстового переосмысления слова становится у А. Платонова показателем того, что оно вышло из-под догмата эпохального стиля, который сложился в конце 1920-х гг., на свободные просторы культурного функционирования, не подвластного времени и пространству. Лирическое по своему характеру, слово у Платонова становится хранителем самых разнообразных смыслов и проявляющихся в этом многообразии общечеловеческих ценностей.

Аналогичную функцию выполняет лиризм и в творчестве А. А. Ахматовой, М. А. Булгакова, Б. А. Пильняка, Б. Л. Пастернака... В литературе дооктябрьского периода лиризм, как известно, способствует сохранению идейно-стилевого многообразия художественных систем, является результатом движения литературы к востребованному культурной эпохой высвобождению творческой индивидуальности. Примером тому является творчество И. А. Бунина, А. И. Куприна, Л. Н. Андреева. В послеоктябрьский период, помимо этой функции, лиризм выполняет, если можно так выразиться, *надындивидуально-художественную* функцию. Заключается она в том, что в сохраняемых и имеющих высокую ценность индивидуальных стилях (и именно через них!) утверждается приоритет общечеловеческого, делается акцент на общезначимых этических и эстетических ценностях. В данную культурную эпоху используется в первую очередь способность личности, выражающей себя как слово, быть проводником онтологического и хранителем общечеловеческого смыслов.

ЧЕЛОВЕК ПЕРЕД ЛИЦОМ СМЕРТИ:
РАССКАЗЫ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
«ТРЕТИЙ СЫН» И «МУСОРНЫЙ ВЕТЕР»

И для исследователей, и для преподавателей литературы толкование произведений А. Платонова остается достаточно сложной проблемой, несмотря на то что в последние десятилетия этот писатель изучался интенсивнее многих своих «соседей по эпохе» (А. Платонов). В работах с разной тематической и методологической направленностью повторяется одна и та же мысль: «Одним из наиболее интересных, сложных <...> авторов <...> можно считать Андрея Платонова, писателя “возвращенного”, но *до конца не осознанного, ни филологами, ни философами*»¹; «Авторское сознание в произведениях Платонова — чрезвычайно сложно организованное единство. *Выразить его* явно, не с помощью того же платоновского текста, на мой взгляд, *пока не удалось никому из исследователей*»² (курсив наш. – Е. П.). Таким образом, несмотря на развитость и разветвленность современного платоноведения, не утратила актуальности проблема интерпретации авторской позиции, выраженной в произведениях писателя. Решение ее, безусловно, лежит на путях поисков адекватного художественному мышлению писателя языка описания его мироотношения. Одним из возможных прочтений платоновских текстов является их проекция на экзистенциальную философию, на разработанную ее представителями понятийную систему. Корректность такого прочтения заключается в сходстве концепций мира и человека в художественной философии А. Платонова и в фи-

¹ Иерей Сергей Шкуро. Мифология смерти у Андрея Платонова : [Электрон. ресурс]. URL : http://kds.eparhia.ru/www/script/ps18_10_68587731481.html

² Михеев М. В мир Платонова через его язык: Предположения, факты, истолкования, догадки. М., 2003. С. 23.

лософии и художественном творчестве экзистенциалистов¹. Мифологическое мировосприятие позволяет А. Платонову изобразить человека в онтологической перспективе, в универсальных связях с бытием. Не случайно многие исследователи отмечали в качестве генеральных в его творчестве темы жизни и смерти, относящиеся к ключевым категориям бытия: «Мотив умирания и смерти, пожалуй, самый всепроникающий у Платонова»². Наиболее адекватным мировосприятию А. Платонова, на наш взгляд, является феноменологический подход к миру и человеку, лежащий в основании философской концепции М. Хайдеггера, — понимание категорий *бытия*, которое у философа имеет «человеческое» измерение (*Dasein*), и *сущего*, обладающего способностью «слышать» бытие. Разработанные в книге «Бытие и время» понятия: *здесь-бытие*, *присутствие*, *со-бытие*, *расположенность*, *разомкнутость*, *понимание*, *истолкование*, *высказывание (выявление)*, *модусы обреченности (страх, обреченность, брошенность, любопытство и т. д.)*³ — позволяют истолковать и прояснить глубину образного мышления А. Платонова. Кроме того, немецкий философ и русский писатель сближены отношением к языку, который субстанциально размыкает присутствие, обеспечивает понимание в процессе *со-бытия*.

Платонов осознавал свое «языковое» несовпадение с эпохой. В 1926 году в письме к жене он отметил: «Мои идеалы однообразны и постоянны. Я не буду литератором, если буду излагать только свои неизменные идеи. Меня не станут читать.

¹ Н. Г. Полтавцева проследила мотивное единство в произведениях Платонова и Джойса. См.: Полтавцева Н. Г. Мотив сиротства как проблема культуры у Платонова и Джойса (Саша Дванов и Стивед Дедалус) // Творчество Андрея Платонова : исследования и материалы. СПб. : Наука, 2004. Кн. 3. С. 263–280.

² Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. М. : ПоРог, 2004. Т. 2. С. 210.

³ Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.

Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения <...> Смешивать меня с моими сочинениями — явное помешательство. Истинного себя я еще никогда и никому не показывал и едва ли когда покажу»¹. В рассказах «Третий сын» и «Мусорный ветер» человек изображается перед лицом смерти и испытывается ею. И в этом онтологическом событии отражен страшный опыт самого Платонова, пережившего в конце 1920-х – начале 1930-х годов уничтожение своей писательской личности, а в 1940-е — арест и смерть сына. В обоих произведениях выразился духовный опыт человека, поставленного перед необходимостью освоить небытие как уродливую форму жизни, созданную ущербными людьми, или как непреложный закон бытия. И хотя автор здесь, как обычно, прячется за причудливого героя и за «чудной платоновский» (М. Чудакова) слог, в этом опыте он обнаруживает «истинного себя».

Истолкование авторской позиции в каждом из рассказов требует от исследователя постановки конкретных вопросов. Рассматривая, как в рассказе «Третий сын» решается проблема смерти и ее преодоления, обратим внимание на то, какими смыслами здесь наделяется понятие смерти; как герои и повествователь участвуют в семантическом наполнении этого понятия; как по ходу семантического наполнения понятия «смерть» изменяется осмысляющий (осваивающий) эту бытийственную категорию человек и как при этом меняется его наименование (имя), а следовательно — *сущность*.

Для того чтобы проследить семантическую динамику генерального для произведения понятия *смерть*, необходимо разделить текст рассказа на завершённые фрагменты, в которых представлен тот или иной его смысловой оттенок. Эти отрывки неравноценны по величине, но равнозначны по функции: в каждом из них формируется новый смысл понятия *смерть*. При этом герой, осмысляющий это понятие, предстает в каком-

¹ Цит. по: Михеев М. В мир Платонова через его язык... С. 18.

либо одним своим сущностным проявлением, которое в данном фрагменте закреплено в его *наименовании*¹.

Рассказ начинается с констатации факта, о котором сообщает повествователь: «В областном городе умерла старуха»². Субъект речи использует повествовательную безоценочную конструкцию, позволяющую представить смерть естественным событием — как непреложную часть жизни, ибо старому человеку свойственно умирать. Умершая героиня именуется *старухой*, что отчуждает ее от молодых жизнеспособных полнокровных людей, делает открытой смерти, лишает читателя сочувствия к ее уделу.

Следующие фрагменты текста посвящены описанию того, как переживают смерть старухи герои произведения, находящиеся с ушедшей из жизни в различных отношениях *сородства* и *со-бытия*.

Во втором предложении, составляющем, как и первая фраза, целостный отрывок текста, показана реакция мужа старухи на ее смерть: «Ее муж, семидесятилетний рабочий на пенсии, пошел в телеграфную контору и дал в разные края и республики шесть телеграмм <...> “Мать умерла приезжай *отец*”» (487). Наименование «семидесятилетнего рабочего» *мужем* и подпись под посланными сыновьям телеграммами (*отец*) меняют ролевую и статусную сущность героини. Из *старухи* она превращается в *жену* и *мать*, хотя первая ее роль лексически не обозначена, а проявлена только через наименование находившегося с ней в отношениях *со-бытия* человека. Второй

¹ О космичности имени см.: Лосев А. Ф. *Философия имени* // Лосев А. Ф. *Бытие – имя – космос*. М., 1993. С. 613–801; Булгаков С. *Философия имени*. [Б. м.]: КаИр, 1997. О связи семантики имени с художественной системой произведения см.: Пеньковский А. Б. *Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении*. М., 2003; Фарина Е. *Введение в литературоведение*. СПб., 2004. С. 131; Андроникова М. И. *Об искусстве портрета*. М., 1975. С. 298.

² Платонов А. *Избранное*. М., 1958. С. 487. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

фрагмент текста также безоценочен, как и первый, но номинация «семидесятилетнего рабочего» (*муж и отец*) изменяет положение старухи в мире: она вводится в круг человеческого сообщества, обретает семейно-ролевое (родовое) имя – *мать*. Поведение старика после смерти жены ритуально. Но за его общепринятыми действиями, не освещенными религиозной традицией, просматривается индивидуальная человеческая духовная потребность исполнить долг *мужа и отца*. Эта потребность свидетельствует о том, что в старом человеке живо чувство уважения к *жене*, с которой он прожил долгие годы и которая является *матерью* его детей. Он стремится проводить ее из жизни с должным почитанием, собрав выращенных вместе с нею сыновей, восстановив то человеческое сообщество, в котором она играла определяющую роль. Действия старика после смерти жены возвращают ему те активные жизненные роли, которые отняты смертью (*муж*) и временем (*отец*).

Эмоциональная реакция *мужа* на смерть *жены* проявлена в двух последующих фрагментах, соответствующих двум абзацам текста. В «телеграфной конторе», куда старик идет отправлять телеграммы сыновьям, он выглядит беззащитным перед смертью жены — рассеянно думает о чем-то, «чтобы отвлечь горе от своего сердца» (487). Смерть жены воспринимается стариком как собственное одиночество. Поэтому в «служащей телеграфа» он видит подобного себе одинокого и от одиночества растерянного перед жизнью человека: «Пожилая служащая, казалось ему, тоже имела разбитое сердце и навсегда смущенную душу — может быть, она была вдовицей или по злой воле оставленной женой» (487).

Переживание смерти жены как ощущения собственного одиночества (что соответствует в терминологии М. Хайдеггера модусу соприсутствия: не хватать другого может только в *со-бытии*) усиливается по возвращении старика из казенного пространства в родное. Дома старик продолжает ощущать свое одиночество, которое теперь заполняет для него весь мир — не только комнату, где стоит гроб, но и внешнее про-

странство: из окна он следит за «одинокой жизнью серой птицы». Чувство одиночества меняет для него и привычный ход времени: «поглядывая на окно» старик видит перемены погоды, соответствующие не движению часов в сутках, а смене сезонов: «...то падали листья вместе с хлопьями сырого усталого снега, то шел дождь, то светило позднее солнце» (487). Таким образом, смерть близкого человека, воспринятая как собственное сиротство, становится для героя способом выявления ценности Другого для Я. Поэтому чувство наступившего после смерти жены одиночества сопровождается состоянием тоски и горя, в котором пребывает герой и которое зафиксировано изнутри и извне — через самоощущение старика и через наблюдение за ним повествователя: «...чтобы отвлечь горе от своего сердца» (487); «шептал грустные слова <...> иногда потихоньку плакал» (487). Переживание горя — это не просто самоотдача эмоциям, но действие, в котором выражается прощание с умершей женой как лично ценным для старика человеком, это жизнедеятельностное состояние, утверждающее ее для него ценность. Переживанием горя в жизни старика заполнено и образовавшееся после смерти жены пустое (бездеятельное, с точки зрения привычных бытовых обязанностей) время — время ожидания сыновей: он сидит на табурете у ног покойной жены, курит, шепчет грустные слова. За этими действиями стоит его онтологическая проявленность в мире, находящая выражение в двух важнейших в свете смерти жены событиях — в переживании смерти как утраты Другого и в ожидании возвращения сыновей к своей «детской родине», в приготовлении к встрече с ними.

В следующем отрывке текста говорится об очередности приезда взрослых мужчин на похороны матери. Из шестерых сыновей выделены только два — старший и третий, обстоятельства их приезда оговорены повествователем. Старший, как и положено главному продолжателю рода, является домой первым, третий — в сопровождении шестилетней дочери, «никогда не выдавшей своего деда» (487). Таким образом третий сын, благодаря привезенной дочке, способствует еще одному

изменению номинации и сущности старика. Из «семидесятилетнего рабочего на пенсии», мужа старухи, отца выросших сыновей он превращается в *деда*. И этой номинацией обозначена не только новая его роль, но и новая фабульная перспектива. Далее *дед* обретет опыт со-бытия с внучкой.

Появление сыновей в родном доме изменяет наименование умершей: *старуха* и *жена* уступают место *матери*. В следующем целостном фрагменте текста, который занимает четыре абзаца, выявляется предназначение матери, ее онтологическая роль в жизни детей. Соответственно смерть уступает место жизни — в мертвой старухе для всех ее сыновей проявляется любящая, терпеливая мать, о чем свидетельствует характер употребления словоформ. Повествователь описывает мертвую как живую — через глаголы действия: «Мать ждала на столе уже четвертый день» (487). Ожидание возвращения сыновей как духовно активное действие разрушает для матери границу между жизнью и смертью, превращает смерть в жизнь.

Меняется сущностное наполнение героини: из безжизненной *старухи* она превращается в *мать*, наделенную жизнотворческой энергией любви к детям. Эта энергия не знает смерти: «...тело ее не пахло смертью» (487). Энергия материнской любви воплощается в телесной жертве как условия жизнеобеспечения и жизнеподдержания детей: «...давшая сыновьям обильную, здоровую жизнь, сама старуха оставила себе маленькое скупое тело и долго старалась сберечь его, хотя бы в самом жалком виде, ради того, чтобы любить своих детей и гордиться ими» (487–488).

Здесь снова появляется наименование героини *старуха*, но семантика его «динамизируется»¹, имя *старуха* получает признаки дополнительных значений от слова *мать*. В данном

¹ См. об этом: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 23–157. Корректность применения к произведениям А. Платонова понятий, разработанных Ю. Н. Тыняновым для анализа стихотворного языка, определяется лирическим характером его прозы.

случае *старуха* означает для сыновей постаревшую *мать*, а не чужого, приблизившегося к финалу жизни человека, как в первом отрывке. Поэтому рожденные ею дети, подобно их отцу, переживают чувство горя: «Сыновья молча плакали редкими задержанными слезами» (488). Смерть матери становится для них психологической травмой, они первоначально воспринимают ее как собственное сиротство, оставленность, брошенность: «Каждый ее сын почувствовал себя сейчас одиноко» (488). Смерть матери для них означает прерывание связи времен, утрату детства: «И теперь точно сразу погас свет в ночном окне и действительность превратилась в воспоминание» (488). За этими ощущениями сыновей лежит переживание открывшегося им в смерти матери небытия. Смерть матери они переживают как свое *бытие-не* (термин М. Хайдеггера). Это важный момент в «бытийной определенности присутствия» (термин М. Хайдеггера). Немецкий философ считал, что *бытие-не*, то есть лишенность, нужно постигнуть как ближайший, самый близлежащий способ *здесь-бытия*.

Сыновья осваивают модусы *лишенности*. Умершая мать лишила их своей жизнетворящей, жизнеподдерживающей любви: «...она больше никого не могла любить» (488). Переживая смерть матери как лишенность, сыновья отчуждаются от нее. Потому из определений, которые даются *матери*, исчезает теплота, в них начинает звучать холодная отстраненность. Она воспринимается как труп, чужая старуха: «Теперь мать превратилась в труп <...> и лежала как равнодушная чужая старуха» (488). Переживая чувство лишенности, сыновья и их отец отчуждаются от животворящей энергии материнской любви, которую вмещало и хранило ее бренное тело; они испытывают отчаянье — самый главный смертный грех: «Все шестеро и седьмой отец бесшумно находились вокруг мертвой матери и молчаливо оплакивали ее, скрывая друг от друга свое отчаянье» (488). И сыновья, и отец мыслят здесь героиню «*матерью*», хотя она и мертва, так как только через ее смерть они осознали исходившее от нее «счастье любви», которое «бес-

прерывно и безвозмездно рождалось в сердце матери и всегда — через тысячи верст — находило их» (488). Они ощутили, что материнская любовь, обладающая властью над временем («беспрерывно») и пространством («через тысячи верст»), питала их, обеспечивала жизненной энергией: «И они это постоянно безотчетно чувствовали и были сильнее от этого сознания» (488). Поэтому утрата этой энергии, исходящей из сердца матери, равносильна для них небытию: «Каждый ее сын почувствовал себя сейчас одиноко и страшно» (488). Смерть *матери* позволила ее детям ощутить холод небытия и по-новому оценить ее значение в своей жизни.

Возвратившись в родительский дом, на свою «детскую родину», они воспринимают мир матереецентрично. Понятие *мать* для сыновей обретает космичность, расширяется до понятия «старого дома» и «всего детского мира». *Мать* ассоциируется со светом горящей лампы, освещающей ночь, и открытой дверью родного дома, ждущего возвращения сыновей. Смерть матери для сыновей аналогична утрате света: «И теперь точно сразу погас свет в ночном окне» (488).

Однако этот опыт лишенности дан сыновьям как ответная реакция родного мира на их уход из него: «...в том доме никогда не были затворены двери, чтобы в него могли вернуться те, кто из него вышел, но никто не возвратился назад» (488). Таким образом, не чужеродная человеку природа мироустройства, а самый способ выстраивания человеком своей жизни обрекает героев на опыт лишенности. В основе этого опыта лежит экзистенциальный характер вины сына перед матерью.

В следующем абзаце текста, представляющем целостный смысловой отрывок, показано отношение матери к собственной смерти. Старуха, явившая себя в мире через назначение *матери*, абсолютно в нем воплотилась. Смерть она мыслит как итог этой воплощенности. Потому, в отличие от мужа и сыновей, она воспринимает смерть не как утрату жизни и небытие (модусы лишенности), а как обретение ответного чувства любви, исходящего от мужа и сыновей. Это ответное чувство

выведено за границы ее земной жизни, но экзистенциально необходимо матери, ибо в нем она обретает *здесь-бытие*, подлинное *со-бытие* с мужем и детьми, свою онтологию: «Старуха <...> хотела, чтобы муж, которого она всю жизнь любила, сильнее тосковал и печалился по ней под звуки пения молитв <...> она не хотела расстаться с жизнью без торжества и без памяти» (488–489). Таким образом, жизнесозидательная энергия матери воплощается не только в обустройстве космоса «детской родины» сыновей. Мать побеждает небытие, организуя прощение с собой после окончания жизни. И это прощение она выстраивает не через светские ритуальные действия, а по законам многовековой религиозной традиции, которая рассматривает смерть как таинство. Для матери смерть тоже таинство, при котором человек вступает в новый метафизический контакт с близким человеком. При этом мать именуется в данном отрывке текста *старухой* не потому, что она отчуждается в событии смерти от родных людей, а по причине приверженности старым традиционным формам прощания с человеком.

Так во всех отрывках текста, где изображается умершая старуха после приезда на ее похороны сыновей, она воплощается как *мать* и хранительница родного очага, потому в этой ипостаси не утрачивает жизнетворческой энергии. *Мать*, привлекая своей смертью в дом повзрослевших сыновей, по сути дела возвращает их в детство, дарит им чувство непрерывности времени, утраченное в первый момент обостренного травмирующего впечатления от ее ухода из жизни.

Следующий этап толкования рассказа «Третий сын» в свете феноменологического подхода к человеку связан с анализом сыновей. Переходя к нему, выделяем фрагменты текста, в которых изображены сыновья и ставим вопрос о том, в каких ипостасях они проявляют себя в мире.

Сыновья возвращаются в родной дом, утратив сущность детей и обрета облик взрослых самостоятельных мужчин. В отличие от старика и старухи, они полнокровны, жизнеспособны, абсолютно дистанцированы от старости, телесной не-

мощи и смерти: «Громадные мужчины — в возрасте от двадцати до сорока лет» (488). *Отец* рядом с ними выглядит немощным и жалким: «ростом меньше самого младшего своего сына и слабосильнее его» (488). Эта телесная избыточность обеспечивает сыновьям полноценное воплощение в социо-физической реальности. Каждый из них максимально утверждён в социуме — имеет уважаемую, общественно-востребованную профессию: «Двое из них были моряками — командирами кораблей, один — московским артистом, один <...> физиком, коммунистом, самый младший учился на агронома, а старший сын работал начальником цеха аэропланного завода и имел орден на груди за свое рабочее достоинство» (488). В своих социальных ролях сыновья отчуждены от «детской родины» и имеют свое отдельное воплощение. Телесная жертва *матери*, выразившаяся в мощной энергетике ее любви к сыновьям, и телесная изношенность старого *отца* нашли оправдание в «обильной здоровой жизни» их сыновей. Сыновья по сути являются *здесь-бытием* матери и отца, их главным воплощением в мире. Поэтому отец, стоя у гроба жены рядом с этими мужчинами, «с тайным волнением и неуместной радостью поглядывал на могучую полдюжину своих сыновей» (488).

Но, имея полнокровную телесность, сыновья оказываются духовно незащитными перед смертью. Им только предстоит освоить те смыслы, которые она в себе таит. Переживая чувство горя у гроба матери, ощущая ее смерть как собственное сиротство, оставленность, лишенность, «громадные мужчины» проявляют сущность детей. Они по сути оплакивают себя, ибо нуждаются в жизнеспособной энергии материнской любви. Отсутствующую *мать* им замещает родное пространство отчего дома. Оказавшись на своей «детской родине», расположившись на ночлег рядом с комнатой, где стоял гроб с матерью, они возвращаются в детство. Их различные социальные роли сменяются общеродовой. Сыновья ощущают себя *братьями*, сообществом, скрепленным родовыми связями. Так они обретают свободу от смерти. Возвращение в детство

абсолютно дистанцирует их от небытия. Модусы лишенности превращаются в модусы обретения: сыновья обрели изначально данное им в мире со-бытие и защищенность от смерти. Так смерть *матери* оборачивается для *братьев* радостью встречи, возможностью обернуть время вспять. Но смерть как непреложную часть человеческой жизни, смерть во всей ее трагической сущности они не освоили, а отодвинули, вытеснили жизнь. «Младая жизнь» со всем эгоистическим самоуверенным правом заиграла у «гробового входа»: «...один моряк схватился с артистом, и они начали возиться по полу, как в детстве <...> Развозившись, два брата опрокинули стул, тогда они на минуту притихли, но, вспомнив, видимо, что мать мертвая, ничего не слышит, они продолжали свое дело» (490).

Смерть как трагедию, как исчезновение из мира уникального, незаменимого человеческого существа осознают третий сын старика — ученый-физик и его дочка. Третий сын не участвует в играх братьев. Более того, он пресекает разгул жизни у «гробового входа» сущностным словом о смерти: «В другой, шумной комнате вдруг наступила тишина. Кто-то из сыновей перед этим что-то сказал. Там все сразу умолкли. Один сын опять что-то негромко произнес» (491). Содержание слов третьего сына остается нераскрытым. Это сущностные слова, определяющие смерть как онтологическое событие в жизни человека. Но данную семантику смерти выразила на языке эмоций дочка физика: «Мне бабушку жалко <...> Все живут, смеются, а она одна умерла» (491). В этой словесной формуле выражена мысль о том, что смерть делает человека онтологически одиноким, освобождает от социальных ролей и родового предназначения, лишает со-бытия. Восстановить это со-бытие можно только чувством жалости к ушедшему. Муж старухи, третий сын и его дочка ощущают это чувство жалости, сохраняют его, не дают ему раствориться и исчезнуть в тех эмоциях, которые формирует быстротечная подручная реальность: «Старик подошел к открытому гробу, поцеловал руки, лоб и губы жены и сказал ей: “Отдыхай теперь”» (490). Сбережение

чувства жалости к ушедшему из жизни человеку — это и есть со-бытие с ним в здесь-присутствии оставшегося на земле человека. Именно этот тайный смысл, означающий возвращение матери сыновней любви, такой же жизнесозидательной, как ее материнская любовь, вложил в свои слова третий сын. И его слова обрели жизнетворческую энергию — каждый из сыновей погрузился в чувство жалости к матери и через это чувство обрел интимный сущностный контакт с ней: «Они поодиночке тайно разошлись по квартире, по двору, по всей ночи вокруг дома, где жили в детстве, и там заплакали, шепча слова и жалуюсь, точно мать стояла над каждым, слышала его и горевала» (492). Таким образом, оставленному матерью миру третий сын вернул матерецентричность. Через переживаемое чувство жалости к умершей матери он собрал воедино семейное сообщество, объединил его с помощью духовного наследия матери — самоотверженной любви.

Третий сын не только духовно, но и материально-телесно восполнил утрату. Он приехал к отцу с дочкой. В ипостаси *внучки* она сразу же освободила *деда* от ощущения лишенности. Стоя у гробы старухи, «дед держал внучку на руках» (488). Вечером он положил ее на кровать с того края, где всегда спала жена. Таким образом *внучка* становится заместительницей *бабушки*. С нею в дом возвращается женское существо и женская сущность. Чувство жалости превращает чужую, незнакомую девочке *старуху* в родное существо, дарует последней новую, не испытанную при жизни сущность *бабушки*. Чувство жалости, на которое оказалась способна *внучка*, обладает такой же жизнесозидательной энергетикой, как чувство материнской любви.

В последнем фрагменте текста рассказа, соответствующем последнему абзацу, понятие смерть обретает смысл торжества: «...старик <...> был доволен и горд, что его также будут хоронить эти шестеро могучих людей и не хуже» (492). Наименование *старик* здесь не отчуждает героя от родового сообщества. Семантика этого наименования так же динамизируется, как ранее семантика наименования *старуха*. Дополнительные

признаки значений имени *старик* придает имя *внучка*, поставленное с ним в ряд: «Старик взял на руки внучку и пошел им [сыновьям] вслед» (492). В результате *старик* воспринимается здесь как старый *дед* и постаревший *отец*. Тем самым утверждается непреложный родовой статус героя, который обеспечивает ему торжество в памяти потомков перед естественно приближающейся смертью.

Рассмотрев, как герои и повествователь, воспринимая смерть, постепенно формируют семантику этого онтологического понятия, мы по сути проследили за развитием сюжета рассказа «Третий сын». Смысловая динамика является его главной сюжетобразующей основой, что позволяет отнести данный текст к лирической прозе¹. Соотнеся наименование героя и его отношение к смерти, мы обнаружили, как благодаря семантическому наполнению осваиваемого понятия изменяется человек, как открываются ему сущностные смыслы жизни.

Рассказ «Мусорный ветер» нельзя с такой же степенью очевидности, как «Третий сын», истолковать, используя категориальную систему М. Хайдеггера. Однако основная коллизия данного произведения — пребывание героя в модусах лишенности в *бытии-не* — позволяет поставить его в один ряд с текстами писателей и философов-экзистенциалистов².

¹ Лирический характер прозы А. Платонова исследователи связывают с мифологическим характером мировосприятия писателя. См.: Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20–30-х годов. Новосибирск, 2001; Лукьянова Л. В. Архетипические мотивы в художественной системе рассказа Платонова «Третий сын» // Творчество Андрея Платонова : исследования и материалы. СПб. : Наука. Кн. 3. 2004; Подшивалова Е. А. «...Искусство не всегда социально явно и общедоступно»: О лирической природе слова в прозе Андрея Платонова // Подшивалова Е. А. Человек, явленный в слове. Ижевск, 2002. С. 295–381.

² На параллель повести «Ювенильное море» и произведений Кафки указала С. Г. Семенова. См.: Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. С. 212–213.

Основной субъект сознания — герой рассказа ученый-физик Альберт Лихтенберг — воспринимает Германию 1933 года как жизнеобеспеченный мир («Жизнь — это место, где жить нельзя». М. Цветаева): «Альберт открыл глаза <...> и увидел все в мире таким неопределенным и чужим, что взволновался сердцем, сморщился и заплакал, как в детском ужасающем сневидении, когда вдруг чувствуется, что матери нету нигде» (380). Отсутствие матери является знаком чужеродности данного мира теплокровной природе человека. Зрению проснувшегося (прозревшего!) Альберта открывается, что пространство жизни организовано металлическим идолом. Его памятник монтируют национал-социалисты, и металлическое полутело он воспринимает «руководителем человечества». Этот идоцентричный мир утратил для Альберта человеческое лицо. Вместо людей он видит вокруг механические марионетки, облаченные в нехитрый набор идеологических штампов («человек сто национал-социалистов в коричневой прозодежде своего мировоззрения» [381]) и звероподобные существа, ведомые инстинктом («Я вижу происхождение животных из людей» [386]). Мир *бытия-не* обходится без человека в его феноменальной сути и проявлении: «Из центральной улицы города вышла однодушная толпа» (382). Поэтому Альберт чувствует экзистенциальное одиночество. Свое присутствие в мире как *со-бытие* он не ощущает. Даже жена воспринимается им как чуждое существо. Причем он отмечает абсолютную — национальную («афганка!») и родовую чужеродность жены («Альберт Лихтенберг с ожесточением увидел, что жена его стала животным» [380]). Герой мыслит ее как жизнепоглощающую субстанцию, как аналог агрессивной, наступающей на жизнь смерти: «...эта бывшая женщина иссосала его молодость, она грызла его за бедность, за безработицу, за мужское бессилие» (380). Метафорическое определение процесса жизнепоглощения — «грызла» — воплотится в реальное событие. Когда Альберт будет жить на помойке, эту функцию «бывшей женщины» выполнит крыса: «Он поймал крысу, грызшую его ногу во сне»

(388). Не случайно крыса привиделась Альберту во сне женщиной: «Лихтенберг <...> во сне увидел большую женщину <...> Женщина молча сжала его так, что <...> он закричал от боли, схватив чужое тело в руку» (388).

Жажда со-бытия заставляет Альберта искать человекоподобие в природных объектах. Среди них он выделяет солнце и дерево: «Альберт поглядел на солнце и улыбнулся ему, как далекому человеку» (380); «Лихтенберг потрогал дерево, росшее перед ним. Внимательно и нежно он стал глядеть на это деревянное растение» (381). Эти примеры свидетельствуют о том, что Альберту онтологически не хватает в мироздании другого человека. Стремясь подменить последнего органичным явлением природы (солнце, дерево), он понимает, что порочный ход социального мироустройства человека («Люди сами затамят и растерзают себя» [381]) разрушающе воздействует на природные явления и объекты. Солнце стало излучать враждебный миру жар: «...к одиннадцати часам утра этот день уже постарел от действия собственной излишней энергии — от жары» (379). Дерево, «мучимое тем же томлением», сбрасывает с себя мертвых бабочек.

Одиночество становится не только уделом, но и экзистенциальным выбором Альберта. Он выбирает путь отчуждения от жизни и людей, потому что для него это единственная возможность сохранить верность гуманистическим ценностям. Они вытеснены из мира и существуют только в пространстве его души. Отсюда рассуждения Альберта о порочном характере социального устройства: «...миллионы машин и угрюмых людей напрягались в Германии, обслуживая трением металла и человеческих костей славу одного человека и его помощников» (382). В инвективах, адресованных миру, он проявляет себя как свидетель и обвинитель преступления против жизни. Поэтому использует стилистические приемы ораторской речи — риторические вопросы, декларативность: «Кто же, бедный, могучий и молчаливый, содержит этот мир, который истощается в ужасе и остревенелой радости...»; «Где живет про-

летариат? — или он утомился и умер, истратившись в труде и безвестности» (383).

Отказ от мира Альберт облекает в предельно агрессивную форму. Он демонстрирует свое противостояние системе, потому что это единственный способ явить себя миру, в котором человек полностью обесценен. Свой протест Альберт проявляет в слове и жесте, присваивая себе роль публичного деятеля. Он держит речь на площади перед памятником Адольфу Гитлеру, декларируя основные послылы тоталитарного мышления. Речь Альберта карнавально-шутовская, но она не воспринимается окружающими как «чужое» слово. И только жест протеста — удар палкой по голове бронзового идола-полутела позволяет правильно идентифицировать Альберта. Этим жестом он по сути подписывает себе приговор — отказывается быть в мире, где жизнь в полноте и порядке природных и метафизических смыслов отнята у человека и поглощена фикциями и смертью: «Звезд не было, шел мелкий, острый дождь, настолько мелкий, что он казался сухим и нервным, как перхоть» (386).

По системе авторских ценностей, по энергии протестующего жеста и по содержанию словесных формул рассказ А. Платонова совпадает со «Стихами к Чехии» М. Цветаевой, где декларируется тот же путь одинокого но решительного противостояния «безумному миру»:

Отказываюсь — быть.
 В бедламе нелюдей
 Отказываюсь жить.
 С волками площадей

 Отказываюсь — выть
 С акулами равнин
 Отказываюсь плыть...¹

Жест протеста и в рассказе Платонова, и в стихотворении Цветаевой оказывается не выражением отчаянья и жизнеот-

¹ Цветаева М. Соч. : в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 327.

чуждения, а единственно возможной формой онтологического присутствия человека в мире. Отказ «быть» — не влечение к смерти как к небытию, это утверждение бытия в его фундаментальных нравственных основах. Этот жест, влекущий за собой открытость смерти, становится способом жизнетворчества, в который вовлекается читатель. «Вовлечение читателя в нравственную ответственность за происходящее в произведении»¹, по мнению О. Меерсон, является «функцией неостранения у Платонова». В рассказе «Мусорный ветер» «вовлечение читателя в нравственную ответственность» осуществляется прежде всего через особую функцию речи героя. Читатель предъявлена речь Альберта как процесс непосредственного осмысления происходящей с миром и человеком необратимой катастрофы. Герой демонстрирует не только поведенческое, но и интеллектуальное бесстрашие. Его поведение, его выбор — прямое следствие работы мысли, которая прошла до конца путь анализа, завершившийся новой формулой жизни: «Национал-социалисты взяли туловище Лихтенберга себе на руки и вырвали раковины его обеих ушей <...> Лихтенберг спокойно понимал свою боль и не жалел об исчезающих органах жизни <...> он давно признал, что прошло время теплого, любимого тела человека: каждому необходимо быть увечным инвалидом» (386). Утрата тела мыслится как освобождение от оков телесности, власть которой над человеком используется для успешного проведения социальных экспериментов. В обществе, основанном на животных инстинктах, с точки зрения Альберта, тело становится враждебным человеку. Поэтому герой принимает облик и образ жизни «какого-нибудь ненужного для Германии, ненаучного животного» (394) и тем самым не оставляет власти механизмов для манипулирования собой. Свобода от телесности оборачивается для героя смертью, а смерть — выходом в метафизику. Жизнетворчество

¹ Меерсон О. «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Washington, 2007. С. 7.

Альберта — ученого-физика — обусловлено полнокровностью интеллектуальной жизни, обеспечившей выход из трехмерного пространства в бытие смерти.

Проанализировав два рассказа А. Платонова, можно убедиться, что категориальный аппарат, разработанный в книге М. Хайдеггера «Бытие и время», может служить языком описания художественных смыслов, выраженных русским писателем, отделенным железным занавесом от европейской философской мысли. Произведения Андрея Платонова могут восприниматься как образчики художественной философии, которая «поверх барьеров», возведенных тоталитарными режимами, оказалась созвучной основным идеям немецкого философа, в частности, его феноменологическому подходу к человеку. Таким образом, обнаруживается единство отечественного и европейского гуманитарного сознания, поставленного в первой половине XX века перед необходимостью защитить ценность человека и осмыслить возможности его онтологического воплощения в социально неблагополучном мире, перед лицом небытия, которым грозила человеку историческая реальность.



Научное издание

Серия «Академический час»

Выпуск 7

Е. А. Подшивалова

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 05.05.2018. Заказ № 199
Формат 60 x 84 1/16. Усл. п. л. 7,73. Уч.-изд. л. 6,0

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корп. 4, каб. 207

Отпечатано: ООО «Издательство “Шелест”»
Адрес: 426060, Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Энгельса, 164
Тел.: +7(904)317-76-93, +7(963)548-51-43
E-mail: shelest.izd@yandex.ru, malotirazhka@mail.ru



Елена Алексеевна
ПОДШИВАЛОВА,
доктор филологических наук,
профессор кафедры истории
русской литературы и теории
литературы Удмуртского
государственного
университета.

Автор монографий и статей
по истории русской
литературы
первой трети XX века.



*Серия «Академический час»
адресована специалистам-филологам,
вузовским преподавателям,
аспирантам, магистрантам.
Доступна на сайте
Научной библиотеки Удмуртского
государственного университета
(<http://lib.udsu.ru/>)*

ISBN 978-5-4312-0565-1



9 785431 205651