

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

Е.Н. ПРОСКУРИНА

**ФАУСТИАНА
АНДРЕЯ
ПЛАТОНОВА**

(на материале прозы
1920-х – 1930-х годов)

Ответственный редактор
Н.В. Корниенко

МОСКВА **новый** хронограф 2015



УДК 821.161.1.09Платонов А.
ББК 83.3(2)6-8Платонов А.
П82

Ответственный редактор
чл.-корр. РАН Н.В. Корниенко

Проскурина, Е. Н.

Фаустиана Андрея Платонова (на материале прозы 1920-х - 1930-х годов) / Е. Н. Проскурина. - М. : Новый хронограф, 2015.- 350 с.- ISBN 978-5-94881-310-3

Монография Е.Н. Проскуриной — первое в филологической науке комплексное исследование трансформации фаустовского сюжета в прозе А. Платонова 1920-х — 1930- гг. К анализу привлечены главные произведения писателя, в которых отмечен след одного из самых значительных мировых бродячих сюжетов о закладе души доктора Фауста. Метод системного анализа с привлечением «уликовой» методологии позволил увидеть скрытые в платоновских текстах имплицитные аллюзии не только на трагедию Гете, но и на архетипический сюжет договора с дьяволом в его разнообразных проекциях, куда вписываются легенды об Агасфере, Симоне-маге, Книдский миф, сюжеты о Петре Первом и др. Исследование фаустианы Платонова с особой отчетливостью показало силу его профетизма: в два десятилетия первой трети XX в. писатель сумел провидеть стратегию образа героя фаустианского типа на протяжении всего грядущего столетия, показав его нисхождение от демиургической мощи к усталости и внутренней опустошенности.

Книга рассчитана на литературоведов, культурологов, студентов, аспирантов и преподавателей гуманитарных вузов, а также на круг читателей, интересующихся творчеством А. Платонова.

ISBN 978-5-94881-310-3

© Проскурина Е.Н., 2015
© Издательство «Новый хронограф», 2015

Введение

В русской фаустиане XX в. творчество Андрея Платонова занимает одну из ведущих, но при этом во многом не отрефлексированных наукой позиций. Показательным стал факт, что в вышедшем несколько лет назад обобщающем труде Г.В. Якушевой «Фауст в искушениях XX века. Гетевский образ в русской и зарубежной литературе» (М.: Наука, 2005) нет даже упоминания имени Платонова¹. Возможно, данное обстоятельство объясняется тем, что автор монографии рассматривает в основном произведения, в которых есть прямые отсылки к «Фаусту» Гете, часто содержащиеся в самих названиях: «Фауст и Город» А.В. Луначарского, «Читая Фауста» И. Сельвинского, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Возвращение доктора Фауста» Э.Дж. Бинга и мн. др. Это обуживает границы исследования, но вместе с тем задает ему определенные контуры. В противном случае проблема становится почти неисчерпаемой, — по верному замечанию Г.А. Тиме, образ Фауста, прежде всего гетевского, стал на долгие десятилетия «одним из ключевых образов осмысления мира»². И это относится не только к России, но и к Европе в целом.

Для русской литературы XX в. актуальность названной проблемы обусловлена самой исторической ситуацией начала столетия: на фаустовской коллизии восстания на косный мир с целью создания

¹ Лишь беглое упоминание имени Платонова встречается в учебном пособии Г.Г. Ишимбаевой «Русская фаустиана XX века» (М.: Флинта: Наука, 2002).

² Тиме Г.А. Россия и Германия: Философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 11.

инного, совершенного уровня бытия³ во многом базировался набирающий силу миф новейшей истории, в России связанный с восприятием революции 1917 г. как космического, а не чисто исторического события, знаменующего «переход Мироздания на качественно новую ступень, обеспечивающую человеку более высокое положение в мире»⁴. «Масса, новое вселенское существо, родилась. Она копит в труде свою ненависть, чтобы разбрызгать ею звезды и освободиться», — писал Платонов в 1920 г. в лирическом эссе «В звездной пустыне»⁵. Такая метафизика революции формировалась в культурном пространстве на фоне всплеска повышенного интереса к творчеству Гете, утерявшего во второй половине XIX столетия в России позицию великого наставника⁶ и вновь обретшего ее на рубеже веков, в первую очередь в кругу пролетарских идеологов (А. Богданов, А. Луначарский, Л. Троцкий, Г. Плеханов, М. Горький и др.), воспринявших для себя в качестве руководящей установки фаустовскую рационалистическую формулу «в начале было Дело»: «В начале было дело, говорит Фауст. С точки зрения революционного дела, а не революционной фразы, должны мы оценивать все свои литературные и всякие другие „выступления“», — писал в это время Плеханов⁷. Дерзновенные экспериментирования с жизнью гетевского ученого-интеллектуала укре-

³ Об этом аспекте фаустовской коллизии см.: Якушева Г.В. «Русский» Гете глазами минувшего века // Гете в русской культуре XX века. 2-е изд., доп. / Под ред. Г.В. Якушевой. М.: Наука, 2004. С. 6.

⁴ Барит К. Энергетический принцип Андрея Платонова. Публицистика 1920-х гг. и повесть «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный: По материалам IV Международ. научн. конф., посвященной 100-летию со дня рождения А.П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 254.

⁵ Платонов А. В звездной пустыне // Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1: Рассказы, стихотворения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 178.

⁶ Якушева Г.В. Образ и мотивы Гете в отечественной словесности XX века (Россия, СССР, Русское зарубежье) // Гете в русской культуре XX века. С. 11.

⁷ Плеханов Г.В. Сочинения: В 24 т. М.; Л., 1925–1927. Т. 15. М.; Л., 1926. С. 426. Разрядка автора. — Е.П.

пляли для революционеров-идеологов основание идеи научного познания истины, что инициировало отношение к социальной революции как к творческому эксперименту, подтверждающему правоту марксистско-ленинского материалистического учения, приобретшего статус Священного Писания, нового Слова. «Гете мечтал о какой-то фантастической группе мудрецов — руководителей мира, — писал позднее, в начале 1930-х гг. Луначарский в статье „Вольфганг Гете“. — Но она в известной степени существует, — существует изумительный штаб вождей. Мы не отрицаем их наличия, мы, которые так глубоко и сознательно любим наших учителей — Маркса, Энгельса, Ленина. Современный штаб великих вождей состоит из представителей подлинного авангарда человечества — пролетариата, но есть в истории штаб живущих в веках вождей всех устремлений вперед... С гордостью и радостью мы включаем в этот штаб великого Вольфганга Гете»⁸. На наш взгляд, данная торжественная тирада является парафразой пушкинской оценки немецкого классика: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гете в „Фаусте“, Мольера в „Тартюфе“» (VII, 48)⁹. Если устами русского поэта автор «Фауста» «возводится в пантеон великих мыслителей»¹⁰, то, вписывая его имя в иконический ряд советских вождей, нарком просвещения не столько делает честь гению Гете, сколько пытается встроить новых «властителей дум» в европейскую культурную традицию, придать им облик не только идеологического, но и культурного величия. Любопытное наблюдение отметила в данной связи исследовательница творчества А. Платонова Л. Дебюзер, указав на фаустовский подтекст речей Сталина: «Сталин видит себя Фаустом, и именно

⁸ Луначарский А.В. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Худож. лит., 1963–1967. Т. 6. М., 1965. С. 224.

⁹ Здесь и далее цитаты из произведений А. Пушкина приводятся по изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979. Ссылки даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

¹⁰ Васильева Г.М. «Фауст» Гете и семантический комплекс европейской культуры. Монография. Ч. 1. Новосибирск, 2012. С. 402.

в... традиции, интерпретирующей Фауста исключительно титаном деяния. Эта самооценка Сталина удивительно наглядна, когда изучаешь „Фауста“ и речи Сталина одновременно»¹¹. В той же работе Л. Дебюзер пишет о двух традициях восприятия образа Фауста в русском культурном сознании рубежа веков. По ее мнению, доминирующим в рецепции гетевского героя является его «свержение с пьедестала» и гораздо более редким случаем названо его признание «титаном деяния»¹².

Развенчание образа Фауста было характерно большей частью для русской религиозной мысли. Так, например, С. Булгаков в публичной лекции 1901 г. «Иван Карамазов (в романе Достоевского „Братья Карамазовы“) как философский тип» подчеркивал неорганичность фаустовского практицизма для национального русского характера, доминантным свойством которого он выдвигал душевность. Эта статья инициировала в начале века обширную полемику о «русском Фаусте», развернувшуюся, в частности, в 1902–1904 гг. между А.В. Луначарским и А.С. Глинкой на страницах журналов «Образование» и «ВФП», а также между Луначарским и «веховцами»¹³. Н.Ф. Федоров отмечал ошибочность индивидуалистски-демиургических амбиций героя Гете: «Говоря: „Я хочу открыть новые пространства миллионам людей“, Фауст ошибается, думая, что через такое действие или предприятие он возвышается сам и улучшает судьбу других людей, употребляя их орудием своего предприятия»¹⁴. С. Соловьев в трактате «Гете и христианство» иронизирует по поводу холодной интеллектуальности поэта, расценивая «олимпийский» дух германского гения как «надчеловеческий», лишенный сострадания. На такое восприятие, несомненно, повлияла

¹¹ Дебюзер Л. Тайнопись в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 632–633.

¹² Там же. С. 632.

¹³ См.: Глинка А.С. (Волжский). Собрание сочинений: В 3 кн. Кн. 1: 1900–1905. М.: Модест Колеров, 2005. (Сер. «Исследования по истории русской мысли»); Ишимбаева Г.Г. Русская фаустиана XX века. С. 32–51.

¹⁴ Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. С. 490.

Первая мировая война, во время которой (1917) создавалась данная работа.

В светской же культурной среде, прежде всего «в контексте символистской культуры „жизнестроительства“, Гете играл важнейшую роль как создатель влиятельных моделей жизненного поведения»¹⁵. Одна из них воплощена в образе Фауста, который притягивал своим стремлением к «прекрасному мгновенью», «высшему восторгу» (А. Блок), перекликающемся с метафорой «вечной женственности»¹⁶. А. Ерохин отмечает, что для раннего Блока одним из способов достижения «прекрасного мгновенья» является самоубийство — как кратчайший путь к этому состоянию, обрамленный метафорами подъема и полета, пронизывающими обе части «Фауста». Позднее, в начале 1920-х гг. в близком поэтическом контексте будет изображать смерть от любви А. Платонов. Открытость стихиям истории — вот, пожалуй, тот основной фаустовский мотив, который пронизывает мысль Серебряного века: «...он [Гете] — резкая противоположность коренящемуся в нас трагизму, — возглашал К. Бальмонт. — В нем враждебное человеческой природе, вступая в междоусобную борьбу и создавая лирические грозы, всегда приводит к радуге»¹⁷. Для Блока преодоление трагизма истории символизировано «музыкой масс»: «Гете столько же конец, сколько начало, — писал поэт в статье „Крушение гуманизма“. — В его застывшем образе умирающий гуманизм (индивидуализм, античность, связь науки с искусством) как бы пронизан той музыкой, которая поднимается из туманной бездны будущего — музыкой масс (II часть „Фауста“»¹⁸. Можно сказать, что «Фауст» Гете тревожил творческое сознание российских культуртрегеров начала XX в. в первую очередь скрытой в нем надеждой на преображение

¹⁵ *Ерохин А.В.* Александр Блок и Гете // Гете в русской культуре XX века. С. 65.

¹⁶ Там же; см. также: *Тиме Г.А.* Россия и Германия.

¹⁷ *Бальмонт К.* Избранник земли // Жизнь. 1899. № 9. С. 16. Разрядка автора. — *Е.П.*

¹⁸ *Блок А.* Сочинения: В 2 т. Т. 2: Очерки, статьи и речи. Из дневников и записных книжек. Письма. М.: ГИХЛ, 1955. С. 307.

мира, распространяясь также на «олимпийский» образ самого поэта, как, например, у М. Кузмина:

Я не брошу метафоре:
«Ты — выдумка дикаря Патагонца»,
Когда на памяти, в придворном шлафоре
По Веймару разгуливало солнце.
Лучи свои спрятало в лысину
И скромно называлось *Geheimrat*'ом,
Но ведь из сердца не выкинуть,
Что он был лучезарным и великим братом¹⁹.

В этот же период имя Гете становится символичным в связи с натурфилософской концепцией всеединства, объединившей поэтов и религиозных философов (А. Блок, Вяч. Иванов, А. Белый, В. Соловьев, Н. Федоров, П. Флоренский и др.).

Таким образом, Фауст в его гетевском воплощении становится в отечественном культурном сознании одним из ведущих концептов революционной эпохи, в котором в качестве активных слоев выступают сциентизм и демиургическое деяние (согласно этимологии: *демиург* — творящий для народа). Архетипическая же ситуация дьявольского пари перемещается из активного в пассивный слой. Подобное переструктурирование частей концепта обусловлено аксиологическими предпочтениями исторического времени, еще не задумывавшегося о цене революционных перемен и неизбежности той духовной платы, которая будет востребована за дьявольские средства реализации благих намерений, с неизбежностью приводящих к подмене ожидаемого результата. Так, видение Луначарским сатаны «во главе демократических колонн»²⁰ — пока еще скорее остроумная метафора, чем устрашающий символ эпохи²¹. С тем же

¹⁹ Кузмин М. Гете // Кузмин М.А. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. СПб.: Акад. проект, 2000. (Новая библиотека поэта). С. 425.

²⁰ Луначарский А. Религия и социализм. СПб., 1908. С. 188–189.

²¹ Мотив дьявольской подмены в замещении Слова Делом отчетливо слышен в переводе «Фауста», сделанном А. Фетом: «Слаб человек: на труд

пафосом приступает Платонов к разработке типа «сатаны мысли» в своих литературных текстах начала 1920-х гг. Однако очень скоро образы его героев, принадлежащих к этому типу, теряют свою семантическую однозначность.

Яркой иллюстрацией подмены базисных оснований человеческого бытия может служить работа того же Луначарского «Основы позитивной эстетики» (далее ОПЭ), созданная еще на заре ортодоксализации революционной теории в 1903 г. Для нашей проблемы она важна как минимум по двум причинам. Первая из них та, что, прямо не называя имя Фауста, автор ОПЭ находится тем не менее в пространстве фаустовской²² проблематики, о чем свидетельствуют его ранние работы, создаваемые в этот же период: «Русский Фауст» (1902) и «Перед лицом рока» (1903), а тремя годами позднее Луначарский примется за драму «Фауст и Город», которую завершит в 1916 г.²³ Вторая причина обращения к ОПЭ состоит в том, что, на наш взгляд, Платонов в ранний период творчества находился под обаянием идей Луначарского, выдвинутых в данном

идет несмело, / Сейчас готов лелеять плоть свою; / Вот я ему спутника даю, / Который бы, как черт, дразнил его на дело» (*Гете И.В.* Фауст / Пер. А. Фета. М., 1882. С. 31).

²² В терминологическом разграничении понятий «фаустовский» и «фаустианский» мы придерживаемся точки зрения Г. Ишимбаевой, которая первое связывает с литературными и культурными явлениями, непосредственно посвященными Фаусту (в отечественной литературе это «Сцена из Фауста» Пушкина, «Огненный ангел» Брюсова, «Фауст и Город» Луначарского и др.), тогда как второе «приложимо к литературно-культурным явлениям, близким фаустовской теме, но не тождественным ей и выходящим за пределы сюжета об историческом и легендарном докторе Фаусте» («Братья Карамазовы» Достоевского, «Конец мелкого человека» Леонова, «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Мастер и Маргарита» Булгакова и др.). См.: *Ишимбаева Г.Г.* Русская фаустиана XX века. С. 7–8.

²³ Творчество Гете волновало Луначарского на протяжении всей жизни, о чем, в частности, свидетельствует его поздняя публицистика: статьи «Вольфганг Гете», «Гете-драматург», «Фауст в позе Гамлета», написанные за год до смерти, в 1932 г.

сочинении. Для предреволюционного времени это была знаковая работа, претендовавшая на статус целостной системы и предлагавшая новую гуманистическую концепцию, ориентированную на создание нового социального строя и новых межчеловеческих отношений. «Мы предлагаем абрис целого эстетического мирозерцания... и просим видеть в нем проспект „системы позитивной эстетики“»²⁴, — отмечал Луначарский. И хотя работа не вызвала широкого общественного резонанса, а Лениным даже была воспринята, по словам современного критика А. Гангнуса, как «легкомысленные фантазии артистического марксистствующего эстета»²⁵, именно в ней оказались заложены те ведущие принципы, которые вскоре легли в основу так называемого социалистического гуманизма, утвердившего нормы нравственности и морали на весь период советской истории.

Несмотря на отсутствие прямых доказательств знакомства Платонова с ОПЭ, есть ряд косвенных свидетельств, говорящих о том, что он хорошо знал эту работу. В статье «Идеологические контексты Платонова» Е. Толстая указывает на обыгрывание писателем термина «жизнеразность», воспринятого им, по ее мнению, из работ А. Богданова, входящих в рецептивный план платоновских текстов. Однако данный термин — один из самых часто употребляемых в ОПЭ, причем взятый Луначарским из труда Авенариуса «Критика чистого опыта», на который он часто ссылается при своей аргументации «биологической» природы нового гуманизма. Е. Толстая в случае с работами Богданова отмечает — без аргументации — восхождение в них термина «жизнеразность» к трудам Маха. Однако имена Маха и Авенариуса стоят рядом в философском учении эмпириокритицизма. И здесь появляется вполне возможная версия, что указанный термин мог возникнуть в сознании Платонова через восприятие как работ Богданова, так и ОПЭ.

²⁴ Луначарский А.В. Основы позитивной эстетики // Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 7. М., 1967. С. 33. Далее цитаты из статьи приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

²⁵ Гангнус А. На руинах позитивной эстетики: Из истории одного термина // Новый мир. 1988. № 9. С. 149.

В своей публикации Луначарский выдвигает новую мотивацию таких фундаментальных категорий, как счастье, радость, гордость, ненависть, жестокость, сила и др., вокруг которых строит собственные рассуждения о жизни, идеале, красоте и безобразии, трагическом и комическом и пр. При этом в основу своих эстетических построений он закладывает теорию биологизма, комментируя соответственно собственной задаче труды Маха, Авенариуса, Спенсера и приписывая эстетике роль «одной из важнейших отраслей биологии как науки о жизни вообще» (43). В этой связи одним из главных постулатов Луначарским провозглашается борьба за недосягаемый идеал во имя «интересов вида», ибо «не может быть и речи о достижении идеала... в пределах единичной жизни и путем единичных усилий. Индивид, наотрез отказавшийся объединить свою судьбу и свои цели с судьбами и целями вида... может выработать из себя довольно могущественное животное, но тем не менее достигнутая им степень познания, силы, расцвета является жалкой по сравнению с тем, что может быть достигнуто общими усилиями в мгновенном процессе борьбы человечества с природой» (54). В этих строках закладывается краеугольный камень социальной антропологии Луначарского, объединяющей дарвиновскую теорию видов с ницшеанской концепцией сверхчеловека и утопической идеей далекого земного рая в образе «величественного храма жизни», на строительстве которого «поколение трудится вслед за поколением, но где пока видна лишь груда камней, ямы с цементом, стропила, листы железа, очерк фундамента на земле... Люди торопливые будут уходить отсюда, они осудят медленную работу, как бесплодную... и предпочтут строить из облаков живописные воздушные замки. Мы можем оглянуться на них с улыбкой... но нам странно, когда нас приглашают поселиться под кровлей мечты, и мы вновь принимаемся за работу» (59). Нетрудно заметить, что в этом фрагменте Луначарский обыгрывает фаустовскую установку на Дело.

Прогрессистская инициатива перестройки мира изображена Луначарским как многовековой подвиг поколений²⁶, в котором функ-

²⁶ Отметим, что в переводе А. Фета Дело в его высшем, лишенном утилитарного практицизма проявлении именуется Подвигом: «Вдруг вижу

ция двигателя прогресса отводится «гению вида», реализующему свои альтруистические потенции парадоксальным способом «не в любви ко всякому ближнему, а в стойкой и неуклонной борьбе за интересы вида» (55). Таким образом, логика эстетической мысли Луначарского выстраивается по модели «цель оправдывает средства»: избирая орудиями прогресса ненависть и жестокость, автор оправдывает их идеей достижения «высшего счастья вида», чем искупается антигуманное начало идеи прогресса любой ценой, давая ей право на статус нового гуманизма. Возможно, от Луначарского воспринял идею агуманистичности будущего автор «тектологии — всеобщей организационной науки» А. Богданов, исключивший мораль и нравственность из реестра утопических ценностей.

Абстрактная модель «счастья дальнего», теряющегося в неведомой исторической перспективе, включает в себя, по Луначарскому, необходимость тирании и вождя-тирана, который, «навязывая народу свою волю, сооружая города... воспитывая государственный смысл своих подданных» (55), казалось бы, служит собственному эгоизму. Однако, по логике автора ОПЭ, в этом следует видеть проявление «гения вида»: «он строит для веков, он заботится о мнении грядущего поколения, он чувствует, что творит историю» (55). В приведенном рассуждении видны зачатки замысла драмы «Фауст и Город», где Фауст является творцом и хозяином созданного им Тротцбурга — города, построенного на отвоеванной им у моря суши, ставшего свидетельством его величия и славы. «Движение воли» до конца останется для Луначарского главным свойством характера Фауста²⁷. Таким образом, «гений вида» в ОПЭ — это новый Фауст, востребованный революционным миром борьбы, силы и воли, где не отводится места частной жизни с ее ежедневными проблемами, «ранами и столами». Автору она представляется проявлением «пониженной жизни», остающейся в историческом прошлом: «Какой же серой, дряблой, неподвижной должна быть жизнь, чтобы

свет! Мне дух глаза открыл! / И я пишу: „Вначале подвиг был!“» (*Гете И.В.* Фауст / Пер. А. Фета. С. 82).

²⁷ См.: *Луначарский А.В.* Фауст в позе Гамлета. Письмо из Женевы // Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 6. С. 498.

человеку приятно было проливать слезы перед зрелищем горя будничных людей, чтобы его интересовали даже перипетии жизни чеховских трех сестер и им подобных» (79).

Утверждая новый идеал человека, Луначарский одновременно спорит с позицией С. Булгакова — автора статьи об Иване Карамзове, выдвигающего в качестве основного положения тезис: немецкий Фауст гносеологичен, тогда как русский — этичен, поскольку страдает мучениями совести. Оспаривая мысль С. Булгакова, Луначарский пытается доказать соприродность фаустовского рационализма русскому характеру, выковывающемуся в современной вулканизированной российской жизни, не нуждающейся в проявлении душевного начала. Установка на «законченный организм, в котором жизнь и разум отпразднуют победу над стихиями» антиэстетичным делает «все, что требует чрезмерной и нецелесообразной траты сил», что относится к реакции на боль, страдания, слабость, заставляя «симпатически болеть и нашу душу» (99). С другой стороны, эта реакция, по логике Луначарского, является целесообразной, поскольку «гадливость ко всему вырождающемуся сохраняет мощь вида, ведет к скрещиванию или союзу лучших представителей типа», из чего должно произойти «повышение типа человека», называемого автором то всечеловеком, то сверхчеловеком, то человеко-богом. Слагаемые нового гуманизма Луначарского почти без изменений войдут в официальный «дискурс красоты» тоталитарного государства. «Болезненно искаженное, согласно новым пропагандистским установкам, не имело идеологических или мировоззренческих оснований, но противоречило человеческой природе как таковой, — пишет Х. Гюнтер. — ...Проблема инвалидности и ее репрезентации в советской культуре была в известной степени взрывоопасной: ведь мы сталкиваемся со значимым отклонением от идеала целостного, неповрежденного тела тоталитарного человека. Мечта о сильной и прекрасной мужественности вступает в конфликт с образом израненного и страдающего тела»²⁸.

²⁸ Гюнтер Х. О красоте, которая не смогла спасти социализм // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. С. 20–21.

Презентация Луначарским нового человека как человекобога открыто противопоставляет его христианскому идеалу Богочеловека, в чем уже видна дьявольская подкладка нового гуманизма. «Человек ничего не должен, ему „все позволено“. И конечно надо стараться быть человекобогом, потому что всякое время само себя оправдывает»²⁹, — таков главный тезис статьи «Русский Фауст», диалогизирующий с основными положениями ОПЭ и утверждающий — через аллюзию на Достоевского — мир без Бога. Данная максима является яркой иллюстрацией исследовательской мысли о том, что в исторической перспективе образ Фауста все более мифологизируется, в результате чего создается некий квазигетевский текст, в который авторы влагают собственные идеи, «с инстинктивно-расчетливым вдохновением выбирая в наследии поэта то, что могло поддержать определенную тенденцию»³⁰. Среди смысловых центров трагедии Луначарский абсолютизирует Силу (Kraft) и Дело/Действие (Tat)³¹, создавая на их основе новый образ «фаустовского человека», становящегося для него синонимом человекобога.

Для раннего Платонова идея всемогущества человека была одной из основополагающих, в чем он не мог не испытывать притяжение новой эстетики Луначарского. Kraft и Tat в вариантах *энергия* и *действие* являются ключевыми характеристиками его героев фаустианского типа в утопических «фантазиях» начала 1920-х гг., что дает основание включить ОПЭ и другие ранние работы Луначарского в ряд идеологических контекстов платоновского творчества. Вместе с тем в 1922 г. Платонов знакомится с философией О. Шпенглера. Еще до выхода перевода на русский язык первого тома «Заката Европы» в московском издательстве «Берег» выходит сборник критических статей Ф. Степуна, С. Франка, Н. Бердяева, Я. Букшпана «Освальд Шпенглер и Закат Европы», после чтения которого Платонов оказался под сильнейшим воздействием шпенг-

²⁹ Луначарский А.В. Русский Фауст. [Электронный ресурс]. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/raznoe/russkij-faust>

³⁰ Васильева Г.М. «Фауст» Гете... С. 8–9.

³¹ Отметим, что трагедию Гете Луначарский читал в подлиннике и даже делал попытки перевода ее отдельных частей.

леровских идей³². В своей статье того же 1922 г. «Симфония сознания (Этюды о духовной культуре современной Западной Европы)» он называет сочинение Шпенглера «ослепительной книгой»³³. Название статьи свидетельствует о внимательном чтении Платоновым сборника рецензий, в котором один из авторов, Я. Букшпан, именуется труд Шпенглера «философской симфонией», а Ф. Степун — созданием «большого артиста», оригинальным «не как мысль, но как звук»³⁴. Трудно сказать, читал ли Платонов русские переводы из первого тома «Заката Европы», появившиеся в России в начале 1920-х гг.³⁵, а позднее и весь текст этого тома, но в личной библиотеке писателя сохранилась книга Шпенглера «Пессимизм?» (1922)³⁶, что говорит о его серьезном отношении к комплексу идей, движущим

³² О проблеме «Платонов и Шпенглер» см., напр.: *Полтавцева Н.Г.* Философская проза Андрея Платонова. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 1981. С. 78; *Тихомирова Е.В.* А. Платонов и О. Шпенглер: мотив «конца света» // Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века: Материалы междунар. науч. конф. 9–10 октября 1992 г. Воронеж: МИПП «Логос», 1992. С. 13–16; *Дырдин А.А.* Андрей Платонов и Освальд Шпенглер: смысл культурно-исторического процесса. [Электронный ресурс]. URL: http://hrono.info/proza/platonov_a/dyrdin3.html и др.

³³ Статья не была напечатана, что, возможно, послужило оберегом Платонову, так как авторы сборника рецензий на «Закат Европы» были по приказу Ленина высланы из России на «философском пароходе». В статье «К десятилетнему юбилею „Правды“» (1922) вождь революции резко раскритиковал тех, кто способен восторгаться книгой Шпенглера, назвав их «образованными мещанами», «шпенглярятами», хныкающими по поводу упадка послевоенной «буржуазной» Европы и таким образом исключаящими ее пролетариат из числа революционных сил (*Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Политиздат, 1965–1975. Т. 45. М., 1970. С. 174, 176).

³⁴ Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Берег, 1922. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>

³⁵ *Шпенглер О.* Философия будущего. Иваново-Вознесенск, 1922 [переводчик не указан].

³⁶ Комментарии // Платонов А. Соч. Т. 1, кн. 2: Статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 399.

шему мысль немецкого философа. Ключевым определением Шпенглера, характеризующим западного человека, является метафора «фаустовская душа», которой пользуются в своих критических статьях авторы сборника «Освальд Шпенглер и Закат Европы», особенно Н.А. Бердяев, вынесший имя Фауста в название своей статьи: «Предсмертные мысли Фауста». Это не могло не подогреть интерес Платонова к философии Гете и герою его трагедии. Все творчество Платонова пронизано «фаустовским духом» в шпенглеровском значении понятия, хотя он и не использует его в своих сочинениях. Ранний период выражает дерзновенный порыв к познанию тайны, к бесконечному через преодоление земных препятствий и космических далей. «Из мертвющей, пропахшей трупами России вырастет новая, венчающая человечество и кончающая его цивилизация — штурм вселенной, вместо прежнего штурма человека человеком — симфония сознания»³⁷, — так пафосно заканчивает Платонов свою статью, откликаясь на мысль Шпенглера, предрекающего России роль нового мирового культурно-цивилизационного центра. Но со второй половины 1920-х гг. в его творчестве намечаются кардинальные перемены, свидетельствующие о разочаровании в своих ранних надеждах и подтверждающие не столько пророчество Шпенглера о судьбе России, сколько мысль Ф. Степуна о ее «бескрылом продвижении» по пути цивилизационного прогресса, совершающемся «механическим остатком умершей фаустовской веры в бесконечность времени и судьбы»³⁸. Таким образом, «Закат Европы» с его метафорами «фаустовский человек» и «фаустовская душа», символическими образами Судьбы и Тайны, идеями становящейся истории и ставшей природы, а также цивилизации как венца и одновременно гибели культуры можно назвать важнейшим в кругу философских контекстов платоновского творчества.

Метафора «фаустовская душа» точнее всего характеризует и самого Платонова, с его жадной «доработаться до Истины», стать «строителем страны», увидеть счастливый миг свободы и счастья

³⁷ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 2. С. 227.

³⁸ Освальд Шпенглер и Закат Европы.

своего «бедного и родного» народа (ср. в последнем монологе Фауста: «Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной / Дитя, и муж, и старец пусть ведет, / Чтоб я увидел в блеске силы дивной / Свободный край, свободный мой народ! / <...> / В предчувствии минуты дивной той / Я высший миг теперь вкушаю свой»³⁹).

Исследуя превращения образа гетевского Фауста в европейской и русской литературе XX в., Г.В. Якушева определяет несколько основных его типов. Открывает этот типологический ряд *Фауст разума*. Его ведущая позиция объясняется тем, что, начиная с трагедии Гете, образ Фауста соотносится прежде всего с вопросом о границах познания, все более актуализирующимся с течением времени. Для начала этого периода определяющей характеристикой оказывается притязание разума изменить мир: т.е. «использовать разум не только как инструмент познания заданного бытия, но и как инструмент сотворения новой реальности»⁴⁰ — тенденция, идущая от эпохи Просвещения и набравшая максимальный градус реализации к началу XX столетия в первую очередь в России.

Хотя движение из сферы разума в область сердца составляет одну из главных модификаций образа Фауста Гете, для русской литературы начала XX в. был актуален в первую очередь фаустианский сциентизм. Трагедия познания — главная идея великого драматурга — оставалась для русской фаустианы этого периода скрытой за фасадом энтузиастского строительства нового мира. Но уже начиная с 1920-х гг. в русских «Фаустов» все больше проникает «вирус» Вагнера как ограничивающий, обуживающий сферу их деяния, выражающийся в нерешительности, неготовности приятия «живой жизни» — вплоть до всеотрицания, что маркирует разные проявле-

³⁹ *Гете И.В.* Фауст: Трагедия / Пер. с нем. Н.А. Холодковского. М.: Азбука-классика, 2004. С. 498–499. Далее цитаты из трагедии, кроме специально оговоренных случаев, приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁴⁰ *Якушева Г.В.* Фауст в искушениях XX века: Гетевский образ в русской и зарубежной литературе. М.: Наука, 2005. С. 35.

ния жизненного краха у героя фаустианского типа, преобразуя его в тип *вагнеризированного Фауста*. В русской литературе это ученый Лихарев из повести Л. Леонова «Конец мелкого человека», Клим Самгин из одноименной эпопеи М. Горького и др. Похожие тенденции в конце 1920-х — 1940-е гг. наблюдаются в европейской литературе («Степной Волк» Г. Гессе, 1927; незаконченная поэма Валери «Мой Фауст», 1941).

В тот же период 1920-х — 1940-х гг. появляется тип *дьяволизированного Фауста*, «Фаустофеля», дерзающего восстать на существующий миропорядок, а также *коричневого Фауста* как законченный подтип данного типа, «выдвигающего свою исключительность как право на подавление окружающих»⁴¹. Другой аспект фаустианского начала в названном подтипе — высшее проявление арийского духа в его слиянии с немецкой мифологией. В наибольшей степени образ *коричневого Фауста* разрабатывался в творчестве западноевропейских писателей (Л. Хуна «Полет ведьмы», 1928; Г. Шварц-Бостунич «Парсифаль и Фауст», 1929; Л. Джуссо «Возвращение Фауста», 1929; Э. Кратцман «Фауст, книга о немецком духе», 1932; К. Манн «Мефистофель», 1936 и др.). В русской литературе в качестве вариации на данную тему Г. Якушевой названа драма И. Сельвинского «Читая Фауста» (1947).

В 1930-е гг. возникает тип *христианизированного Фауста*, вписанный в контекст проблемы духовного преображения, соотношения знания и нравственности и реализующийся в проявлениях сострадания, совести, доброты. Наиболее яркий пример — образ Иешуа в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», так и оставшийся, однако, единственным художественным шедевром в этом ряду. Попытка продолжить булгаковскую традицию была сделана С. Алешинным в пьесе «Мефистофель» (1942) и К. Бекчи в мелодраме «Фауст в Москве» (1963).

Творческий импульс противопоставить *Фаусту разума Фауста сердца*, ведомого идеей отказа от демиургического деяния ради сохранения мира, его спасения от эсхатологического сценария, актуализируется в европейской литературе во второй половине XX в. в

⁴¹ Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века... С. 103.

эпоху «холодной войны» (1950–1970-е гг.) (Э.Дж. Бинг «Возвращение доктора Фауста», 1958; Дж. Керуак «Доктор Закс. Фауст, часть третья», 1959; Ю. Брезан «Крабат, или Преображение мира», 1976 и др.).

Завершает этот типологический ряд тип *дегероизированного/усталого Фауста*, представляющий собой своеобразный итог развития героя фаустианского типа. Здесь Г. Якушевой выделяются такие подтипы, как *Фауст, отказывающийся от деяния* в знак бессилия перед дьяволизированной системой (Ж.Р. Дессэн «Фауст», 1930; М. Булгаков «Мастер и Маргарита»); *Фауст, уходящий от исканий* в обывательскую/животную жизнь (Р.-Х. Бартш «Новый Фауст», 1908; Ф. Ведекинд «Франциска», 1911; А. Гранде «Фауст не умер», 1934; Г. Бесков «Фауст», 1936; А. Гершунов «Клиника доктора Мефистофеля», 1937; Г. Стайн «Доктор Фауст зажигает огни», 1938; Д.Л. Сэйерс «Плата дьяволу», 1939; телепеса Л. Повеля и Ж. Керкбронна «Фауст-74», 1974; В. Орлов «Альтист Данилов», 1980); *травестированный Фауст* — тривиализация, измелчание героя фаустианского типа, его уход в игровое существование (Э.-Р. Рейнольдс «Мефистофель и апельсины», 1943; Дж. Кольер «Сцены в аду», 1951; Т. Ангеллофф, П. Майвальд «Фауст» — неизвестная часть трагедии», 1979; Г. Штейнберг «Фауст потрясенный», 1984; К. Кофта «Салон профессора Мефистофеля», 1993; Н. Фитцпатрик «Любовь Фаустины», 1995; М. Рыбакова «Фаустина», 1999 и др.).

Данная типология достаточно репрезентативна для исследования фаустианы А. Платонова в плане трансформации как образа героя фаустианского типа, так и фаустовского сюжета. Однако в изучении самой проблемы предприняты пока единичные попытки, представляющие собой разрозненные наблюдения, касающиеся в основном произведений 1930-х гг., среди которых ведущее место занимают повесть «Котлован» и роман «Счастливая Москва»⁴². Определяю-

⁴² См.: Дебюзер Л. Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях «Котлован» и «Джан» // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Совр. писатель, 1994. С. 320–329; Она же. Тайнопись в романе «Счастливая Москва». С. 630–640; Она же. Тайнопись романа «Счастливая Моск-

шая роль принадлежит здесь работам Л. Дебюзер⁴³. В ее статьях высказывается концептуальное положение о том, что обращение Платонова к «Фаусту» Гете является органичной чертой всего его творчества: «Через „Фауста“ Платонов придает... конкретным явлениям времени дополнительную художественно-историческую оценку и обобщение»⁴⁴. При этом, однако, исследовательница ведет отсчет от «Епифанских шлюзов», написанных во второй половине 1920-х гг. Попытка показать, что «Платонов заново ставит вечные проблемы гетевской трагедии»⁴⁵ уже в первых своих произведениях, была отчасти предпринята автором этих строк в статье «Рецептивный план сюжета А. Платонова „восстание на вселенную“», написанной в соавторстве с Н.П. Хрящевой⁴⁶. Дальнейшее углубление

ва»: пародия сталинских текстов // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный: По материалам V Междунар. науч. конф., посвященной 50-летию со дня кончины А.П. Платонова, Москва, 23–25 апреля 2001 г. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 554–567; *Ботникова А.В.* Переключка в веках: Гете и Платонов // Гете в русской литературе XX века. С. 171–183.

⁴³ Кроме названного выше, см. также: *Дебюзер Л.* Альберт Лихтенберг в «мусорной яме истории» (О литературном и политическом подтексте рассказа «Мусорный ветер») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2: По материалам II Междунар. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 240–250.

⁴⁴ *Дебюзер Л.* Тайнопись в романе «Счастливая Москва». С. 632. Этой же точки зрения придерживается В.С. Федоров, осмысляя проблему на метафизическо-философском уровне (см.: *Федоров В.С.* Гетевские мотивы в художественно-философской картине мира Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. СПб.: Наука, 2004. С. 251–262).

⁴⁵ *Дебюзер Л.* Тайнопись в романе «Счастливая Москва». С. 632.

⁴⁶ См.: *Проскурина Е.Н., Хрящева Н.П.* Рецептный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 1 // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: сюжет и мотив. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 2004. С. 209–230; *Они же.* Рецептный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 2 // Материалы к «Словарю сюжетов и мо-

в проблему позволило прийти к выводу о том, что Платонов в своем творчестве 1920-х — 1930-х гг. сумел предвидеть и зафиксировать те основные метаморфозы, которые претерпел образ Фауста в европейской и русской литературе на протяжении всего XX столетия, двигаясь от *Фауста разума* в ранних утопических «фантазиях» к *дегероизированному/усталому Фаусту* «Котлована» и «Счастливой Москвы». И это при том, что во всем творчестве писателя, включая его письма и записные книжки, нет ни одного упоминания как имени Фауста, так и имени Гете.

Хотя можно привести один фрагмент из неопубликованного очерка Платонова «Человек нашего времени», представляющего собой текст-спутник повести «Ювенильное море», где приводится известная реплика Мефистофеля. Очерк завершается эпизодом: «Человек, ведавший выдачей заграничных паспортов, прочитав анкету Оганова, сказал вслух словами вождя: — Да, сера, товарищ, теория, но зелено вечное дерево жизни. Этим он хотел отметить диалектический лабиринт действительности...»⁴⁷. Платонов в данном фрагменте неточно цитирует «Фауста» Гете в переводе Ленина: «Теория, друг мой, сера, но зелено вечное дерево жизни» (У Гете: «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum»⁴⁸ — дословно: «Сера, дорогой друг, вся теория, / А зелено жизни золотое дерево». Перевод наш. — *Е.П.*)⁴⁹. Цитата могла быть

тивов русской литературы». Вып. 7: Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. Новосибирск, 2006. С. 236–266.

⁴⁷ Новые материалы к истории текста произведений Платонова 1930–1931 гг.: «Котлован», «Шарманка», «Ювенильное море»: Статья и публикация Н. Дужиной // Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 268.

⁴⁸ *Goethe I.W. Faust. Eine Tragödie // Goethes Werke: In 14 Bd. / Hrsg., textkritisch durchges. und komment. von E. Trunz. München: Verlag C.H. Beck, 1989. Bd 3. S. 66.*

⁴⁹ Н.И. Дужина в комментариях к очерку ошибочно приписывает данный перевод В. Брюсову. У Брюсова: «Сера, мой друг, теория везде, / Златое древо жизни — зеленеет» (*Гете И.В. Фауст. Ч. 1 / Пер. В. Брюсова. Вступит. статьи П.С. Когана, А.Г. Габричевского. М.; Л.: Гослитиздат, 1932. С. 93).*

взята из ранней работы Ленина «Письма о тактике», относящейся к марту-апрелю 1917 г., где он, в частности, пишет: «Теперь необходимо усвоить себе ту бесспорную истину, что марксист должен учитывать живую жизнь, точные факты действительности, а не продолжать цепляться за теорию вчерашнего дня, которая, как всякая теория, в лучшем случае лишь намечает основное, общее, лишь приближается к охватыванию сложности жизни. „Теория, друг мой, сера, но зелено вечное дерево жизни“⁵⁰. Кто ставит вопрос о „законченности“ буржуазной революции по-старому, тот приносит в жертву живой марксизм мертвой букве. По-старому выходит: за господством буржуазии может и должно последовать господство пролетариата и крестьянства, их диктатура. А в живой жизни уже вышло иначе: получилось чрезвычайно оригинальное, новое, невиданное, переплетение того и другого...»⁵⁰ Контекст, в который помещена вождем пролетариата цитата из Гете, рифмуется с высказыванием платоновского героя о «диалектическом лабиринте действительности». Та же цитата повторена Лениным в статье «Как организовать соревнование», написанной в том же 1917 г., но опубликованной лишь в 1929-м — в год пятилетия его смерти в газете «Правда» от 20 января. Этот год ближе ко времени написания Платоновым очерка «Человек нашего времени», что делает более вероятным положение о том, что именно данная работа послужила источником цитирования в нем гетевского текста. Здесь возникает и еще одно предположение: возможно, что ленинский перевод слов Мефистофеля Платонов взял из доклада Н.И. Бухарина «Политическое завещание Ленина», прочитанного 21 января 1929 г. на траурном заседании, посвященном пятилетию со дня смерти вождя. Однако названную цитату Бухарин приводит без ссылки на Ленина, как бы от себя: «Разумеется, действительный ход жизни, согласно мефистофелевскому изречению „Теория, друг мой, сера, но зелено вечное дерево жизни“⁵¹, в действительности сложнее...»⁵¹, что понижает вероятность выдвинутой версии: ссылка на «слова вождя» в

⁵⁰ Ленин В.И. Письма о тактике // Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 31. М., 1969. С. 134–135.

⁵¹ Бухарин Н.И. Избранные произведения. М.: Политиздат, 1988. С. 423.

платоновском очерке оказывается немотивированной. Думается, что Ленину данная фраза была важна не столько как цитата из «Фауста» Гете, пусть и довольно точно им переведенная, сколько как удачно используемый афоризм, который он любил повторять. По утверждению Е.Э. Виленкиной, исследовавшей переводческую деятельность вождя, он любил использовать иностранные крылатые выражения, пословицы в качестве действенной формы пропаганды своих идей, скрупулезно работая над переводом. Так, в отношении гетевского афоризма, звучащего из уст Мефистофеля, исследователь пишет: «В этих словах немецкого поэта Владимир Ильич нашел образное выражение материалистической мысли о служебной роли теории, о первенстве практики, об исключительном многообразии действительности, соответствующее ленинскому пониманию критерия практики как основы теории познания. Именно поэтому афоризм Гете в переводе В.И. Ленина полностью сохраняет и прекрасно передает все смысловые и стилистические оттенки оригинала»⁵². Платонов (как и Бухарин), несомненно, знал первоисточник ленинской фразы, тогда как его политически подкованный герой-простак — нет, потому-то и приписывает реплику вождю. Для самого же Платонова финальный эпизод очерка явился, на наш взгляд, тактическим приемом в его литературном поведении: апелляция к «словам вождя» могла хоть в какой-то мере послужить искуплением творческих грехов, таких как рассказ «Усомнившийся Макар», хроника «Впрок», подвергшихся жесткой критике в лице самого Сталина. Звучащая в словосочетании «слова вождя» номинативная неопределенность придает ему двойственный смысл, где в первую очередь возникают ассоциации с образом Сталина, на что, возможно, и рассчитывал Платонов.

Таким образом, цитирование Гете в очерке «Человек нашего времени» не разрешает вопроса о том, читал ли Платонов полностью «Фауста», и если читал, то в каком переводе. До публикации очерка исследователями отмечалась единственная «прозрачная», с

⁵² См.: *Виленкина Е.Э.* Переводческая и редакторская деятельность В.И. Ленина как форма пропаганды революционных идей // Тр. Ленинградского библиотечного ин-та им. Н.К. Крупской. Т. IV. Л., 1958. С. 100.

их точки зрения, текстовая отсылка к трагедии в черновой версии «Котлована» — сцена появления странника, поющего песню «Липа вековая» («Липа вековая / Над рекой шумит, / Песня удалая / Вдалеке звенит...»), соотносящуюся с песней гетевского Странника, воспевающего посаженный липами «кров счастливый» Филемона и Бавкиды: «Вот они, в красе тенистой, / Старых, крепких лип семья! / Кончив долгий путь тернистый, / Снова здесь их вижу я!» (476). «Вдалеке звенящая» песня в «Липе вековой» действительно словно доносит через века голос немецкого поэта и его Странника. Но, на наш взгляд, это отнюдь не единичный случай непрямого диалога Платонова с Гете. Одна из причин сложности распознавания текстовых соответствий платоновских произведений и великой трагедии кроется в исследовательском выборе переводной версии «Фауста». Наиболее отчетливо межтекстовые переключки проступают при сопоставлении платоновских текстов с переводом трагедии, сделанным Н.А. Холодковским (1878), в котором ее, вероятнее всего, читал Платонов и который заметно ближе к оригиналу в сравнении с более вольным и более поздним переводом Б. Пастернака, начатым в 1948 и завершенным в 1953 г., т.е. уже после смерти Платонова. Таким образом, сравнение с этим переводом, встречающееся в работах исследователей, является не вполне корректным. Однако чаще всего при сопоставлении Платонова и Гете обращаются все-таки именно к переводу Холодковского, хотя к тому времени существовал перевод «Фауста», сделанный А. Фетом (1882), а также перевод отдельных сцен, выполненный А.В. Луначарским. Речь идет о наиболее известных вариантах. Перевод же В. Брюсова впервые был опубликован лишь в 1928 г. К этому времени Платонов давно уже погружен в фаустовский сюжет. Чрезвычайно показательным в плане выбора переводной версии «Фауста» в отношении творчества Платонова оказывается эпизод из повести «Котлован», связанный с образом ослабевшего рытьем Козлова, состояние которого в устах землекопа Чиклина передано так: «Кашляет, вздыхает, молчит, горюет — так могилы роют, а не дома»⁵³. Данная реплика перифразирована

⁵³ Платонов А. Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 30.

рует вопрос «одного из лемурув» в финальной части трагедии Гете в переводе Холодковского: «Кто строил тесный дом такой / Могильною лопатой?» (500), тогда как в переводе Б. Пастернака: «Кто строил заступом в песке / Такой барак дырявый?»⁵⁴ — эта перифраза практически не слышна. Подобные межтекстовые переключки говорят о том, что «Фауст» действительно стал для Платонова «всеобъемлющим шифром тайнописи» (Л. Дебюзер)⁵⁵. В данном определении точно отражено творческое кредо писателя, тщательно скрывающего «литературность» своих текстов, руководствуясь принципом «имеющий уши да слышит». Таким образом, несмотря на отсутствие прямых архивных свидетельств, сами платоновские тексты выполняют их роль, становясь тем самым недостающим звеном в доказательстве гипотезы, что Платонов действительно не только читал, но и хорошо знал текст трагедии Гете. Обращение писателя к переводу Холодковского нам представляется в этом отношении наиболее вероятным.

Частое столкновение противоположных начал в характере платоновского героя фаустианского типа, его собственные «две души», где, как в кипящем котле, бурлят сциентистские, богоборческие и одновременно христианские настроения, отражает сложность поиска духовных ориентиров для самого писателя, возраставшего в самую сложную эпоху новозаветной истории, когда перед человечеством вновь встал вопрос о выборе исторического и духовного пути. И хотя формирование личности Платонова пришлось, по его собственному признанию, на «великую эпоху электричества и перестройки земного шара»⁵⁶, проходило оно на фоне звучания колокола «Чугунной» церкви в Ямской слободе, музыку которого он «умили-

⁵⁴ Гете И.В. Стихотворения. Фауст / Пер. Б. Пастернака. М.: Рипол Классик, 1997. С. 752.

⁵⁵ В неразвернутом виде данное положение высказано в статье В.С. Федорова: «Трагедия Гете „Фауст“... вполне может рассматриваться... как основной метасюжет всего творчества Платонова» (Федоров В.С. Гетевские мотивы... С. 261).

⁵⁶ Платонов А. Сатана мысли // Платонов А. Соч. Т. 1, кн. 1. С. 197.

тельно слушал»⁵⁷ вместе со старухами и нищими, а также «пропелых сердцем» евангельских рассказов учительницы церковнославянской школы «про Человека, родимого „всякому дыханию“, траве и зверю»⁵⁸, воспринимаемых им как сказка о близком и родном, а не «властвующем» Боге. Словосочетание «всякое дыхание» — цитата из хвалебного псалма, поющегося во время вечернего богослужения: «Всякое дыхание да хвалит Господа» (Пс. 150: 6). Данная деталь лишняя раз говорит и о наличии церковной «практики» у юного писателя, и о знании им священных текстов, находящем частое подтверждение в его творчестве, не только художественном, но и публицистическом. В этом отношении указание на православное вероисповедание, встречающееся в документах воронежского периода 1914–1917 гг. в «Личном деле» Платонова, перестает быть данью канцелярской форме⁵⁹. Слово впечатанный в память, детский духовный опыт становится источником одухотворенности творческой мысли Платонова, формирует его «христианское душеустройство» (А. Гурвич⁶⁰), подтверждая гипотезу христоцентричности мировосприятия писателя, самого его раннего богоборчества.

Происходящие в процессе творчества Платонова внутренние перемены отразились и на движении фаустовской темы в его произведениях, претерпевшей существенные изменения. Так, в ранних сочинениях, прежде всего в рассказах-«фантазиях» начала и середины 1920-х гг., главный акцент делается автором на самом деянии героя, реализации утопической идеи переустройства мироздания в варианте «восстания на вселенную», где, как и в поэзии, отчетливо слышны человекобожеские притязания покорения мира. Демонические черты «гения вида» просматриваются в образах ученых-самородков Воголове, Крейцкопфе, Матиссене, Скорбе и др. Фаустовский «ген»

⁵⁷ Платонов А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Сов. Россия, 1985. С. 487.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ См.: Андрей Платонов. Личное дело / Под общ. ред. Н.В. Корниенко; сост. О.Ю. Алейников, М.В. Бычков. Воронеж: Дирекция междунар. Платоновского фестиваля, 2013. С. 38, 54.

⁶⁰ Гурвич А. Андрей Платонов // Красная новь. 1937. № 10. С. 195–233.

в его «фаустофелевском» варианте содержит название одного из первых рассказов, разрабатывающих сюжетную ситуацию «восстания на вселенную»: «Сатана мысли». Этот период творчества Платонова можно назвать временем его искушения революционной идеей, своего рода одержимостью, наиболее ярко проявившейся в агрессивном стиле его публицистики, где ради достижения нового качества жизни он призывает к физическому истреблению буржуазии и всех врагов революции.

Начиная же со второй половины 1920-х гг. художественный акцент в прозе писателя переносится уже в другую плоскость: в центре его внимания оказывается вопрос о цене подобного демиургизма, привносящий в преобразовательскую сюжетную коллизию мотивный комплекс жертвы/жертвоприношения, где одним из центральных мотивов становится умерщвление души, в плане фаустовского сюжета соотносящееся с дьявольской жертвой. Еще одной «платой дьяволу» служит в платоновском сюжете смерть ребенка, выполняющая в его произведениях функцию «строительной жертвы» (маленькая Настя в «Котловане»), чаще, правда, в варианте «напрасной жертвы» (Гога Фемм в «Лунных изысканиях», ребенок Мери Карборунд в «Епифанских шлюзах», ребенок нищенки в «Чевенгуре», ребенок с «двумя головами» в «Счастливой Москве», умирающие от голода младенцы в пьесе «14 Красных избушек» и рассказе «Мусорный ветер» и др.). Хотя провести абсолютно четкую грань между двумя означенными этапами творчества Платонова все же не представляется возможным, поскольку ситуация поединка *Фауста разума* с *Фаустом сердца* возникает уже в его первых рассказах, ломая намеченную центростремительную линию сюжета и все более актуализируясь в процессе творчества. Чаще всего это поединок героя-преобразователя с самим собой: Воголов в «Сатане мысли»; Крейцкопф в «Лунных изысканиях»; Попов, отец и сын Кирпичниковы в «Эфирном тракте»; Бертран Перри в «Епифанских шлюзах» и др. Также и вопросительная интонация по отношению к максиме перемоделирования мира любой ценой различима уже в ранних «фантазиях», например в финальной части «Потомков солнца» (1922).

Другая сторона эволюции фаустианы Платонова связана с изменениями в образе героя фаустианского типа. В ранних его утопиях это личность гениального масштаба, ощущающая в себе силу пересотворить несовершенный мир, создать техногенным способом новый дом человечеству, — в его образе отчетливо проступают черты сверхчеловека, «гения вида» по Луначарскому или «сатаны мысли» собственно по Платонову. Но начиная со второй половины 1920-х гг. писателя уже больше интересует фаустианский герой, обладающий обыденным сознанием. Таковы Бертран Перри в «Епифанских шлюзах», Воцев и Прушевский в «Котловане», Вермо в «Ювенильном море» и др. Утрата сверхчеловеческих способностей активизирует в них душевное начало, открывает «сокровенного человека». При этом все они становятся персонификацией типа *дегероизированного Фауста*.

Динамическое движение фаустовского сюжета в творчестве Платонова прослеживается нами на материале наиболее репрезентативных произведений: ранних «поэм в прозе» и утопических «фантазий» «Сатана мысли» и «Потомки солнца», рассказа «Лунные изыскания», повестей второй половины 1920-х гг. «Эфирный тракт», «Епифанские шлюзы», порубежной повести «Котлован», рассказов конца 1920-х — 1930-х гг. «Государственный житель», «Усомнившийся Макар» и «Мусорный ветер», а также незавершенного романа «Счастливая Москва» и повести «Джан» (середина 1930-х гг.), содержащих, наряду с Фауст-концептом, сюжетные переклички с трагедией Гете и апокрифическими сюжетами, входящими в демонологическую традицию. Часто эти переклички наличествуют в платоновских текстах лишь на уровне намека — как дальний отзвук, след, тень претекста. Данный принцип характерен для творческого почерка писателя, где слой подтекста гораздо объемнее внешнего слоя. Платонов старательно прячет, за редким исключением (которое он делает в первую очередь для творчества Пушкина), след чужого текста в «густоте» своего письма. В связи с этой особенностью атрибутировать присутствие фаустовской сюжетной парадигмы в структуре его произведений часто оказывается возможным лишь по мельчайшим, едва различимым характери-

стикам, кажущимся при поверхностном чтении ненужными излишествами (как, например, песня странника в черновике «Котлована»), обращаясь к методу микропоэтического анализа текста, соотносимого с «уликовым» методом дешифровки произведений искусства Морелли — Гинзбурга⁶¹. При таком подходе именно эти мельчайшие периферийные подробности оказываются носителями тайнописной истины, поскольку служат связующим звеном между частным событием и сферой универсальных явлений. В то же время, пряча интертекстуальность собственных произведений, Платонов не скрывает их автодиалогичности, прошивающей все его творчество начиная с ранних рассказов. Этот принцип является одним из способов организации прозы Платонова в единый текст, что позволяет говорить о фаустовском сюжете как важнейшем шифре в границах всего текстового целого.

Образ Фауста в его многообразных сюжетных воплощениях вступает в произведениях Платонова в различные контаминации с другими «вечными образами», не только литературными (Гамлет, Дон-Кихот), но и легендарно-мифологическими, имеющими своим источником демонологические бродячие сюжеты. В прозе писателя обнаруживаются отзвуки таких апокрифических книг, как «Адамова книга», «Деяния апостола Петра», а также легенд об Агасфере, Книдского мифа и др.

Как известно, ядром фаустовского сюжета является ситуация договора с нечистой силой в его соответствии максиме «цель оправдывает средства»: «...ради достижения своих корыстных, мятежных или богоборческих идей, — пишет Р. Шульц, — человек иной раз готов заложить свою душу. В обмен на богоотступничество дьявол предлагает ему удовлетворение его плотских вожелений, предоставление особых знаний, богатства, власти, почестей или приобретение им каких-либо утилитарных нужд»⁶². Для оценки действий

⁶¹ См., напр.: *Гинзбург К.* Приметы. Уликовая парадигма и ее корни. [Электронный ресурс]. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-1895.html?page=2>

⁶² *Шульц Р.* Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб.: Филол. фак. С.-Петербург. гос. ун-та, 2006. С. 9.

большей части платоновских героев фаустианского типа вернее вспомнить, однако, другую максиму: «благими намерениями дорога в ад вымощена» — поскольку в своем дерзании научно-практического пересоздания мира они в большинстве случаев совершенно бескорыстны. Поэтому у платоновских *Фаустов разума* отсутствует собственно момент *договора*, однако его отзвуком является «заглушенность» души, ее поработченность дьявольской идеей. Вариация на тему договора с нечистой силой возникнет в порубежном произведении писателя 1920-х — 30-х гг.: в подтекстном слое «деревенской» части повести «Котлован». Прямым образом мотив *купли/продажи* «советской души» введен Платоновым в пьесу «Шарманка», создававшуюся вслед за «Котлованом». Хотя уже в раннем рассказе «Ерик» (1920–1921) появляется мотив договора с «врагом рода человеческого», учащим наивного героя лепить из глины новых людей, прозрачно именуемых повествователем «вражьими детьми».

Соединение противоположных полюсов в структуре образа платоновского героя: бескорыстного дерзания и «заглушенности» души — перекликается с «фаустофелевским» изображением Петра I в творчестве Пушкина. Эта параллель мотивируется, в частности, тем, что Петр был одним из прототипов гетевского Фауста — в пятом акте второй части трагедии, в сцене постройки города на отвоетванной у моря земле. Как пишет Б.Я. Гейман, «глубокое впечатление произвело на Гете известие о петербургском наводнении 1824 года. На протяжении всех лет работы Гете над второй частью своего произведения он постоянно возвращается мысленно к этому событию. <...> Огромное впечатление от этого события не только подсказало Гете тему развязки, но и содействовало возобновлению интереса к „Фаусту“, которого он оставил много лет тому назад. Не будь Гете так потрясен известием о катастрофе в Петербурге, 2-я часть „Фауста“, возможно, осталась бы ненаписанной»⁶³. Таким

⁶³ Гейман Б.Я. Петербург в «Фаусте» Гете (К творческой истории 2-й части «Фауста») // Докл. и сообщ. Филол. ин-та Ленингр. ун-та. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1950. Вып. 2. С. 67–68. См. также: Алексеев М.П. Заметки на полях. 4. К «Сцене из Фауста» Пушкина // Временник Пушкинской ко-

образом, в литературной традиции Петр становится еще одной проекцией образа Фауста. В творчестве Платонова это находит выражение в том, что его герои фаустианского типа часто изображаются через творчество Пушкина, прежде всего поэму «Медный всадник». В своих заметках о русской литературе 1938 г. Г. Адамович отмечал: «В мыслях о „Медном всаднике“ едва ли не ключ к писаниям Платонова»⁶⁴. След пушкинской «петербургской повести» обнаруживается не только в «Елифанских шлюзах», где Петр I выведен одним из центральных действующих лиц, но и в «Котловане», «Государственном жителе», а также в рассказах «Усомнившийся Макар» и «Мусорный ветер», по-разному обыгрывающих сюжетную ситуацию «очной ставки с властителем» (А.К. Жолковский). Кроме того, в «Мусорном ветре» впервые в отечественной литературе выведен образ *коричневого Фауста*.

Данное исследование сложилось как из ранее опубликованных и претерпевших редактирование и дополнение работ⁶⁵, так и из но-

миссии, 1976. Л.: Наука, 1979. С. 85–86; *Дебюзер Л.* Тайнопись в романе «Счастливая Москва». С. 633; *Шульц Р.* Отзвуки фаустовской традиции... С. 283, 290.

⁶⁴ *Адамович Г.* Шинель / Публ. С. Федякина // Независимая газета. 1993. 1 сент.

⁶⁵ См.: *Проскурина Е.Н.* Мотивный комплекс сюжета о договоре с дьяволом в структуре повести А. Платонова «Котлован» // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 3: Литературное произведение: сюжет и мотив. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1999. С. 179–197; *Она же.* След «Медного всадника» в «Котловане» // Критика и семиотика. 2006. № 10. С. 142–166; *Она же.* Метаморфозы образа Фауста и вариации фаустовского сюжета в творчестве А. Платонова. Заметки к теме // Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе: Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Вып. 10. Новосибирск, 2012. С. 204–216; *Она же.* Социализм как фашизм: рассказ А. Платонова «Мусорный ветер» // Критика и семиотика. 2013. № 1(18). С. 186–199; *Она же.* Персонажи повести «Котлован» в контексте фаустовской традиции // Сюжетология и сюжетология. 2013. № 1. С. 53–62; *Она же.* Фауст — Петр — Мефистофель: «обратная фаустиана» в рассказах А. Платонова «Государственный житель» и «Усомнившийся Макар» // Филологический

вых, не публиковавшихся разделов, созданных в ходе осмысления темы в ее монографическом масштабе. Однако сама поставленная проблема обладает такой глубиной, которая таит в себе практически неисчерпаемый исследовательский потенциал. В намеченной перспективе эта книга — не столько итог, сколько начало большого научного диалога.

класс. Региональный науч.-метод. журн. учителей-словесников Урала. 2013. № 1(31). С. 105–110; *Проскурина Е.Н., Хрящева Н.П.* Рецептивный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 1. С. 209–230; *Они же.* Рецептивный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 2. С. 236–266.

Глава 1

Фаустовские проекции в прозе А. Платонова первой половины — середины 1920-х гг.

Не так ли в нас высокие стремленья
Лелеют часто гордые желанья...

И.В. Гете. Фауст, часть 2

Оформление авторского варианта фаустовского сюжета в ранних художественных текстах А. Платонова

Утопический сюжет пересоздания мира организует практически все произведения Андрея Платонова 1920-х — 1930-х гг. Однако в раннем периоде творчества, когда для писателя было важно «активное, волевое начало в акте познания»¹, данный сюжет приобретает достаточно агрессивное звучание «восстания на вселенную», что можно наблюдать и в его художественной прозе, и в поэзии, и в публицистике. «Тогда у нас обоих родилась мысль о свете как об энергии, которой можно напитать и спасти человечество, — и вывести его на путь *борьбы с этой вселенной*, и победить ее, сделать человеческой обителью»², — читаем, например, признания я-по-

¹ Федоров В.С. Гетевские мотивы в художественно-философской картине мира Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. СПб.: Наука, 2004. С. 257.

² Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1: Рассказы, стихотворения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 191.

Здесь и далее по книге курсив в цитатах наш, за исключением специально оговоренных случаев.

вестователя в рассказе «Невозможное» (1921). Еще напористее та же мысль выражена в поэтическом сборнике «Голубая глубина» (1922): «Мы уьем машинами вселенную, / Под железом умерла земля, / В наших топках бьется сердце пленное, / И в бессмертной стали нет добра и зла»³; «Товарищ, построим машины, / Железо в железные руки возьмем, / В цилиндрах миры мы взорвем, / И с места вселенную сдвинем»⁴ и др. Часто поэтический порыв лирического героя носит откровенно богоборческий характер: «Без души мы и без Бога и работаем без срока, / Электрическое пламя жизнь иную нам отлило. / Нету неба, тайны, смерти, / Там вверху труба и дым. / Мы отцы и мы же дети, / Мы взрываем и творим»⁵. Тот же пафос слышится и в платоновской публицистике: «Мы взорвем эту яму для трупов — вселенную, осколками содранных цепей уьем слепого, дохлого хозяина ее — бога и обрубками искровавленных рук своих построим то, что строим, что начинаем только строить теперь...»⁶

Приведенные примеры достаточно наглядны, чтобы увидеть в них разножанровое обыгрывание фаустовской коллизии из второй части трагедии Гете — реализации коллективным трудом индивидуального проекта нового мира: «Что я наметил, пусть свершится живо! / Порядок строгий, неустанный труд — / Себе награду славную найдут; / Великое свершится, — лишь бы смело / Рук тысячью душа одна владела!» (496)⁷, — восклицает гетевский герой, иницируя создание «свободного края». Интерес к демиургическим дерзаниям Фауста в начале XX в. подогревался также научными открытиями, прежде всего теорией относительности А. Эйнштейна,

³ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 407.

⁴ Там же. С. 408.

⁵ Там же. С. 334.

⁶ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 2: Статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 12.

⁷ Гете И.В. Фауст: Трагедия / Пер. с нем. Н.А. Холодковского. М.: Азбука-классика, 2004. С. 498–499. Далее цитаты из трагедии, кроме специально оговоренных случаев, приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

а в плане складывания новой антропологии — философской концепцией Ницше о смерти Бога и явлении сверхчеловека. Что касается становления творческого сознания Платонова, то, помимо сказанного, важную роль здесь сыграли религиозно-философские откровения В. Соловьева, П. Флоренского и др., а также работы русских философов-космистов: «Философия общего дела» Н.Ф. Федорова, учение о биосфере В.И. Вернадского, труды Г. Минковского, К.Э. Циолковского, А.Л. Чижевского и др., входившие в круг внимательного, вдумчивого чтения писателя⁸ и легшие в основание его натурфилософского мировосприятия. При этом, как справедливо отмечает Х. Костова, богатый научно-философский опыт эпохи, на который ориентировался Платонов, смешивал в себе сверхсовременные открытия науки с мифопоэтическими представлениями, философский материализм — с религиозным мистицизмом и утопической философией, что вносило в платоновскую натурфилософию большую долю мифологизма⁹.

Разновекторность усваивавшихся Платоновым мировоззренческих концепций не могла не отразиться на свойствах его художественной реальности, формировании авторской позиции, в начальный период творчества базировавшейся на наивном представлении об уничтожении очищающим пожаром революции «неправильной» вселенной и создании на ее месте человеческого, одомашненного миро-здания (ср. образ «общепролетарского дома» в «Котловане»), в котором уже не будет ни старости, ни голода, ни болезней, ни смерти. В первые послереволюционные годы подобная перемена представлялась не итогом многолетнего процесса, а чуть ли не мгновенным явлением сродни апокалиптическому второму пришествию, в начале новой эры ожидаемому апостолами еще при жизни¹⁰.

⁸ См.: *Корниенко Н.В.* История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 20–23.

⁹ *Костов Х.* Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Helsinki: Helsinki Univ. Press, 2000. С. 51.

¹⁰ Не случайно богослужебные правила, Типикон, создавались уже в постапостольский исторический период, когда стало проясняться расхождение временных сроков земной реальности и высших божественных ми-

Нельзя не учитывать и того, что доходящее до неистовства социальное нетерпение Платонова имеет и биографическую основу. По свидетельству братьев Платонова семья жила очень бедно: «Дети спали на полу вповалку, накрывшись общим ватным одеялом. Питались скверно, кусок черного хлеба, посыпанный солью, считался лакомством»¹¹. К тому же родина писателя, Воронежская губерния, «была отсталой аграрной областью, где до второй половины 1920-х годов были самые высокие рождаемость и смертность в России. Весьма часто случались засухи и неурожаи. Бродили разоренные погорельцы и ищущие лучшей доли переселенцы. Наступала пустыня»¹². Такая совокупность жизненных обстоятельств обостренно воспринималась будущим писателем «как великая несправедливость и страшное искажение смысла отдельного и общего существования»¹³. Все это подогревало формирование в нем тех внутренних качеств, которые характерны для фаустианского типа личности: страсть к познанию первооснов бытия, жажду мировой гармонии и соответствующего ей обустройства земли. Революционная эпоха с ее верой в величайшие возможности человека способствовала активизации этих процессов. Показательно, что именами своих героев-преобразователей Платонов подписывает ранние произведения (Андрей Вогулов, Елпидифор Баклажанов и др.). Даже его уход из литературы в мелиорацию в начале 1920-х гг., работа в Наркомземе, участие в проекте гидрофикации и борьбы с засухой встраиваются в Фауст-концепт.

И все же для Платонова сюжет пересотворения мира — не столько социально-идеологический, сколько «поэтический» проект, в художественном воплощении которого одну из ведущих ролей

ров — в соответствии с формулой «у Бога один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день» (2Пет. 3: 8).

¹¹ Варламов А. Андрей Платонов. М.: Мол. гвардия, 2011. С. 10. (Жизнь замечат. людей; вып. 1294).

¹² Инсаров М. Андрей Платонович Платонов. [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/i/insarov_m/platonov.shtml

¹³ Васильев В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М.: Современник, 1982. С. 19.

сыграла его «нестерпимая» любовь к Марии Александровне Кашиной, его будущей жене. Да и в самой идее социальной революции Платонов усматривает «поэтическое» ядро: «Германия производила инженеров, а Россия поэтов — в результате Октябрь 1917 года»¹⁴, — в этих размышлениях героя-эмигранта из рассказа «Война» проявлена авторская позиция. Однако во второй половине 1920-х гг. (рассказ датируется исследователями 1927 г.) «голая» поэтичность революционной идеи теряет для писателя свою привлекательность: «Маматов считал, что русская интеллигенция — с ее фантастической влюбленностью в духовные ценности, с презрением к технике и материальному богатству собственного отечества — очень виновата в нынешних бедствиях родины»¹⁵.

Пока же, в начале 1920-х гг., для Платонова революция и любовь сливаются в одно всеобъемлющее поэтическое чувство. Его первые письма к будущей жене исполнены любви такой силы, которая, по его представлениям, способна перестроить мир: «Ради тебя зазвонят звезды и луна будет новым солнцем... ибо я поэт вселенной и буду делать с ней все, что захочу. <...> Я бессмертен и перестрою вселенную ради и во имя тебя»¹⁶. Это признание переводит философствование писателя из научно-мировоззренческой сферы в план личной судьбы, чем формируется лирический сюжет его произведений, поэтизирующий даже самые категоричные его высказывания. Позднее, в 1927 г. Платонов признается М. Кашиной в одном из тамбовских писем: «Невольню всюду я запечатлеваю тебя и себя, внося лишь детали»¹⁷.

В ранних утопических «фантазиях» в контексте мотивов любви и бессмертия тема переустройства мира приобретает мессианское звучание, осененное именами Христа и Богородицы. О религиозности своего чувства к невесте Платонов не раз говорит в своих посланиях: «Вы — мой экстаз. И я люблю вас такую — сущую, реаль-

¹⁴ Платонов А. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов. Стихотворения. М.: Время, 2009. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). С. 165.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 438–439.

¹⁷ Там же. С. 473.

ную... с глазами Девы Марии и с тоскою Магдалины»¹⁸. Оно же питает его трепетную «великую неимоверную» и «нестерпимую» любовь к миру, что можно увидеть как в рассказах («Маркун стоял под лозиной в тишине и влажной мути, ползущей по полям. И не мог понять своей скрытой любви ко всему»¹⁹; «А кругом поле, овраги, волки и деревни. И все это чудесно, невыразимо, и можно вытерпеть всю вечность с великой, неимоверной любовью в сердце к тому пропавшему навсегда страннику, который прошел раз мимо нашего дома летним вечером, когда пели сверчки под завалинками»²⁰), так и в поэтическом сборнике «Голубая глубина», где вслед за машинным скрежетом слышатся совсем иные мотивы и настроения, противоречащие богоборческим, рационалистическим установкам лирического Я, усложняя его структуру: «Я родня траве и зверю / И сгорающей звезде, / Твоему дыханию верю / И вечерней высоте...»²¹ Симптоматично, что это стихотворение, начинающееся строкой «В моем сердце песня вечная», публиковалось в сборнике под заглавием «Из поэмы «Мария».

Однако, наряду с доверием к миру, в тех же письмах Платонова к Марии Кашинцевой все навязчивее звучит мотив «невозможного», который переходит оттуда в его творчество. В раннем периоде это лирико-философская проза («Поэма мысли», «В звездной пустыне», «Невозможное», «В полях»), рассказ «Сатана мысли» и др. Понятие «невозможное» дефинирует в платоновских текстах то, что в пределах наличествующего бытия нельзя реализовать ни в поступке, ни в слове; по мысли молодого писателя, эквивалентом такому состоянию может быть только смерть. Не случайно свое чувство Платонов не раз назовет «смертельной любовью»: «Мария, я вас смертельно люблю. Во мне не любовь, а больше любви чувство к вам. Восемь дней мое сердце в смертельной судороге. Я чувствую, как оно вспухает во мне и давит душу. Я живу в каком-то склепе и моя жизнь почти равна смерти... я весь болею и хожу почти без

¹⁸ Архив А.П. Платонова. Кн. 1. С. 441.

¹⁹ Платонов А. Маркун // Платонов А. Соч. Т. 1, кн. 1. С. 145.

²⁰ Платонов А. Заметки. 1. В полях // Там же. С. 184.

²¹ Там же. С. 287.

сознания»²². Наверное, по силе интенсивности переживаемое Платоновым состояние имеет лишь единственное воплощение в поэзии, а именно в поэме Маяковского «Облако в штанах», где любовь лирического героя — такое же «невозможное», болезненное чувство, разрывающее сердце и выплескивающееся за пределы его собственного Я в космические времена и дали: «Меня сейчас узнать не могли бы: / жилистая громадина / стонет, корчится»²³; «И чувствую — / «я» / для меня мало. / Кто-то из меня вырывается упрямо»²⁴; «Мама! / Ваш сын прекрасно болен! / Мама! / У него пожар сердца. / Скажите сестрам, Люде и Оле, — / ему уже некуда деться»²⁵; «Крик последний, — / ты хоть / о том, что горю, в столетия выстони!»²⁶. Однако есть принципиальная разница между «гипертрофированной» художественностью Маяковского и выражением «невозможного» у Платонова: в первом случае доминирует декларативность стиля, громогласность, нацеленность на внешнее проявление внутреннего состояния, эгоцентризм, во втором — интимность, сокровенность. Этот принцип переходит из любовного эпистолярия в платоновскую прозу, оркеструя в ней лирический план сюжета. «Меня нет — есть вы», — напишет Платонов своей возлюбленной. Это формульное признание становится для него своеобразным речевым заклатьем любовью, определившим ход судьбы. Послание заключают строки незавершенной стихотворной поэмы со знаковым названием «Мертвый»:

Как тоскует верба в поле!
Ветер как гудит!
Сердцу человека больно —
Человек не говорит.

²² Архив А.П. Платонова. С. 434.

²³ *Маяковский В.* Облако в штанах // *Маяковский В. Собр. соч.: В 12 т.* М.: Правда, 1978. Т. 1. С. 230.

²⁴ Там же. С. 233.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 234.

Тьма и дождь и бесконечность
И не видно ни звезды.
Тихо мрут над гробом свечи,
Мертвый жизни не простит...²⁷

Смертью героя-возлюбленного завершится история любви и в «Невозможном». Причем сюда перетекают практически все мотивы, а также интонация платоновских писем к Марии Кашинцевой, в которых он не раз говорит, что пишет некую «поэму» либо «поэмы»: «Поэмы — мое проклятие, мой бой со смертью. К ним я прибегаю только в крайней тоске, когда никаких выходов для меня нет. А для меня сейчас нет никаких выходов. Кругом спертый воздух и смрад. Когда я кончаю поэмы — во мне покой, ясность, тишина и ласковая усмешка над бывшим, над тем, что я хотел непременно, потому что во мне было Невозможное, а мне давали слишком возможное, непостоянное, женское, человеческое, колеблемое случаем и ветром судьбы»²⁸. Творчески проигрывая смертельный путь своего героя в «Невозможном», Платонов словно бы сам высвобождается из-под магического притяжения смерти. В произведении безымянный друг героя-повествователя, являющийся его alter ego, умирает от невозможности выдержать тот напор любви, который неожиданно нисходит на него как «чудесный свет» и одновременно как катастрофа, заключающаяся в неосуществимости порыва донести неискаженным это чувство до сердца возлюбленной: «О, знаю, — ее хочу! Но не такую. Я не дотронусь до нее. Ни губы, ни груди мне не нужны. Я хочу поцеловать ее душу... Нет, тут ничего невозможно. <...> Этого, я чувствую, никогда ни у кого не было — в первом во мне, и со мной прекратится... <...> У меня нет воли дышать...»²⁹ Ср. в письме к М. Кашинцевой: «Я ничего от вас не прошу, я вам все отдаю. Никогда я не притронусь к вам, если вы сами не захотите»³⁰; «Ты оправдала мое пророчество: женщина, Мария, и не женщина, а

²⁷ Архив А.П. Платонова. С. 441.

²⁸ Там же. С. 437–438.

²⁹ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 195.

³⁰ Архив А.П. Платонова. С. 435.

девушка спасет вселенную через сына своего. Первым же сыном ее будет любимый, кого поцелует она в душу в ответ на поцелуй»³¹. В поэме чувства героя оваяны той же религиозной аурой, что и в письмах Платонова. О том, что автор ориентируется в своем повествовании на евангельский образец, он уведомляет читателя в первой же фразе произведения: «Я не доклад собираюсь читать, а просто, с возможной краткостью и простотой, по-евангельски, расскажу вам про жизнь одного человека, моего товарища...»³² Однако возвышенное до религиозного экстаза чувство героя, отраженное в метафоре «поцелуй души», находится в поэме (как, по видимому, и в реальных отношениях) в сфере «невозможного». Переполненный этим ощущением недостижимости полноты жизни платоновский герой «лег на пол, положил голову... и сразу весь померк. Я наклонился и увидел, что его нет»³³. При этом смерть героя воспринимается я-повествователем «чудесной», «ослепительной победой, потому что в нем замерло сердце от любви»³⁴.

Далее в размышлениях я-рассказчика над таким исходом судьбы своего друга, вписывающимся в традиционную сюжетную схему, отражающую единство эроса и танатоса, происходит контаминация лирического и научно-утопического сюжетных планов. Он приходит к заключению, что в человеке есть те же «носители любви», «микробы любви», что и во вселенной. Для того, чтобы человек мог пережить полноту любовного чувства, это вещество любви нужно вычленив из пространства, активизировать лабораторным путем, привить человеку и вновь рассеять по миру. «Тогда придет истинное светопреставление. Вселенная из камня станет ураганом... Песок, камни и звезды начнут двигаться и падать, потому что ураганная стихия любви войдет в них. Все сгорит, перегорит и изменится... И будет то, чему невозможно быть»³⁵. Этот фрагмент текста звучит реминисценцией дантовской религиозно-поэтической

³¹ Архив А.П. Платонова. С. 439.

³² Платонов А. Сочинения. Т. 1. Кн. 1. С. 187.

³³ Там же. С. 195.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 196.

мысли о любви, «что движет солнца и светила»³⁶, хотя осмысливается она Платоновым в рамках характерного для его раннего творчества объединения поэтического и научного начал. При этом смысл такого развертывания метафоры совпадает с тем смыслом, который художественно утверждает автором «Божественной комедии»: гармонию мироздания определяет любовь — с единственной, однако, принципиальной разницей: достижение гармонии, путь к преобразению мира, с точки зрения Платонова, на последнем этапе истории с неизбежностью проходит через вселенскую катастрофу. Подобная неизбежность апокалиптического мирового сценария приобретет для писателя характер художественной установки, по-разному реализуясь в его ранней публицистике и утопических «фантазиях».

В одном из писем 1921 г. Платонов пишет своей невесте: «Моя любовь имеет вселенское значение, это говорит мне *моя точная мысль*»³⁷. В высказывании чрезвычайно ярко отражено своеобразие творческого сознания писателя, формировавшегося на пересечении точного знания и интуиции — идеи рациональной познаваемости мира, с одной стороны, и ощущения тайны мироздания — с другой. На этом перекрестке двух во многом противоположных стратегий постепенно кристаллизуется личный платоновский миф, рождающий и уникальный строй мысли, и неповторимый, таинственно-загадочный стиль.

«Революция рождена знанием. Наука — голова революции, сердце же ее — прирожденное человеку чувство истины», — писал Платонов в своей ранней статье «Сила сил»³⁸, выражая в этой формуле свой собственный миф о революции. Хотя на ювенильном этапе творчества знание и интуиция, ум и сердце находятся в сложном поединке между собой, словно расслаивая сознание и автора, и его героя-протагониста, и, как следствие, подавляют, вытесняют друг друга. Данная ситуация наиболее характерна для ранних произведений писателя. Один из наиболее ярких примеров подобного

³⁶ Данте А. Божественная комедия. М.: Интерпракс, 1992. С. 513.

³⁷ Архив А.П. Платонова. С. 441.

³⁸ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 2. С. 43.

вытеснения — завязка сюжета в рассказе «Сатана мысли» (1921), где главная цель героя Вогулова заключается в осуществлении идеи человеческого бессмертия через пересоздание вселенной. Стимулом утопического проекта героя стала личная драма — безвременная смерть любимой жены. Вместе с тем Вогулов понимает, что, находясь в смятенном состоянии души, он не сможет реализовать свой замысел. Поэтому, не имея возможности отдаться чувствам, он пытается задавить их усилием воли, в результате чего любовь преобразуется в столь же сильную ненависть, с которой герой и приступает к осуществлению своей идеи: «Он руководил миллионными армиями рабочих, которые вгрызались машинами в землю и меняли ее образ, делали из нее дом человечеству. Вогулов работал бесменно, бессонно, с горящей в сердце ненавистью, с бешенством, с безумием и беспокойной неистощимой гениальностью» (198)³⁹. В такой духовной аберрации героя можно увидеть влияние идей А. Луначарского о новом альтруизме, выражающем себя «не в любви ко всякому ближнему, а в стойкой и неуклонной борьбе за интересы вида», а также созвучной этим идеям концепции А. Богданова об аморализме утопического проектирования нового мира. Так, герои его романа «Красная звезда» «могут занять метапозицию в новом мире лишь тогда, когда преодолеют в себе все человеческое; мерой приближения „к раю“ коммунизма становятся аморальность и ачеловечность (в онтологическом смысле). <...> Мораль, почитаемую в классической утопии залогом счастливого будущего, заменяет социальное чувство, объединяющее людей одного дела»⁴⁰.

Вместе с тем начало 1920-х гг. отмечено для Платонова мучительными попытками выработки на основе разных источников цельного знания, реализовавшимися в ряде творческих экспериментов полижанрового характера, соединяющих художественное письмо с естественнонаучным, научно-философским, религиозным,

³⁹ Рассказ цит. по изд.: *Платонов А.* Сочинения. Т. 1, кн. 1. Страницы указываются в скобках после цитаты.

⁴⁰ *Васильев И.Е., Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н.* Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (Богданов и Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 130.

публицистическим дискурсом. К ним, в частности, принадлежит и поэма «Невозможное». Хотя еще несколькими месяцами ранее, в 1920 г. Платонов создает «Жажду нищего», где говорит о сознании как о «первой силе», перво двигателе жизни и эволюции человека на пути к совершенству. По существу, здесь он выступает продолжателем духовных традиций и восприимчиком идей современных ему религиозных философов (Н.Ф. Федоров, В. Соловьев), утверждающих сознание самым важным свойством реальности и одновременно предтечей новой научной парадигмы, сложно складывающейся на протяжении всего XX в., у истоков которой стояли русские космисты⁴¹. В это же время Платонов пишет «Поэму мысли», лирическое эссе, главные идеи которого предварили теории расширяющейся Вселенной и Большого взрыва («Вселенная — пламенное мгновение, прорвавшееся и перестроившее хаос. Но сила вселенной — тогда сила, когда она сосредоточена в одном ударе»⁴²) — первая была предсказана современником Платонова А. Фридманом (его работу «Мир как пространство и время», изданную в 1923 г., писатель вполне мог знать), — а также квантовую физику с ее концепцией бесконечной множественности вероятностных возможностей развития Вселенной («Есть бесконечность путей, а мы идем только по одному»⁴³). Загадочный Большой Один из «Жажды нищего», представленный Платоновым как не имеющий ни лица, ни органов, ни образа и являющий собой «светящуюся, прозрачную,

⁴¹ «Сознание — это самостоятельный фундаментальный процесс, свойственный природе и столь же широко распространенный в ней, как свет или электричество», — говорит современный ученый-физик Ник Герберт (см.: *Арнтц У., Чейс Б., Висенте М.* Кроличья нора, или Что мы знаем о себе и Вселенной? М.: Эксмо, 2010. С. 145). Ср., напр., с научными интуициями современника А. Платонова П.Д. Успенского: «Начало ощущения сознания во всем и сознания Всего. Приближение к абсолютному сознанию...»; «Бог и Мир — одно. Монизм. Один Дух. Ощущение живой и сознательной вселенной» (*Успенский П.Д. Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира. СПб., 1911. Репр. воспр. текста изд. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. С. 240).

⁴² Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 175.

⁴³ Там же. С. 174.

изумрудную глубокую точку»⁴⁴, содержащую в себе «силу сознания, окончательно выкристаллизовавшуюся чистую жизнь» (166), корреспондирует с моделью единого биоэнергетического, материально-духовного поля, разрабатываемой современной наукой. Прямым же источником этого образа, вероятнее всего, послужила платиновская сверхкатегория Единого, воспринятая Псевдо-Дионисием Ариопагитом из труда античного философа и описанная в его трактате «О Божественных Именах», став верховным понятием катафатического богословия. Однако у Платонова Большой Один является не творцом, а творением, «чьим отцом было коммунистическое человечество» (166). Этот пример наглядно показывает столкновение двух потоков в творческом сознании раннего Платонова: религиозной в своей основе провидческой интуиции и классового подхода к проблеме, который не дает автору удержаться в сфере «чистого» разума.

Утопическая модальность задается позаголовком рассказа: «Видения истории», выводящим его сюжет за границы земного плана в сновидческое пространство. Уже в самом начале акцент делается на двух периодах истории: далеком неопределенном будущем и прошлом: «*Был какой-то очень дальний ясный, прозрачный век. В нем было спокойствие и тишина, будто вся жизнь изумленно застыла сама перед собой. Был тихий век познания и света сияющей науки. Тысячелетние царства инстинкта, страсти, чувства миновали давно. Теперь царствовал в мире самый юный царь — сознание, которое победило прошлое и пошло на завоевание грядущего*» (166). В этом высказывании отчетливо выражена одна из особенностей утопического сознания, проявляющаяся в синонимизации понятий «идеал» и «утопия» и устанавливающая фокусировку либо на футуристическом «светлом будущем», либо на идиллически-плюсквамперфектном (нем. *Plusquamperfekt* — давно прошедшее) прошлом. Слово «теперь», являющееся, казалось бы, маркером настоящего времени, вписано в картину «дальнего века». Таким образом, настоящее в «Жажде нищего» — это вербально не обозначен-

⁴⁴ Платонов А. Жажда нищего // Платонов А. Соч. Т. 1, кн. 1. С. 166. Далее страницы указываются в скобках после цитаты.

ный момент визионерского перехода, что в рамках текста делает его отсутствующей категорией. Хотя глаголы прошедшего времени выражают здесь не плюсквамперфектность, а *perfectum propheticum* (пророческое прошедшее время), когда в грамматической форме прошедшего времени говорится о будущем: только имеющее свершиться предстает уже свершившимся.

Однако вскоре в рассказе наблюдается сбой в моделировании нового идеального мироустройства, который происходит с появлением в лоне Большого Одного некоего Пережитка: «Почти чистая, почти совершенная была эта жизнь горящей точки сознания, но не до конца. Потому что в ней был я — Пережиток. В век ясности и тишины вылетел я из смрадного тысячелетия царства судьбы и стихийности и остался тенью на сияющем лице сознания, на образе Большого Одного» (166). Вероятнее всего, данный фрагмент содержит в себе аллюзию на одно из умозаключений П. Флоренского, выраженное в его фундаментальном труде «Столп и утверждение Истины»: «Познание есть реальное *выхождение* познающего из себя или — что то же — реальное *вхождение* познаваемого в познающего, — реальное единство познающего и познаваемого. Это основное и характерное положение всей русской и, вообще, восточной философии»⁴⁵. В видении героя «Жажды нищего» создается образ новой троицы, в которой роль отца играет богоравное коммунистическое человечество, сын — его воплотившееся сознание, Большой Один, а вылетевший из «смрадного тысячелетия» Пережиток — темный дух, лишаящий чистоты эту претендующую на иде-

⁴⁵ Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи. М.: АСТ, 2005. С. 84. Курсив автора. — Е.П. О том, что Платонов был знаком с этим сочинением Флоренского, свидетельствует, в частности, ироническая характеристика героя рассказа «История иерея Прокопия Жабрина»: «Иерей Прокопий жил не спеша, всегда в одинаковой температуре, твердо, как некий столп и утверждение истины» (Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 93). В название книги П. Флоренского положено выражение из 1-го Послания ап. Павла Тимофею (1Тим. 3: 15). Однако афористическое звучание слово апостола приобрело как раз благодаря труду Флоренского.

альный статус модель, обременяющий ее тяжестью судьбы. Здесь можно увидеть еще одну отсылку к труду Флоренского, который во многом базируется на объяснении догмата Троичности.

Тень Пережитка, оставшаяся на лике Большого Одного, смазывает идеальный образ коммунистического «царства сознания», соотносясь с картиной реального несовершенного настоящего. Данная ситуация претерпевает разного рода отражения во многих платоновских текстах, в первую очередь публицистических, рождая под его пером и более категоричные, жесткие умозаключения, находящиеся в полном соответствии с господствующим социально-идеологическим мифом эпохи. «В ранней публицистике писателя мессией грядущего активно-творческого эволюционного этапа, носителем новой души, откуда будет вытеснен пол и воцарится сознание, становится пролетариат, — пишет С. Семенова. — Происходящая революция призвана начать коренной перелом самой природы человека, который сравним по своей грандиозности с потрясением, внесенным в мир христианством»⁴⁶. Так, в своих статьях того же 1920 г. «Последний враг», «Два мира», «Размозжим», «Белые духом» и др. писатель-публицист с фанатичной горячностью призывает к полному истреблению буржуазии, являющейся, с его точки зрения, ненужным балластом, не вписывающимся в новую картину мира, тормозящим движение человечества в светлое завтра. Экспрессивность публицистического дискурса подогревается нетерпением сердца молодого автора, жаждущего немедленного наступления коммунистического рая и, с другой стороны, его досадой на несоответствие реальной исторической ситуации его высоким дерзаниям. Своей беспощадностью особое место в этом ряду занимает статья «Коммунизм и сердце человека», опубликованная в 1922 г. в задонской газете «Свободный пахарь». При знакомстве с ней, как отмечает автор биографии Платонова А. Варламов, «даже у привыкшего к платоновской запальчивости читателя может екнуть

⁴⁶ Семенова С. «Тайное тайных» Андрея Платонова (Эрос и пол) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества: По материалам I Междунар. науч. конф., посвященной 90-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 20–21 сентября 1989 г. М.: Наследие, 1994. С. 76.

сердце»⁴⁷. Приведем наиболее показательные фрагменты из этой статьи: «Для осуществления коммунизма необходимо полное, поголовное истребление живой базы капитализма — буржуазии как суммы живых личностей. <...> Мы еще не научились у природы ее беспощадности... <...> Свирепости, жестокости, жертве всем ради единой цели мы должны научиться. Всякое мягкосердие, небесность чувств, прощение мы должны из себя выгнать. <...> Если мы хотим коммунизма, то значит нужно истребить буржуазию; истребить не идеологически, а телесно, и не прощать ее, если бы она даже умоляла о прощении и сдавалась группами. <...> Буржуазию легче и разумнее уничтожить, чем переделать, она, при всем желании, не может ни помочь нашей работе в перестройке человечества, ни понять ее, а только мешать»⁴⁸. Этот огненный призыв соотносим с тем фрагментом трагедии Гете, в котором Фауст сетует на то, что вид домика Филемона и Бавкиды отравляет ему чувство всевластия над миром:

О, это «здесь»
Проклятое! В нем зло и есть!
Скажу тебе, — на все ведь руки
Ты ловок, — страшно я бешусь!
<...>
Мне стариков бы первым делом
Убрать: мне нужно место их;
Мне портит власть над миром целым
Одна та кучка лип чужих!
Из их ветвей для кругозора
Себе я вышку бы воздвиг,
Чтоб весь свой труд легко и скоро

⁴⁷ Варламов А. Андрей Платонов. С. 63.

⁴⁸ Платонов А. Коммунизм и сердце человека (В порядке дискуссии) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6: По материалам VI Международ. науч. конф., посвященной 105-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 21–24 сентября 2004 г. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 480–481.

Мог обозреть я, чтобы вмиг
Мог все обнять, что так прекрасно
Дух человека сотворил,
И править всем умно и властно,
Чем я народы одарил (484–485).

При этом интонационно и по сути платоновская статья соответствует ленинским циркулярам в отношении буржуазии. Так, в директиве того же 1922 г., адресованной членам Политбюро и руководству ГПУ, вождь пролетариата писал: «Чем большее число представителей реакционной буржуазии и реакционного духовенства удастся нам... расстрелять, тем лучше. Надо именно теперь прочесть эту публику так, чтобы на несколько десятков лет ни о каком сопротивлении они не смели и думать. 19. III. 1922. Пред. Совнаркома В. Ульянов (Ленин)»⁴⁹. Причем статья Платонова была опубликована в канун Рождества, т.е. предвляла ленинскую директиву. Можно сказать, что сознание писателя-публициста и главного идеолога страны вибрировали в это время на одной волне. Разница лишь в том, что ленинский ум отличался исключительным прагматизмом, отсутствием малейшего намека на поэтичность. К тому же подзаголовок платоновской статьи «В порядке дискуссии» расширяет однозначность авторской позиции, в то время как директивы вождя предписывают безоговорочность их исполнения.

Трагическую окраску приобретет ситуация «поголовного истребления» буржуазии в зрелых произведениях Платонова — романе «Чевенгур» и повести «Котлован». В статье же 1922 г. буржуазия — словно бы иной облик, «классовая» персонификация того самого Пережитка, от лица которого написана «Жажда нищего», причем с интонацией сокрушения и недоумения по поводу собственного существования в неподобающем для него царстве сверхчеловеческого совершенства: «Но почему я, темная, безымянная сила, скрюченный палец воюющей страсти, почему я еще цел и не уничтожен мыслью?» (167). Этот вопрос становится прикосновением Пе-

⁴⁹ Архивы Кремля: В 2 кн. Кн. 1: Политбюро и Церковь. 1922–1925 гг. Москва; Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. С. 143.

режитка к тайне мира, хранимой Большим Одним. Сама же постановка вопроса, свидетельствующая о внутренней неуспокоенности как проявлении живой жизни, оказывается для него спасительной. В этом нам видится принципиальная разница между отношением Платонова — автора рассказа к своему ординарному герою и отношением Платонова — автора статьи к успокоившейся, боящейся перемен и тем самым обрекающей себя на гибель буржуазии, которую, по логике я-повествователя, легче уничтожить, чем переделывать. «В революциях, какими мы их знаем из истории, — писал современник А. Платонова Евг. Лунберг, — есть великий исторический запрос. Есть трагическое — в беспощадном попрании личности личностью и личности тем или иным коллективом. Есть искушение — в сочетании крайностей. Жестокость и самопожертвование переплетаются так, что их очертания теряются»⁵⁰. За счет подобного переплетения противоположностей в ранней прозе Платонова возникает парадоксальное разрешение художественного конфликта, что происходит и в финальной части «Жажды нищего», заканчивающейся алогичным, на первый взгляд, умозаключением я-повествователя: «Я настолько ничтожен и пуст, что мне мало вселенной и даже полного сознания всей истины, чтобы наполниться до краев и окончиться. Нет ничего такого большого, что бы уменьшило мое ничтожество, и я оттого больше всех. Во мне все человечество со всем своим грядущим и вся вселенная с своими тайнами, с Большим Одним. И все это капля для моей жажды» (171).

По существу, платоновский герой, ощущающий себя Пережитком, вылетевшим из бурлящего котла исторических и научных революций, по-новому ставит перед собой фаустовский вопрос о тайне бытия: как жить обыкновенному человеку с обыденным сознанием в сфере высшего сознания. Появление данного персонажа рождает как особый тип героя, так и соответствующий жанр, направляя движение фаустовской темы в творчестве Платонова по двум руслам: научно-фантастическому, с типом гениального полу-

⁵⁰ Лунберг Е. Записки писателя. 1917–1920. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 38–39.

самоучки⁵¹, и новой народной были, с типом «обыкновенного» героя, развивающим классический образ «маленького человека», который в революционных обстоятельствах, по мысли писателя, должен стать «родоначальником нации», «строителем страны», двигателем жизни и прогресса: «жалостный пахарь завтра же сядет на пятиосный паровоз и будет так орудовать регулятором, таким хозяином стоять, что его не узнать»⁵². Чисто платоновская метафора: «жалостный пахарь» вновь привносит лирическую интонацию в нарисованную футуристическую картину. Сама же постановка фаустовского вопроса, само его рождение в недрах обыденного сознания дает ему импульс к познанию тайны. В «Жажде нищего» это избавляет Пережитка от духовного уничтожения, несмотря на предчувствуемую гибель, а Большого Одного — от энтропии, т.е. того же небытия, задавая ему старт нового движения, нового развертывания в истории: «И я поднялся, и везде все засветилось, потому что я увидел, как кругом было хорошо и тихо, как в идущие века. Я понял, что я больше Большого Одного; он уже все узнал, дошел до конца, до покоя⁵³, он полон, а я нищий в этом мире нищих, самый тихий и простой» (171)⁵⁴. Мотив «идущих веков» выводит сюжет

⁵¹ Данный платоновский тип сдвигает обозначенные Г. Якушевой сроки появления в советской литературе *Фауста-ученого* с периода 60–80-х гг. в 20-е гг. прошлого столетия (*Якушева Г.В. Гете в советской литературе (40–80-е годы)* // Гетевские чтения / Под ред. С.В. Тураева. М.: Наука, 1997. С. 221).

⁵² *Платонов А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Сов. Россия, 1984–1985. С. 487.*

⁵³ «Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идет; ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит. И поэтому можно сказать, что Рай — тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда», — писал И. Бродский в послесловии к повести «Котлован», словно вступая в диалог с мыслью Платонова (*Бродский И. Послесловие к «Котловану А. Платонова»* // Платонов А. Котлован. Ardis, 1973. С. 5).

⁵⁴ В приведенном фрагменте отчетливо слышна перекличка с теми признаниями, которые выражены Платоновым в письме в редакцию газеты «Трудовая армия» в связи с рассказом «Чульдик и Епишка»: «Я знаю, что

рассказа за рамки утопии в историю, что звучит оправданием живой жизни, примирением с ней автора и героя.

В один из моментов существование в лоне Большого Одного вызывает у Пережитка тоску по реальной жизни, с ее громами и водопадами и даже угрозой смерти взамен «тишины и ясности». «Я хотел гибели, скорой гибели, и еще больше хотел чего-нибудь темного и теплого, громкого и далекого» (167). Здесь мы встречаемся с характерной для платоновской наррации «плавающей точкой зрения» (Е. Толстая), которая в данном случае отражает, говоря словами самого Платонова, «бой еще раннего слабого сознания с тайной» (167). Однако следующее видение героя, в котором отражены черты «мученического века», соотносимого с историческим постреволюционным временем, вновь рождает в нем желание идеала, даже ценой собственной смерти: «Мир можно полюбить, когда он станет человечеством, истиной» (171).

Симптоматично, что уже в этом маленьком раннем рассказе не обходится без жертвоприношения. В одном из видений героем прошлых эпох, запечатлевшем «бой еще раннего слабого сознания с тайной», такими жертвами становятся женщины, поскольку именно они были тогда главными «пережитками»: «втайне влияли еще на самих инженеров и немного обессиливали их мысль чувством» (170). Здесь чуть ли не впервые под пером Платонова возникает одна из главных тем его творчества, связанная с отношением полов в социалистическом обществе, — его собственный «проклятый вопрос», становящийся камнем преткновения в выработке писателем концепции цельной природы нового человечества. К данному вопросу мы еще вернемся.

В контексте нашей проблемы можно заметить, что в «Жажде нищего» уже наличествуют те сюжетные составляющие, которые

я один из самых ничтожных... Но я знаю еще: чем ничтожней существо, тем оно больше радо жизни, потому что менее всех достойно ее. <...> Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и в нас... мы ненавидим свое убожество, мы упорно идем из грязи. В этом наш смысл. Из нашего уродства вырастет душа мира» (Андрей Платонов. «...Я прожил жизнь». Письма [1920–1950 гг.]. М.: Астрель, 2013. С. 79).

характерны для платоновского фаустовского сюжета: стремление героя к совершенному бытию; его жажда познания тайны мира; главенство мысли над чувством — «заглушенность» души — состояние, субституирующее дьявольский договор; неизбежность жертвы. Последняя реализуется в дальнейшем через такие сюжетные ситуации, как смерть возлюбленной («Сатана мысли», «Лунные изыскания»), разлука героя и героини («Лунные изыскания», «Эфирный тракт»), природная/техногенная катастрофа, но чаще всего — через «патентованный» платоновский сюжетный ход, заключающийся в смерти ребенка (здесь пришлось бы привести в пример практически все произведения писателя, не только утопического характера). В своей совокупности они по-разному манифестируют план «невозможного». Варьирование, модификации названных элементов рождают многообразие художественных решений и смысловых приращений в разрешении фаустовской коллизии в «фантазиях» Платонова. И то, что в сознании писателя-публициста предстает ясным и вполне достижимым — в соответствии с логикой: «То, что сегодня „утопия“ — завтра будет отсталостью»⁵⁵, — под его художественным пером оборачивается проблемой, причем не столько техногенного, сколько нравственного плана, бесконечно усложняя как семантическую структуру его текстов, так и их поэтическую палитру.

«Фаусты» Платонова в искушениях идей пересоздания мира

«Где чувства мало — там мысли много, / Где мысли много — там чувства нет...»⁵⁶, — напишет Платонов в своем раннем стихотворении «Юноше» (1918), и это поэтическое высказывание можно поставить эпиграфом ко всему корпусу его научно-фантастических произведений с выкристаллизовавшейся фабульной основой пересоздания мира. В них выделяется два этапа развития сюжета. Пер-

⁵⁵ Платонов А. Об «утопии» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 6. С. 479.

⁵⁶ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 347.

вый — это две части ранней мини-дилогии «Сатана мысли» (1921) и «Потомки солнца» (1922); второй этап относится уже ко второй половине 1920-х гг. — это рассказ «Лунная бомба» (1926) и повесть «Эфирный тракт» (1926–1928). Подсветкой данному корпусу служат письма, публицистика и лирико-философские поэмы Платонова, где виден зародыш проблематики и возникновение основных сюжетных мотивов его собственно художественных произведений. Также начиная с 1921 г. Платонов находился под сильнейшим воздействием книги О. Шпенглера «Закат Европы» с ее центральной проблемой природы и истории, культуры и цивилизации, где важнейшей категорией, знаменующей переходный период от эпохи культуры к эпохе цивилизации, является «фаустовская душа». По мысли Шпенглера, каждая цивилизация имеет тысячелетнюю историю. Не случайно поэтому, что «фаустовская душа» европейских стран рождается, с точки зрения философа, около 1000 г., когда на Западе распространяется мысль о конце мира. Для Платонова такой точкой апокалиптического перехода стала Октябрьская революция, вызвавшая к жизни героя фаустианского типа, для которого ведущими качествами характера являются мысль, воля и чувство. Причем последнее занимает периферийную позицию в этом триединстве. «Фаустовскую культуру, — пишет исследователь творчества Гете Г.М. Васильева, — философ называет культурой воли (Willenskultur). Воля и мышление в картине души — то же, что направление и распространение, история и природа, судьба и причинность в картине внешнего мира. Воля связывает будущее с настоящим; мышление соединяет безграничное с тем, что находится здесь и сейчас. На взгляд Шпенглера, динамическая картина Вселенной Галилея, Ньютона и динамическая картина души с волей как центром отношений обозначают одно и то же. <...> Фаустовские натуры судят о человеке по его деятельности, воспринимают личность как действующую»⁵⁷. Данное обстоятельство объясняет тот факт, что из трех толкований евангельской максимы «В начале было Сло-

⁵⁷ Васильева Г.М. «Фаустовская душа» в философии Шпенглера. [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusnauka.com/4_SND_2013/Philosophia/1_128365.doc.htm (дата обращения 26.04.2014).

во» «фаустовский человек» революционной эпохи выбирает главенство Дела. В поэтике образа героя фаустианского типа влияние философии Шпенглера отзывается тем, что при всех сложностях жизненных испытаний в поединке между умом и сердцем ведущую роль у него играет ум — «гармония» выверяется «алгеброй». В творчестве Платонова такой сальеристский подход обрекает его «Фаустов» на неудачу, но одновременно приводит к пониманию того, что безграничность возможностей вселенной не укладывается ни в какие умозрительные схемы. Посмотрим, как эта авторская позиция реализуется в творческой перспективе.

В центре сюжета рассказа «Сатана мысли» — «хроника борьбы человечества со вселенной»⁵⁸, конкретным поводом к которой становится для героя любовь, ставшая «невозможностью». Об этом говорится в финале рассказа, где объясняется завязка действия. Оказывается, герой произведения Вогулов двадцатидвухлетним юношей был влюблен в девушку, которая умерла через неделю после их знакомства. И эта личная драма становится движительной силой в осуществлении его страстного желания: «руками... сделать... невозможное» (204) — победить смерть. Такая стратегия судьбы Вогулова представляется нам вариацией на тему, заданную платоновским эпистолярием 1921 г. и поэмой «Невозможное» с общим для них мотивом *смертельной любви*. «Сатана мысли» создавался параллельно с «Невозможным» во второй половине 1921 г., но если в поэме история отношений влюбленных завершается смертью героя, то в рассказе — смертью возлюбленной. Только такая перекомбинация судеб главных персонажей задавала дальнейшее движение сюжета данного типа. Мотив *невозможного*, таким образом, объединяет в «Сатане мысли» два состояния героя: его безмерную любовь и невозможность ее осуществления, что дублирует внутренние ощущения самого влюбленного писателя и лирического героя его поэмы.

⁵⁸ Полное название рассказа в ранней редакции: «Сатана мысли. Хроника борьбы человечества со вселенной. Из записок инженера Вогулова — с моими примечаниями». См.: Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 582.

Мотив *смерти/утраты возлюбленной* в сочетании с другими знаковыми элементами сюжета, о чем пойдет речь ниже, усиливает фаустовский подтекст не только в анализируемом рассказе, но и во многих других произведениях Платонова, отсылая к любовной линии Фауст — Гретхен в трагедии Гете. Осознание непоправимости утраты перерождает любящее сердце платоновского героя — сила неистраченного чувства, «энергия сердца хлынула в мозг, расперла череп и образовала мозг невиданной, невозможной, неимоверной мощи» (204) и «неистошмой гениальности» (198). Однако это «органическое» изменение обернулось для Воголова нравственной катастрофой: любовь превратилась в еще большую по силе ненависть — к тому миру, в котором невозможно удержать душу другого человека. С этой-то ненавистью, подчинившей себе работу мысли, приступает герой, выросший «в великую эпоху электричества и перестройки земного шара» (197), к реализации своей идеи.

Отчетливым контрапунктом изображению «великой эпохи» звучит начало рассказа, где, как справедливо отметила Н.П. Хрящева⁵⁹, ведущей является элегическая интонация, сопровождающая тему любви юного героя к отцу, матери, родным плетням, полю, небу, людям — ко всему миру. Цветение его души, казалось, было призвано очеловечить мир. Но вчитаемся внимательно в описание детства Воголова: «Ночью душа выростала в мальчике, и томились в нем глубокие сонные силы, которые когда-нибудь *взорвутся и вновь сотворят мир*. В нем цвела душа, как во всяком ребенке, *в него входили темные, неудержимые, страстные силы мира и превращались в человека*. ...Никто не мог видеть, кем будет этот мальчик. И он — рос, *и все неудержимее, страшнее клокотали в нем спертые, сжатые, сгорбленные силы*. Чистые, голубые, радостные сны видел он, и ни одного не мог вспомнить утром, — ранний спокойный свет солнца встречал его, и все внутри затихало, забывалось

⁵⁹ Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова (Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т; Стерлитамак: Стерлитамакский гос. пед. ун-т, 1998. С. 81.

и падало ...» (197). Как видим, наряду с мотивом открытости жизни, в текст параллельно вводится мотив тревоги за судьбу ребенка, ибо не только воздействию светлых сил подвержена его душа, но и темных, «страстных сил мира». В своих фантазиях Платонов не персонифицирует это темное начало, но представляет его как одну из составляющих мирового целого, пронизывающую вселенную на всех уровнях. Пока эта темная иррациональная стихия находится по отношению к герою в пассивном, сонном состоянии, но именно она станет движущей энергией насильственного рукотворного пересоздания мира. Ср. в «Фаусте» Гете:

Что нам природа! Лестно только нам,
Что действовать пришлось в ней и чертям.
Великих мыслей в нас всегда обилье;
Безумство, неурядица, насилье —
Вот наш девиз! (439)

В «Сатане мысли» Платонов устраивает творческую проверку на истинность сразу двум фаустовским тезисам: «Мысль — всему начало» (56) и «В Деянии начало бытия!» (57), — которыми герой Гете пытается уточнить смысл первого стиха Евангелия от Иоанна «В начале было Слово»: «Упорнее и нестерпимее вонзались мысль и машины в неведомую, непокоренную, бунтующую материю» (197–198). Итак, пересотворение мира, «восстание на вселенную» осуществляется здесь сразу двумя способами: Мыслью и Делом («мысль и машины») — но делом прагматически-заземленным («никто не смотрел на небо... все руки были заняты» (198)) и мыслью, не отягощенной нравственной рефлексией. Хотя, изначально берясь пересотворить планету, платоновский герой руководствуется, кажется, человеколюбивым намерением: чтобы на новой земле уже не могла умереть ни одна живая душа. В плане межтекстовых переключений с трагедией Гете это побуждение соотносится с благой целью, легшей в основу договора Фауста с Мефистофелем:

Что ж значу я, коль не достигну цели,
Венца, к которому стремится род людской,
К которому и сам стремлюсь я всей душой? (77)

В обоих случаях залогом мнимого благоденствия становится душа героя: «Чтобы земное человечество в силах было восстать на мир и на миры и победить их — ему нужно родить для себя сатану сознания, дьявола мысли и убить в себе плавающее теплокровное, божественное сердце» (201). И действительно, выйдя из-под контроля сердца, мысль становится слепым манипулятором действий Вогулова, в образе которого фаустовское начало все больше соединяется с мефистофелевским (намек на такую контаминацию сделан автором уже на уровне заглавия произведения): «Тут нужна свирепая, скрипящая, прокаленная мысль, тверже и материальнее материи, чтобы постигнуть мир, спуститься в самые бездны его, не испугаться ничего, пройти весь ад знания и работы до конца и пересоздать вселенную» (201). Мотив схождения в ад вносит в текст христианские аллюзии, наделяя образ Вогулова чертами спасителя. Однако мотивная контрверза убиенного/умерщвленного божественного сердца инверсирует заданную парадигму воскресения мира, манифестируя его обреченность на адскую участь.

Помимо «Фауста» Гете, данный фрагмент корреспондирует с литературой пролетарского направления, где мотивы *адской работы*, *игры темных сил* являются в этот период сквозными. Так, например, у Маяковского сказано по сходному поводу: «Товарищ Ленин, / работа адская / будет сделана / и делается уже»⁶⁰; сторожевым псом «темных углов» жизни «родного народа» провозглашает себя Демьян Бедный; «так вот и *завертело всего*. Нет сна. Нет покоя», — признается один из персонажей В. Зазубрина⁶¹; да и у Горького символом революционной бури оказывается Буревестник, «*черной молнии подобный*». То есть платоновские «темные силы мира» попадают в довольно широкий современный писателю литературный контекст. На уровне же автодиалога здесь возникает переключка с рассказом «Ерик», написанным ранее «Сатаны мысли» в том же 1921 г.: «И прошел раз слух: объявились где-то *вражьи дети* и вы-

⁶⁰ Маяковский В. Беседа с товарищем Лениным // Маяковский В. Собр. соч. Т. 1. С. 16.

⁶¹ Зазубрин В. Бледная правда // Зазубрин В. Общежитие. Новосибирск: Новосибир. кн. изд-во, 1990. С. 105.

врачивают будто пузо земли наружу кишками и печенками. Всю пакость внутреннюю будто даром показывают всем на потеху и утешенье. Отреклись они от Бога и врага рода человеческого, опередили их и задумали переверотить мир и показать всем, что он есть пакость и потеха. Нужно, дескать, самим сделать другую землю сначала»⁶². Образ «вражьих детей» травестирует образ «новых людей», которые в рассказе оказались плодом творения Ерика по договору с дьяволом:

«Раз приходит к нему враг рода человеческого и говорит:

— Хошь, я тебя научу людей из глины лепить?

— Давай, — сказал Ерик.

А что дашь?

— Лапоть.

— А еще чего?

— Чего ж еще: бери, вон, корчажку, чуни, юбку... Не обижу, не бось.

— Да ладно уж, вижу, — сказал враг и научил Ерика людей лепить из глины, из земли и всякой пакости, если ее наслюнявить.

Наделал Ерик людей целый полк и распустил их по всему пузу земли, искать у нее четырех концов»⁶³.

Сцена пародирует библейскую ситуацию сотворения человека, одновременно проводя ту идею, что новые люди, как и их проект передела мира, представляют собой плод дьявольской игры с неразумным человечеством. Возможно, автор обыгрывает здесь формулу Луначарского: «Сатана встает во главе демократических колонн»⁶⁴. Сам же образ героя, не верящего «ни в Бога, ни во врага» и считающего, что «все человечье»: «Что захочу, беспременно сделаю. Захочу — скорбь произведу, захочу — радость»⁶⁵, — отсылает к максиме безбожного героя «Бесов» Кириллова «если бога нет, то я бог». Вместе с тем Платоновым, по сути, утверждается богослов-

⁶² Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 173.

⁶³ Там же. С. 172.

⁶⁴ Луначарский А. Религия и социализм. СПб., 1908. С. 188–189.

⁶⁵ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 172.

ская идея о том, что вера в «тварь» («все человечье») с легкостью отдает человека в руки дьявола.

Заканчивается рассказ сценой светопреставления:

«Дней через пять обломилось небо и выворотилась земля. Полилась отовсюду пакость и нечистота. Все увидели, что такое был белый свет, и насмеялись над ним.

Мир кончился потешением и радостью. Земля и небо оказались пакостью, курником, и никому не были больше надобны. Ериков полк наделал делов.

Ночью все пропало, и очутились люди близко друг к другу, и остались навсегда одни.

Воротились с пустыми руками пастухи и вдарили в жалейки.

Одно дело кончилось, а другое началось»⁶⁶.

Концепт «дела» встраивает рассказ Платонова в фаустовский контекст, но одновременно подвергает затекстовую часть сюжета в онтологическую неизвестность, граничащую с хаосом.

Прочтение двух рассказов: «Сатана мысли» и «Ерик» — во взаимодialogе, один через другой, — показывает неустойчивость авторской позиции, пример «плавающей точки зрения». Серьезность подхода к проблеме «восстания на вселенную» в первом случае иронически обыгрывается во втором.

Само же название рассказа «Сатана мысли» в очерченном нами отнюдь не полном литературном контексте начинает все меньше напоминать смелую метафору и все больше превращается в символ, скрывающий суть происходящего в стране⁶⁷. Тот факт, что в про-

⁶⁶ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 173.

⁶⁷ В плане исторических соответствий следует отметить, что «демоном революции», сочетающим в себе «страсть восстания и ненависти» и являющимся при этом олицетворением «чести и справедливости», Платонов воспринимал одного из вождей Октября — Троцкого. Ленина писатель видел «русским ясновидящим мужиком», усмиряющим «людей-зверей, где умным словом, а где кулаком», а Луначарского — «поэтом революции, певцом орудийного огня баррикад, умеющим и в смерти, и в зверстве находить нежный, прекрасный образ любви и надежды» (Платонов А. Луначарский // Платонов А. Соч. Т. 1, кн. 2. С. 50).

цессе «оборудования» новой вселенной герою оказалось необходимым «пустить в атмосферу» Карпаты, Саяны, Хинган, становится незначимым в рамках цивилизаторской логики, руководствующейся тезисом «цель оправдывает средства».

Акт утраты человечеством сердца выступает в рассказе Платонова пороговым моментом следующего этапа — восстания «земного человечества» «на мир и на все миры» и победы над ними. Однако прежде чем приступить к созданию новой вселенной, Вогулов пытается постичь законы старой, чтобы вычислить силу ее разрушения. Для этого он строит в своей лаборатории копию вселенной «со всеми ее функциями». Именно пафос разрушения движет далее платоновское повествование: ни образа, ни свойств новой вселенной герой рассказа не представляет, но он до тонкостей, как ему кажется, познал принцип строения существующей, открыл «свою взрывчатую энергию» (202), двух взрывов которой «будет довольно: первый доведет до состояния света все существующее, а второй превратит свет в ультрафиолет, а по инерции перенапряжется и сам ультрафиолет и создаст *какое-то новое сверхэнергетическое образование, иную вселенную*» (203).

Эта часть рассказа корреспондирует со сценой из «Фауста», где герой Гете пытается постичь тайну бытия, но, убедившись в ограниченности собственных познавательных возможностей, обращается к помощи духов. И здесь Фауст «раскрывает книгу и видит знак Макрокосма»:

Что за блаженство вновь в груди моей
Зажглось при этом виде, сердцу милом!
Как будто счастье жизни юных дней
Вновь заструилось пламенно по жилам!
Начертан этот знак не Бога ли рукой?
Он душу бурную смиряет,
Он сердце бедное весельем озаряет,
Он таинства природы раскрывает
Пред изумленной душой! (28)

Эзотерический символ Вселенной у Гете предстает тождественным ей самой, знак здесь отражает всю полноту бытия, ибо его творцами являются наделенные божественным знанием духи-создатели. Однако сам Фауст вынужден признать в собственном бессилии при попытке стать им равным:

При свете дня покрыта тайна мглой,
Природа свой покров не снимет перед нами;
Увы, чего не смог постигнуть ты душой,
Не объяснить тебе винтом и рычагами! (37)

Платоновский герой в его новом, «бессердечном» качестве свободен от этого фаустовского комплекса. Лабораторное, «сухое»⁶⁸ отношение к миру как «круговому потоку, от инфраполя к свету — и обратно» (202) лишает его мысль нравственной основы. Поэтому ему не стоит внутренних сомнений привить «микробов энергии» миллионам рабочих, превращая их в душевно слепых исполнителей своего бунтарского деяния, вызывающих ассоциации с гетевскими лемурами: «В бешенстве и неистовстве человечество билось с природой... Безумие работы охватило человечество. Температура труда была доведена до предела — дальше уже шло разрушение тела, разрыв мускулов и сумасшествие... Вогулов... без сна и почти без сознания... погибал в этом океане работы... Море работы выходило из берегов и грозило катастрофой...» (200). Ср. в трагедии Гете:

Фауст

Здесь вся толпа мой замысл исполняет
<...>

Громаду за громадой
Рабочих здесь нагромождай... (497–498)

⁶⁸ В переводе Б. Пастернака приведенный отрывок из «Фауста» звучит так: «Их [духов] знаки, сколько ни грызи, / Не пища для сухих умов» (*Гете И.В. Стихотворения. Фауст* / Пер. Б. Пастернака. М.: Рипол классик, 1997. С. 302).

Мефистофель

Лишь нам на пользу все пойдет!
Напрасны здесь и мол и дюна:
Ты сам готовишь для Нептуна,
Морского черта, славный пир!
Как ни трудись — плоды плохие!
Ведь с нами заодно стихии.
Уничтоженья ждет весь мир.
<...>
Что предстоит всему творенью?
Все, все идет к уничтоженью! (497–499)

Использование Платоновым в реализации темы демиургического деяния «водных» метафор («океан работы», «море работы выходило из берегов») в сочетании с мотивом *катастрофы* встраивает в фоновое пространство этого раннего произведения Платонова, кроме «Фауста» Гете, сюжеты «Медного всадника» и «Сцены из Фауста» Пушкина. Но в наибольшей тематической и временной близости к «Сатане мысли» оказывается драма Луначарского «Фауст и Город» (1906–1916), о чем свидетельствуют мотивные соответствия и вариативные повторы сюжетных ситуаций драмы в рассказе Платонова. Так, например, словно предшествуя платоновским героям-изобретателям, Фауст Луначарского возвращается в отвергнувший его Город творцом «железного работника» — конструкции «огневодных машин», которую приносит в дар жителям⁶⁹. Общей является и сама тема строительства нового мира (у Луначарского его символизирует Город, у Платонова — обновляемая вселенная), в процессе которого, по мнению Луначарского, как позднее и Платонова, гений обладает правом вести толпу по пути прогресса даже вопреки ее желаниям и обилию жертв. Жертвами цивилизационного процесса в обоих произведениях становятся природа и люди. Однако если в драме Луначарского герою через умаление себя и «рас-

⁶⁹ Возможно, образ «железного человека» Кузьмы в пьесе Платонова «Шарманка», кроме Железного Человека из «Страны Оз» Ф. Баума, «навены» также и «железным работником» Луначарского.

творение» в коллективе («Я весь — вы!.. Я — все другие... Я — многие, я — бесчисленность. И все, все — я!»⁷⁰) все же удается достичь цели: произведение заканчивается возвращением Фауста в отвергнувший его Город и его триумфальным гимном своему творению: «Проснулся город властелин — / Могучий великан...»,⁷¹ — то итог деяний платоновского Вогулова — катастрофа. При этом смерть героя в финале драмы Луначарского становится его бессмертием: «Фауст умер... Фауст жив во всех! Жив с нами! Жив навеки!»⁷² — тогда как достигший бессмертия герой Платонова одинок и духовно давно уже мертв.

Картина катастрофы разворачивается в следующем рассказе, который читается как вторая часть мини-диалогии, — «Потомках солнца». У его героя отсутствует имя, хотя нет сомнений в том, что это Вогулов, оставшийся «сторожем и летописцем» переобстроенной им, но опустевшей планеты. Если причиной пересоздания Земли в «Сатане мысли» была борьба со смертью, то здесь это природная катастрофа, которую человечество попыталось победить путем социальной революции. Ее итогом стало истребление «всего бесильного и ошибочного», «гнилых мистических верхов человечества». В результате в живых остались лишь люди «без чувств, без сердца, но с точным сознанием, с числовым разумом... не нуждающиеся долго ни в женщинах, ни в пище и питье и видящие в природе тяжелую свисшую необтесанную глыбу, а не бога, не чудо и не судьбу» (224)⁷³. В «Потомках солнца» платоновское новое человечество, по существу, реализует фаустовскую идею богоравности, которая представляется герою Гете как освобождение от этических притяжений:

Превыше ангелов я был в своих мечтах,
Весь мир хотел обнять и, полный упоенья,
Как Бог, хотел вкусить святого наслажденья...

⁷⁰ Луначарский А.В. Пьесы. М.: Искусство, 1963. С. 240.

⁷¹ Там же. С. 240.

⁷² Там же. С. 242.

⁷³ Рассказ «Потомки солнца» цит. по: Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. Страницы указываются в скобках после цитаты.

<...>

О нет, не равен я с тобою,
Тебя я вызвать мог тоскующей душою,
Но удержать тебя я силы не имел...

<...>

Увы, теряем мы средь жизненных волнений
И чувства лучшие, и цвет своих стремлений.

<...>

Нам страшно за семью, нам жаль детей, жены... (35–36)

В литературу нового века эта фаустовская рефлексия входит обогащенной философским опытом Ф. Ницше с его центральной идеей формирования сверхчеловека, из которой русская революционная мысль восприняла наиболее легкий для исполнения тезис «падающего подтолкни». Одним из ярких примеров синтеза фаустианско-ницшеанских идей стала работа Луначарского «Основы позитивной эстетики». Если в «Сатане мысли» Платонов вступает в творческий диалог с драмой Луначарского «Фауст и Город», то в «Потомках солнца» — с этим философско-публицистическим эссе, претендующим на базисные позиции в системе новой идеологии. Человечество в «Потомках солнца» по существу достигло того идеала, о котором так мечтал Луначарский в 1903 г.: победы над природой «во имя интересов вида». В этой борьбе, с точки зрения автора «позитивной эстетики», «о мирной солидарной работе всечеловечества... не могло быть и речи, самый страстный поклонник счастья „дальнего“, провидец и паладин отдаленного будущего, должны вступить в борьбу с косностью, ленью, себялюбием других людей и классов... в этой борьбе они должны быть тверды и даже жестоки, они должны напрягать все свои силы, чтобы вести человечество своей дорогой во что бы то ни стало... Не в любви ко всякому ближнему, а в стойкой и неуклонной борьбе за интересы вида находит самое яркое проявление гений вида»⁷⁴.

⁷⁴ Луначарский А.В. Основы позитивной эстетики // Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 7. М., 1967. С. 33.

Любовь — одно из самых редких понятий в работе Луначарского, и если оно появляется здесь, то с явным оттенком ущербности, неполноценности. В новой эстетической системе, по его мнению, всеосозидающую функцию вместо любви должна выполнить ненависть: «...мы можем представить себе, да и видим на каждом шагу людей, у которых альтруистические инстинкты, по-видимому, вполне развиты: они говорят о терпимости, они никого не обижают, они... всякого готовы утешить, со всяким поговорить о том, что надо довольствоваться малым, и прибавят, пожалуй, — любить друг друга, но, в конечном счете, это самые хилые эгоисты, ищущие спокойствия, ведущего к постепенному отмиранию... сил человеческого рода»⁷⁵. Излучающий ненависть платоновский «злой гений» Вогулов практически в чистом виде реализует этот завет пролетарского философа уже в «Сатане мысли». В «Потомках солнца» новое, духовно стерилизованное человечество в процессе пересоздания планеты совершает уничтожение Вещи, вслед за чем идет убийство Природы — в соответствии с логикой: «чем меньше природы среди людей, тем человек человечнее и имя его осмысленней» (226). В качестве же главного деяния в летописи записано уничтожение Любви, чтобы семя человека способствовало росту мозгов, а не детей. В результате новый человек, став исключительно сознающим, лишается всех черт индивидуальности и женщина, лишившись своей основной природной функции, оказывается приравненной к мужчине. Но для того чтобы быть готовому к подобным «свершениям», человечеству оказалось необходимо вначале искоренить из своей природы те самые свойства, что так мешали гетевскому Фаусту почувствовать себя равным Богу: восторги, страдания, боль. В итоге в «новом человеке» ничего, кроме ясновидящего сознания, не остается. Его сердце уже не чувствует, а «только качает кровь», в то время как «машины работали и лепили из корявой, бесформенной, жесткой Земли дом человечеству. Это был социализм» (224).

⁷⁵ Луначарский А.В. Основы позитивной эстетики. С. 55.

Идея Луначарского отвечала внутренним побуждениям раннего Платонова считать любовь, прежде всего чувственную, свойством буржуазной цивилизации, о чем он часто писал в своих публицистических работах. «...Близко то время, когда сознание окончательно задавит всякое чувство в человеке, пол главным образом. Воцарение царства сознания на месте теперешнего царства чувств — вот смысл приближающегося будущего», — провозглашал он в статье 1921 г. «У начала царства сознания»⁷⁶. В «Потомках солнца» платоновский герой-летописец словно вторит Платонову-публицисту: «Все-таки мне смешно глядеть на прошлые века: как они были сердечны, сентиментальны, литературны и невежественны. Это потому, что людей долго не касалась шершавая спина природы и они не слышали рычания в ее желудке. Люди любили, потели, размножались, и каждый десятый из них был поэт. У нас теперь — ни одного поэта, ни одного любовника и ни одного не понимающего — в этом величие нашей эпохи... Мы полны уважения друг к другу, но не любви: любовь ведет к падению, и сознание при любви мутится... Время наше раздавило любовь и не велит родиться ей впредь никогда. Это хорошо, мы живем в важном и строгом месте и делаем трудное дело. Нам некогда улыбаться и касаться друг друга...» (225–226). Можно сказать, что в «Потомках солнца» автор умозрительно пытается довести движение постреволюционного человеческого общества к своей сверхзадаче. «Вот оно яркое выражение активной апокалиптики! — рассуждает по данному вопросу С. Семенова. — То, что в христианстве является как последний этап эсхатологической катастрофы, предшествующей созданию „нового неба и новой земли“ — сгорание этого греховного мира, падшего порядка вещей — здесь мыслится как титаническое деяние людей: сами устроим!»⁷⁷. Однако подобное самовластие таит в себе опасность мутации человеческой природы — в этом отношении симптоматично неразличение понятий всечеловека, сверхчеловека и человекобога автором ОПЭ, которые в его философской концепции являются синонимичными. У платоновских гениев деяния активи-

⁷⁶ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 2. С. 143.

⁷⁷ Семенова С. «Тайное тайных» Андрея Платонова. С. 77.

зация работы мысли приводит к «заглушенности» души / умерщвлению сердца.

В подобной инверсии заключается главный водораздел между философией любви у таких религиозных философов, как Н. Федоров и В. Соловьев, и концепцией любви у раннего Платонова, в чем исследователи чаще всего обнаруживают общее основание. На наш взгляд, говорить здесь можно об общем пафосе, жажде преображения низшего в высшее, эротической энергии в творческое целомудрие, «царство сознания». Однако «регуляция природы», трансмутация половой энергии у Н. Федорова и В. Соловьева не приводит к снижению нравственных свойств человеческой личности. Наоборот, и автор «Философии общего дела», и автор «Смысла любви» видят в способности человека любить его главное родовое качество, свидетельствующее о его принадлежности божественной сущности. В этом плане автор «Сатаны мысли» и «Потомков солнца» оказывается гораздо ближе к позиции Луначарского, чем продолжателем идей религиозных философов. Хотя справедливости ради следует отметить, что утопическая мысль раннего Платонова оказывается не столь холодно-прямолинейной, как у автора ОПЭ. Так, в «Потомках солнца» в момент, когда «история достигла экстаза» (226), варьирующего фаустовское «прекрасное мгновение», человечество вдруг «почувствовало одиночество и зов тоски и, влюбленное в мир, ушло искать единство с ним» (227). Для этой цели была сконструирована световая летательная машина. «Но эта человеческая любовь к миру не есть чувство, — тут же оговаривается герой-повествователь, — а раскаленное сознание, видение недоделанного, мятущегося, бесцельного, нечеловеческого космоса» (Там же). В данном уточнении слышится некая искусственность, подчиненность неожиданно прорвавшегося у людей душевного порыва авторской творческой установке «алгебраизации» чувств. Однако в финале произведения самоуверенная интонация летописца внезапно меняется: в ней вдруг возникает фигура вопрошания: «Чем мы будем? Не знаю. Безымянная сила растет в нас. Томит и мучается и взрывается то любовью, то сознанием, то воем черного хаоса и истребления, и страшно, и душно мне, я чувствую в жилах тесноту»

(228). К голосу разума неожиданно подключается голос сердца, которое, как оказывается, осталось у Вогулова не до конца умерщвленным. Поединок «двух душ» в платоновском герое фаустианского типа проецируется на сознание самого автора, подобно герою Гете, мечущегося между духовными крайностями: «Ах, две души живут в больной груди моей, / Друг другу чуждые, — и жаждут разделенья!» (52). В дальнейшем это противоборство двух начал все более нарастает у Платонова от произведения к произведению — как в плане поединка противоположных сторон души героев, так и на уровне организации персонажной системы.

Так, в «Лунных изысканиях» (1926), имеющих подзаголовок «Рассказ о кирпиче» и больше известных читателю под названием «Лунная бомба», уже в самом начале проявляются две противоположные точки зрения на цель человеческой жизни. Первая принадлежит друзьям главного героя Петера Крейцкопфа, «узким специалистам, сознательно считавшим себя атомами человеческого сознания» (100)⁷⁸. Их кредо «мы живем для того, чтобы знать» (Там же) соотносимо, хотя и не тождественно, жизненной задаче героя Гете, жаждущего познания истины:

Чтоб мне открылись таинства природы,
Чтоб не болтать, трудясь по пустыкам,
О том, чего не ведаю я сам,
Чтоб я постиг все действия, все тайны,
Всю мира внутреннюю связь;
Из уст моих чтоб истина лилась —
Не слов пустых набор случайный (27).

Намек на фаустовскую коллизию и одновременно отталкивание круга Крейцкопфа от героя Гете возникает уже в начале рассказа в реплике повествователя о том, что его друзья — «мастера, электромонтеры и изобретатели» — просиживают в его доме «в ненужных спорах до полуночи» (101), сравнимых со случайным набором пустых слов из цитируемого фрагмента «Фауста».

⁷⁸ Рассказ цит. по изд.: *Платонов А.* Сочинения. Т. 1, кн. 1. Страницы указываются в скобках после цитаты.

Аллюзия на гетевскую трагедию подкрепляется немецким именованным рядом (Эрна и Петер Крейцкопфы, Мерц, Нимт), сигнализирующим о том, что действие разворачивается в Германии. А урбанистически-технократический пейзаж некоего столичного города без названия, населенного «одними механиками», выглядит плодом реализации знаний тех самых «узких специалистов»: «Крейцкопф приехал в столицу. Поезд пришел рано, но этот странный город был уже бодр: он никогда не просыпался, потому что не ложился спать. Его жизнью была не дума, не настроение, не ритм, а равномерно ускоренное движение. Город не имел никакой связи с природой — это был бетонно-металлический оазис, замкнутый в себе, совершенно изолированный и одинокий в пучине мира и в змеином гнезде стихий» (100). Урбанистическую картину завершают дымящиеся вдалеке трубы крематория, где «гибнут остатки людей» (104). Мир, выбирающий технократическую модель развития, уничтожает остатки естественной жизни, куда, наряду с природой, встраивается и человек. Вместе с тем двусмысленность авторской оговорки: «остатки» вместо «останки» — придает платоновскому тексту профетическое звучание, словно писатель в середине 20-х гг. уже предвидит трагедию Второй мировой войны, с ее концлагерями и крематориями. Здесь у Платонова зарождается мотив *коричневого Фауста*, который в полную силу зазвучит в «Мусорном ветре» (1933).

Альтернативную окружению Крейцкопфа позицию занимает его жена, аристократка, владеющая «последними цветами» культуры и уверенная, что «люди живут не для того, чтобы знать» (100). В этом эпизоде отчетливо слышна шпенглеровская антитеза культуры и цивилизации⁷⁹. Проповедуя первенство любви и следуя своему убеждению, Эрна уходит от мужа «в свой круг людей», далекий, как ей кажется, от «мастеров, электромонтеров и изобретателей». Однако настоящего ухода не получилось, так как новый муж Эрны оказался

⁷⁹ В разности интересов Крейцкопфа и Эрны есть и автобиографический след, отраженный в одном из писем Платонова Марии Кашинцевой: «...что не говори, ты любишь тонкую культуру, филигранную работу даже в мелочах» (Архив А.П. Платонова. С. 464).

инженером-электриком, в дальнейшем коллегой Крейцкопфа. То есть сделанный ею выбор на деле обернулся иллюзией: людей культуры в городе уже не осталось, что послужило косвенной причиной гибели героини. В дальнейшем творчестве Платонова идея мутации человеческого «культурного» сознания приобретет характер сквозного мотива, реализуясь в комплексе механистических метафор, выступающих маркерами постепенного превращения человека в биоавтомат, трудовой инвентарь.

В «Лунных изысканиях» новый платоновский *Фауст разума*, только после ухода жены осознав глубину своего чувства к ней, подобно Вогулову, пытается преодолеть свое горе. Однако если для Вогулова способом справиться с потерей возлюбленной является переплавка любви в ненависть, то Крейцкопфу важно достичь такого качества жизни, при котором любовь станет не просто необходимостью, но «прочным достоянием» и «будет одной у человека, и не пройдет... до последнего часа»: «Крейцкопф надеялся открыть на соседних планетах новые девственные источники питания для земной жизни, провести от этих источников рукава на земной шар и ими рассосать зло, тягость и тесноту человеческой жизни. И когда откроются безмерные недра чужого звездного дара — человек зануждается только в человеке, а не в вещи и не в пище и питье» (103).

В сравнении с «Сатаной мысли» в «Лунных изысканиях» автор приглушает агрессивную модальность сюжета «восстания на вселенную». Создавая образ Крейцкопфа через пять лет после написания мини-диалогии, он как будто вступает в полемику с самим собой, а также с позицией Луначарского в вопросе отношения к любви: на новой земле «любящее и любимое человечество будет драгоценной коллекцией разных минералов, ломающих в себе лучи зенитного солнца каждый по-своему, а вместе — чудесней радуги» (103), — манифестирует он устами своего героя. Здесь Платонов возвращается к идеям, выраженным в рассказе «Невозможное»: «Овладев светом, человечество будет почти всемогущим, и история его переступит решающую черту... ибо человек только тогда осво-

божден будет от труда — работы, от боя с материей и предается творчеству и любви»⁸⁰.

В «Лунных изысканиях» Платонов детально разрабатывает сюжет космического путешествия, имеющий сквозной характер для его утопических «фантазий». Кроме аллюзий на легенды о Мюнхаузене, фантастику Ж. Верна, Г. Уэллса и космические интуиции начала XX в., данный сюжет связан также и с легендами о Фаусте, повествующими о воздушных полетах героя (например, на бочке с вином, что у Гете нашло отражение в сцене «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге»), в том числе к звездам⁸¹. В анализируемом произведении, по сравнению с более ранними рассказами писателя, в контекст сюжета космического путешествия включается мотив *жертвы*: если в «Сатане мысли», «Потомках солнца» и др. гибель человека и природы воспринималась героем с чисто умозрительного плана — как необходимая и естественная дань новому миру, то здесь указанный мотив разрабатывается с позиции «сердечной озабоченности». Не случайно в качестве его сквозного символа автором выбран образ расколотой головы.

Впервые этот образ возникает при описании мертвого мальчика, нечаянно сбитого Крейцкопфом в ходе испытания автомобиля: «Машина затряслась, запыхала вывернутая мостовая, но ребенка ударило правым фонарем, и *голова его рассеклась по материнским швам*» (105). Второй раз тот же образ рассеченной головы возникает в картине свидания Крейцкопфа с Эрной, искалеченной в автокатастрофе: «расколотый череп ей скрепили, но ее тонкий и острый разум рассеялся через щели разбитого черепа» (116). И Гога Фемм, и Эрна изображены в рассказе как жертвы технических новшеств: оба искалечены одинаковым способом — в результате автокатастрофы, что усиливает в тексте ноту сомнения в отношении к избранному человечеством технократическому пути. В ходе повествования эта тревожная нота будет звучать все настойчивее. Причем во

⁸⁰ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 190.

⁸¹ См.: Народная книга. История о докторе Иоанне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике // Легенда о докторе Фаусте / Сост. В.М. Жирмунский. М.: Наука, 1978. С. 62–72.

всех трагических сюжетных обстоятельствах их виновником в той или иной степени оказывается Крейцкопф. В случаях с Гогой Феммой и Эрной трагическая сопричастность героя выражается через прием реализации метафоры, функцию которой в данном случае выполняет его имя: «крейцкопф» в переводе с немецкого означает «крест-голова». То есть рассеченный по четырем швам череп Гоги и расколота голова Эрны символизируют разрушительные интенции, содержащиеся в кажущемся благим деянии героя. Данное предчувствие оправдывается в момент запуска сконструированного им летательного аппарата: «Из зрителей оглохло около пятнадцати тысяч человек, еще у десяти тысяч произошли какие-то нервные контузии: *никто не ожидал увидеть в форме технического сооружения дикую, страстную стихию, ревущую, как светопредставление*» (118–119).

При этом от ранних платоновских героев фаустианского типа Крейцкопфа существенно отличают его более сложные отношения с разумом и сердцем: «Он любил *горячее действие*, а не вышнее созерцание, хотя знал ценность отъединенной мысли...» (112). Но соучастие души в деянии героя не предотвращает ряда трагических случайностей, порождающих смерть и неумолимо следующих одна за другой. Начало этой цепной реакции положила гибель Гоги Фемма, за которой последовали смерть сорока рабочих на проекте, тюремного часового, многотысячные происшествия при запуске «кирпича». Последней в череде трагедий стала смерть Эрны, о чем Крейцкопф узнал уже во время полета.

Так теоретическое знание уже в самом начале научной стези героя вступает в противоречие с живой жизнью. Практическое применение плодов мысли Крейцкопфа показало, что жизнь не тождественна теории и умственным о ней представлениям. Есть какая-то ее часть, остающаяся неподвластной силам разума. В то же время, проходя испытание чужими смертями, невольной причиной которых стал он сам, платоновский «Фауст» обнаружил в себе активность жизни сердца, проявляющуюся в жалости, сострадании, обещании «вечной нежности» и «искупления» (эпизод гибели Гоги Фемма) и муках совести (эпизод невольного убийства тюремного

часового), приведших его к неудачной попытке самоубийства. Забегая вперед, отметим, что начиная с рассказа «Лунные изыскания» попытка самоубийства героя фаустианского типа в значении отказа от деяния приобретет мотивный характер в творчестве Платонова (Попов в «Эфирном тракте», Прушевский в «Котловане», Комягин и Сарториус в «Счастливой Москве» и др. В случае с Сарториусом сюжетным эквивалентом самоубийства оказывается смена героем имени и судьбы).

Однако на следующем этапе живая жизнь предстает перед Крейцкопфом в ином обличье. После перенесенных потрясений он неожиданно обнаруживает, что острота восприятия пережитого начала спадать и «сердце его обрастает салом забвения» (106–107), несмотря на данную мертвому Гогге клятву о вечной памяти. И дальше мотив *разлагающегося сердца* на какое-то время активизируется в тексте рассказа: после смерти сорока рабочих Крейцкопф не предпринимает попыток «наладить постройку» по той причине, что «в нем физически явственно разрушалось сердце» (107). А в тюрьме, куда он попадает по чьему-то «грязному доносу» за чужие административные преступления⁸², после неудавшегося самоубийства Крейцкопф уже «разлагал в себе мозг, мертвел и дичал» (109). Важно построение двух последних фраз. Если в первом случае разложение сердца выглядит как нерелефлируемый результат активизации работы мысли, то во втором — герой уже как будто сознательно «разлагал в себе мозг». Возможно, для него это был намеренный способ восстановления работы сердца по принципу обратного хода, однако привел он к еще большему душевному разложению: «мертвению» и «дичанию». В итоге, несмотря на предпринятые героем попытки, на этом этапе сюжета душа его оказывается не способной к возрождению, но и, «мертвее», он все же не

⁸² Для характеристики времени (середина 1920-х гг.) симптоматично то, что герой попадает в тюрьму не за произошедшую на его объекте трагедию, повлекшую смерть десятков рабочих, а за «административную халатность» (108). Вместе с тем удивительно и то, что цензура, убрав многие эпизоды из первой редакции рассказа, пропустила этот «опасный» фрагмент.

умирает и, даже пытаясь покончить с собой, остается жив, в чем видна переключка с образом Агасфера, также имеющим связь с фаустовским сюжетом — как одним из прообразов Фауста⁸³.

Неоднозначность фигуры платоновского героя скрыта в сложной семантике его имени. Как указывают авторы научных комментариев к рассказу, «крейцкопф» — технический термин, обозначающий название детали «кривошипно-ползунного механизма, скользящей в прямолинейных направлениях, шарнирно связанной с шатуном», «то же, что ползун»⁸⁴, т.е. у странной фамилии героя есть вполне определенное, соотносимое с родом его занятий объяснение. Но в буквальном переводе с немецкого, как отмечалось ранее, «крейцкопф» означает «крест-голова», что иносказательно можно выразить формулой: *самораспятие на кресте мысли*. Однако мотив *рассеченной* по черепным швам *головы* в изображении как мертвого Гоги Фемма, так и искалеченной Эрны, пересекаясь с семантикой имени героя, образует еще один смысловой коннотат: нечаянное убийство мальчика становится знаковым провозвестием несчастного случая с женой, виновником которого станет Крейцкопф. В развитии сюжетного треугольника Крейцкопф — Эрна — Гога Фэмм мерцают реминисценции сюжетной линии Фауст — Гретхен: как и в трагедии Гете, у Платонова виновником гибели своей бывшей любимой женщины и ребенка является главный герой. Общность судеб Гоги и Эрны словно устанавливает между ними отношения сыновно-материнского родства — не случайно голова мальчика рассклалась «по материнским швам». Такое прочтение мотивирует и внутренний монолог Крейцкопфа, размышляющего над объявлением в газете о розыске мальчика: «Но что же мне делать, ведь мать его умрет» (106). Обозначенный комплекс знаковых деталей, к которым добавляется также сумасшествие героини («Расколотый череп ей скрепили, но ее тонкий и острый разум рассеялся через щели разбитого черепа» (116)), дает основание прочитать трагическую

⁸³ Об Агасфере как прототипе Фауста см.: Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб.: Филол. фак. С.-Петербург. гос. ун-та, 2006. С. 27–31.

⁸⁴ Комментарии // Платонов А. Соч. Т. 1, кн. 1. С. 545.

историю Эрны как вариант судьбы Гретхен. Намек на такую вариативность можно увидеть в транскрипции имен героинь: не только по звучанию, но и по написанию ЭРНа представляет собой усеченную анаграмму ГРЭтхеН. К сказанному следует добавить, что, став виновником смерти ребенка, Крейцкопф словно совершил символическое убийство себя самого: всего детски-наивного, иррационального, светлую часть собственного Я. В этом контексте перестает быть парадоксом его мгновенное старение («Уже год минул с тех пор, как Крейцкопф приехал в первый раз в столицу... Крейцкопф заметно поседел, состарился и потерял детский интерес к ненужным вещам» (111–112)), прочитывающееся как возрастная инверсия героя Гете. Кроме фаустовского контекста, здесь возникают также мотивные аллюзии с портретным описанием Иуды Искарота в одноименном рассказе Л. Андреева, на что впервые обратила внимание Н.П. Хрящева⁸⁵: «Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: *точно разрубленный с затылка двойным ударом меча и вновь составленный, он явно делился на четыре части* и внушал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия»⁸⁶. Полное имя героя Петер Крейцкопф в этой межтекстовой параллели начинает звучать как смысловой оксюморон, соединяющий в себе апостольство Петра и предательство Иуды, что равнозначно намерениям осуществления идеи добра путями зла и в конечном итоге вновь выводит нас в план фаустовского сюжета: «Частица силы я, / Желавшей вечно зла, творившей лишь благое» (60), — говорит о себе Мефистофель. В номинативное пространство рассказа вписывается и образ Петра Первого, также входящий в сферу платоновской фаустианы. На сюжетный уровень образ Петра-демиурга выйдет в повести «Епифанские шлюзы», о чем речь пойдет в специальном разделе данного исследования.

К моменту возобновления работ на строительстве как в герое, так и во внешних обстоятельствах происходят важные изменения.

⁸⁵ Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова. С. 96.

⁸⁶ Андреев Л. Избранное. М.: Сов. Россия, 1988. С. 211. Курсив наш. — Е.П.

После тюрьмы Крейцкопф «долго приспособлялся и трудно вспоминал когда-то привычное. <...> ...Он вел свою работу ровно, усердно и автоматически» (109). Более того, теперь его внутренним состоянием становится меланхолия и жажда одиночества⁸⁷, которого он прежде так боялся и от которого хотел заслониться своим научным проектом. К тому же на строительстве он перестает занимать ведущее положение: его заменил здесь второй муж Эрны, Нимт (фамилия этого персонажа в переводе с немецкого может в данном случае означать *достигший, имеющий, владеющий*; букв. *nimmt* — '(он) берет'), вошедший в доверие к правительству за время отсутствия Крейцкопфа. Однако в самый разгар работ вновь происходит остановка, которой герой пользуется для поездки в «столицу металлургии», чтобы увидеть опыты по извлечению глубоких железных руд. Для автора же это еще одна возможность эстетической проверки технического эксперимента на его этическую доброкачественность: «Известно, что добывание железной руды с трехсотметровой

⁸⁷ В культурной традиции меланхолия считается фаустовским настроением (См.: Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции. С. 264–271). Также и одиночество входит в душевный комплекс «фаустовского человека»: «Родиной фаустовской души является безграничное одиночество („Hier wird die grenzenlose Einsamkeit als die Heimat der faustischen Seele empfunden“), — пишет Г.М. Васильева. — Оно становится постоянным мотивом („die Einsamkeit der faustischen Seele“) (S. 240). Пробуждающаяся фаустовская душа придумала Валгаллу („von der erwachenden faustischen Seele erdacht“) (S. 238). Та предстает как огромный символ одиночества. В германо-скандинавской мифологии это небесный чертог для павших в бою. В нем обитают необщительные боги и богатыри. Местопребывание Валгаллы определить нельзя. Она потеряна в безграничности, парит по ту сторону реальности, в далеких, темных, фаустовских областях („in fernem, dunklen, faustischen Regionen“) (S. 239). Шпенглер перечисляет самых одиноких героев всех культур: Зигфрид, Парсифаль, Тристан, Гамлет, Фауст» (Васильева Г.М. «Фаустовская душа» в философии Шпенглера. Текст «Заката Европы» цит. автором статьи по изданию: *Spengler O.A.G. Seelenbild und Lebensgefühl // Spengler O.A.G. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München: Verlag C.H. Beck, 1990. S. 381–481).*

глубины не может экономически оправдываться, здесь же *опытным путем хотели доказать иног.* <...> Гигантские массивы руды с завыванием и грохотом, *похожим на громы землетрясения, прорывали оболочку земли* и вылетали на земную поверхность... <...> ...Глыбы руды *вырывались из недр с горячим ветром*... и, взлетев на сотню метров, падали на материнскую землю, слегка зарываясь. <...> *И было что-то чудовищное и неестественное в том, что из земли вылетал металл, скрежеща и тоскуя на пути*» (112). Треснувшая оболочка земли, откуда вырываются глыбы горячей руды, вызывает ассоциации с разверзшимися земными недрами, из глубин которых высвобождаются обитающие в них «духи злобы». Нарушение установленного миропорядка особенно пронзительно выражено образом тоскующего металла.

Производителем этого «неестественного» эксперимента был инженер Скорб, имевший «тихий нрав и *лютую работоспособность*» (113), в чем виден новый вариант платоновского типа «сатаны мысли». После гибели жены и ребенка, утонувших в реке, Скорб живет один, но ему с помощью технической мысли удается «отомстить этой реке: он построил на ней регуляционные сооружения, сделавшие невозможными никакие паводки» (Там же). Как видим, причиной «лютой работоспособности» для Скорба, как и для Крейцкопфа, а ранее — для Вогулова, оказалась личная драма. Собственная СКОРБЬ (ср. имя героя) обернулась ненавистью к природе, желанием ее преобразования, читай — усмирения, обернувшегося насиланием. Технический эксперимент здесь вновь не выдерживает нравственного испытания. Герои Платонова воспринимают природу как врага, как дикую непредсказуемую и опасную стихию, грозящую человеку катастрофой. Но «укрощение» этой «строптивой» оборачивается для них мнимой победой.

Личностную целостность платоновский «Фауст» приобретает в финальной части «Лунных изысканий», что становится наиболее очевидным при сравнении двух редакций рассказа: отцензурированной, известной как «Лунная бомба», и цитируемой нами первоначальной. В «Лунной бомбе» главный акцент делается на акте теоретического познания, расходящегося с живой жизнью. Вся за-

ключительная часть рассказа звучит реализацией гетевской метафоры: «Суша, мой друг, теория везде, / А древо жизни пышно зеленеет!» (86). В процессе своего космического полета Крейцкопф убеждается сам и пытается убедить землян в том, что «люди очень ошибаются. Мир не совпадает с их знанием» (59)⁸⁸. За время космического полета герою начинает приоткрываться тайна бытия, что рождает в нем готовность к познанию вселенной фаустовским способом: через соединение с мирозданием: «Я слепну во тьме снаряда, мне надоело видеть разверстую вселенную только в глазки приборов» (58). И в конце концов он действительно «открывает люк, чтобы *найти исход себе*» (59). Исход в данном случае означает не выход, а освобождение, как в одноименной книге Библии, повествующей об освобождении евреев из египетского плена. «Исходом» из «лунной бомбы» платоновский герой освобождается от усеченных представлений о мире, от узурпации своего Я рассудком. Он уже готов заплатить собственным физическим существованием за возможность получить истинное знание о законах вселенной — ср. у Гете:

Готов я в дальний путь! Вот океан кристальный
Блестит у ног моих поверхностью зеркальной
И светит новый день в безвестной стороне!
Вот колесница в пламени сиянья
Ко мне слетает! Предо мной эфир
И новый путь в пространствах мирозданья.
Туда готов лететь я — в новый мир.

<...>

Мужайся, соверши с весельем первый шаг,
Хотя б грозил тебе уничтоженья мрак! (38)

В «Лунных изысканиях» в мотив познания встраивается субмотив *спасения мира*, который в итоге оказывается первенствующим:

⁸⁸ Текст «Лунной бомбы» цитируется по изданию: *Платонов А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Страницы указываются в скобках после цитаты.

«Видите или нет вы катастрофу на Млечном пути: там шумит поперечный синий поток. Это не туманность и не звездное скопление, **это нарушитель гармонии вселенной вливается ядом в ее звучащее смуглое тело...** Снаряд снижается. Я открываю люк, чтобы найти исход себе **и вам**. Прощайте» (122; здесь и ниже жирным шрифтом выделен текст, вырезанный из первой редакции). В плане разрешения конфликта между разумом и сердцем первоначальная редакция рассказа представляет собой, пожалуй, уникальный пример во всем творчестве Платонова. Здесь две стороны человеческой природы достигают гармонического созвучия, и Крейцкопфу удастся в итоге реализовать себя и в ипостаси Фауста, познавшего «прекрасное мгновенье» истины («**Я вспомнил создание космоса с отчетливостью и живостью постройки дома моих родителей**» (121)), и в качестве спасителя мира. Только в этом финальном фрагменте имя героя приобретает, наконец, свое истинное бытийное воплощение: семантика *креста* реализуется в акте самопожертвования, включающем в себя аспект самоискупления, тогда как семантика *головой* — в достижении полного знания о законах вселенной, которое здесь проявляется как припоминание. В этом значении *знания как припоминания* данная категория войдет в число основных концептов платоновского художественного языка. Семантическая разработка имени строится автором на основе его смыслового обогащения и одновременно по принципу «знаменования» как реализации значения⁸⁹, что в процессе развертывания сюжета становится одним из основных способов раскрытия динамической природы образа героя, его продвижения из сферы псевдореальности, псевдосмысла и псевдоцели к истинному бытию.

В «Лунных изысканиях» мы встречаемся с единственным во всем творчестве Платонова примером «увенчания» героя. После него семантическая стратегия фаустовского сюжета разворачивается в сторону «развенчания» персонажа. В трагедии Гете, по верному замечанию Л. Дебюзер, Фауст и Мефистофель, будучи неотделимы друг от друга, «все-таки отделимы в своем направляющем стремле-

⁸⁹ См.: *Мароши В.В.* Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 2000. С. 34.

нии»⁹⁰. Живая душа Фауста при нем до тех пор, пока он в горячке жизненных впечатлений не захочет остановить мгновенье. Таково главное условие его договора с Мефистофелем. До тех пор персонафицированная темная сила является внешним искусителем героя Гете. Поддаваясь на эти искушения, Фауст в то же время может вернуться к самому себе. Свет и тьма неустанно борются внутри его сознания, но это осознанная борьба и осознанное сопротивление тьме. Сложность положения платоновских «Фаустов» заключается в том, что темные, «страстные силы мира», т.е. мефистофелевское начало, являются неотъемлемой частью их собственной души. По причине недистанцированности темное начало не становится для героя предметом рефлексии. Время, историческая ситуация высвобождают, активизируют именно эти спавшие силы, герой же оказывается всецело подвластен им, пленен ими. В последующих произведениях душа платоновского героя фаустианского типа становится все больше поражена «мефистофелевским геном», в результате чего инверсируется значение самого деяния.

В повести «Эфирный тракт» автор выводит уже не одного, а нескольких ведущих персонажей фаустианского типа, выстраивая из них персонажную цепочку. Первым в этом ряду оказывается изобретатель Фаддей Попов. Его фамилия, думается, не случайно совпадает с фамилией А.С. Попова, физика и электротехника, одного из пионеров применения электромагнитных волн в практических целях. Внедрение его радиоэкспериментов в России, так называемое регулярное радио, выпало на середину 20-х гг. XX в., а точнее на 1924 г., т.е. незадолго до начала работы Платонова над «Эфирным трактом» (1925)⁹¹.

⁹⁰ Дебюзер Л. Тайнопись в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный. По материалам IV Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 19–22 сентября 1999 г. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 630–631.

⁹¹ В платоноведении существует точка зрения, что прототипом Попова является Ленин. Ее автор Д. Московская апеллирует к внешнему сходству образа платоновского героя с образом пролетарского вождя, а также к дате

В основе сюжета повести лежит научная мысль об устройстве вселенной, какой она представлялась в современных Платонову космических гипотезах, не давая ему покоя еще со времени создания поэмы «Невозможное». «У шведского физика Аррениуса, — читаем в начале поэмы, — есть красивая, поразительная гипотеза о происхождении жизни на земле. По его догадке — жизнь не местное, не земное явление, а через эфирные невероятные пространства переправлена к нам с других планет в виде колоний мельчайших и простейших организмов... Что же перевезло по эфиру эту пыль жизни с звезд на Землю? Что служило им транспортом? Я предполагаю — свет. Свет имеет давление около миллиграмма на один квадратный метр. Вот, пользуясь этим давлением, как ветром в океане, эти тельца жизни и переплыли эфирную бездну... Парусами им служили их же тела, источником светового ветра и начальным направляющим пунктом его — солнце... Жизнь — солнечного происхождения. Мы потомки солнца — не в переносном смысле, а в прямом — физическом... Может быть, атомы и атомы атомов — электроны есть те же микроорганизмы, только предельного, начального типа, так как они выносят уже любые вселенские условия и при лучших условиях они как-то синтезируются, усложняются, вступают во взаимную связь, но при ухудшении этих условий они опять разрушают свои постройки и отступают до первичного тела — электрона, могущественнейшего из всех конструкций мира...»⁹²

То, что в раннем произведении прозвучало как робкое предположение — может быть, в повести становится решительным утверждением: так и есть. Если электрон — это «живое тело» космического происхождения, тогда открывается возможность, о которой еще тайно мечтал Крейцкопф: воспользоваться этим «чужим звезд-

смерти Попова: 25 января, т.е. через 4 дня после смерти Ленина. С точки зрения исследовательницы, к нему восходит также образ изобретателя Матиссена (см.: *Московская Д.* Художественное осмысление политической реальности первого десятилетия революции в прозе А. Платонова 1926–1927 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 395–403.

⁹² Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 187–188.

ным даром» на благо человечеству. Задача же ученых состоит в том, чтобы научиться эксплуатировать звездный электрон ускоренными темпами и, проведя «питательные рукава» из космоса на землю, начать «разводить железо, золото и уголь, как скотоводы разводят свиней» (14)⁹³. Превращение научно обоснованной возможности в технически освоенное изобретение и становится коллизийной основой повести.

Другим претекстом «Эфирного тракта» служит еще одна работа Платонова начала 1920-х гг. — «Симфония сознания (Этюды о духовной культуре современной Западной Европы)» (1922), написанная под впечатлением «Заката Европы» и встроена в текст повести под названием «Песни Аюны». Однако в произведении, писавшемся в 1926–1927 гг., оптимистический пафос меняется на проблемный, отраженный в последней части «Песен Аюны», носящей полемический характер по отношению к ранней публицистической позиции Платонова, о чем подробнее речь пойдет ниже.

Уже в начале сюжетной линии Попова помещена авторская ремарка, свидетельствующая о перестановке семантических акцентов в структуре образа героя фаустианского типа: «Одиночество, *заглушенность души*, сырость и полутьма квартиры превратили Фаддея Кирилловича в пожилого нерачительного субъекта с *житейски неразвитым мозгом*» (11). Среди его самохарактеристик есть такая, которая является вариантом «сатаны мысли». «Поспешим, Фаддей! Поспешим, *сатана души* моей!» (12), — не раз обращается к себе Попов. Но если у Водулова метафора «сатана мысли» означала дьявольское овладение разумом героя, то у Попова — овладение душой.

Однако его «заглушенная душа» все чаще дает о себе знать — через странности характера, алогичность действий. Так, в период работы над новым прибором, кажется совершенно поглощенный своим делом, Попов вдруг обращается к своему коллеге и ученику Михаилу Кирпичникову с неожиданным вопросом: «Слушай, мне

⁹³ Рассказ цит. по: Платонов А. Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2009. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). Страницы указываются в скобках после цитаты.

скучно, Кирпичников! Скажи-ка мне, кто ты такой, есть у тебя невеста, цель жизни, тоска, что-нибудь такое? Или ты только антропойд?» (19). Вновь возникающий мотив *меланхолии* как знак принадлежности героя к фаустовской традиции здесь обнаруживает себя в тоске Попова по простым истинам, а состояние скуки выявляет его неудовлетворенность однонаправленной научной деятельностью. И когда его теория предстает додуманной до конца и оформленной в виде рукописи, он неожиданно обрывает свой труд и сводит счеты с жизнью, выпив яд.

Выбранный героем способ самоубийства вновь отсылает нас к трагедии Гете — той сцене, где, отчаявшись раскрыть тайну бытия научными способами, Фауст решает на иной путь познания: слияние с вселенной через уход с земного плана жизни. Не о смерти думает он в тот момент, когда держит «чашу роковую», а о славе нового дня, «неведомом рассвете» в иных мирах:

Привет тебе, единственный фиал,
Который я беру с благоговеньем!
В тебе готов почтить я с умилением
Весь ум людей, искусства идеал!
<...>
Готов я в дальний путь! Вот океан кристальный
Блестит у ног моих поверхностью зеркальной
И светит новый день в безвестной стороне!
Вот колесница в пламени сиянья
Ко мне слетает! Престо мной эфир
И новый путь в пространствах мироздания.
Туда готов лететь я — в новый мир.
О наслажденье жизнью неземною!
<...>
Мужайся, соверши с весельем смелый шаг,
Хотя б грозил тебе уничтоженья мрак!
<...>
Хмелен напиток мой, и темен зелья цвет:
Его сготовил я своей рукою,
Его избрал всем сердцем, всей душою, —

В последний раз я пью и с чашей роковую
Приветствую тебя, неведомый рассвет! (38–39)

Эта сцена проясняет тайный смысл ухода Фаддея Попова. Не удавшееся Фаусту стремление «в эфир» — раздающийся в критический момент Пасхальный Благовест, как известно, отводит руку с ядом от его губ, и он остается продолжать свое земное поприще — как раз и реализует герой Платонова, произнеся перед расставанием с земной жизнью монолог, звучащий парафразой приведенного отрывка из трагедии Гете: «Эх, земля! Не будь мне домом — не сись кораблем небес! <...> Кирпичников!.. скажи: ты вошь, убудок или — мореплаватель? Ответь, обыватель, на корабле мы или в хате? Ага, на корабле — тогда держи руль свинцовыми руками, а не плачь на завалинке! Замолчи, сверчок! Мне известен курс и местоположение...» (22). Хотя в поступке Попова различим и другой модус образа Фауста, акцентированный в пушкинской «Сцене из Фауста»: «Мне скучно, бес!» (II, 253)⁹⁴.

Через небольшое время после произнесения этого монолога герой Платонова заболевает малярией, впадает в странное полусонное-полубредовое состояние, обостряющее в нем память прошлого, тоску по давно умершей матери. И в ночь с 25 на 26 января он расстается с жизнью. «На столе, утвержденная чернильницей, лежала неоконченная рукопись: „Решение просто — электромагнитное русло...“» (24). Финальная фраза рукописи в контексте научно-философских поисков Попова приобретает символический смысл: герой словно собственным уходом «утверждает» проект «эфирного тракта».

Любопытно поразмышлять над тем, почему Платонов указывает точную дату смерти героя. Если отрешиться от даты смерти Ленина, на которую указывает Д. Московская, то, возможно, 25 января важно писателю как День мученицы Татьяны, которая в России яв-

⁹⁴ Здесь и далее цитаты из произведений А. Пушкина приводятся по изданию: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979. Ссылки даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

ляется небесной покровительницей людей науки — студентов и профессоров, а значит, и научного знания: Фаддей Попов у Платонова — доктор физических наук. Возможно и другое: важность именно зимнего времени, не связанность даты с Великими религиозными праздниками (хотя в дате 25 января все же есть отзвук Рождества, празднуемого 25 декабря по церковному календарю) как антитеза светлого праздника Пасхи в «Фаусте», знак богооставленности героя, что усиливает чувства тоски и внутреннего холода, вдруг охватившие Попова в последние дни: «Фаддей Кириллович вернулся поздно. Тотчас же он лег спать, чего никогда не было» (21); «Одиночество, затерянность в несчетных полях и устремленность к одной цели еще более расшатало душевный порядок Попова... У Фаддея Кирилловича явилась еще страшная и неутомимая тоска по матери, хотя она умерла пятнадцать лет назад» (22); «Кирпичников! Вычисти хату и убирайся вон — я задумался!» (23). Хотя есть здесь важная семантическая противодействующая, связанная с полным именем героя: *Фаддей* в переводе с еврейского означает «хвала», *Кирилл* в персидском значит «солнце». Таким образом, итог героя оказывается своеобразным способом реализации семантики собственного имени, т.е. судьбы: его «уход», в реальном плане изображенный как жест безысходного одиночества, по существу оказывается «хвалой солнцу», а значит, жизни, грандиозному космическому замыслу вселенной, путям ее научного познания. Этот внутренний смысл вновь сближает повесть «Эфирный тракт» с «Фаустом» Гете: «хвала солнцу» здесь равнозначна тому гимну, который произносит Фауст, приветствуя «неведомый рассвет» и поднося к губам чашу с ядом.

Есть у данного эпизода и иной смысловой план. Последняя часть рукописи Попова представляет собой обоснование необходимости ускорения жизни электронов: «Если электрон есть микроб, то есть биологический феномен, то эфир... есть кладбище электронов. <...> ...Но также мать их жизни, так как мертвые электроны служат единственной пищей электронам живым. <...> Очевидно, ускорение подачи питания должно увеличить темп жизни электронов... существующая закономерность физиологических актов легко пре-

вернется, при благоприятных условиях питания, в бешеный темп... <...> Но как вызвать свободный и усилительный приток питательного эфира к электронам? Как технически создать эфирный тракт — дорогу эфиру?.. Решение просто — электромагнитное русло...» (19–21). Такой научный сценарий, обеспечивающий в итоге полное господство человека над вселенной, может быть осуществлен только путем насилия над естественным ходом жизни. Как окажется позднее, именно этот сценарий был реализован древними аюнитами, что привело их цивилизацию к катастрофе. И если в начале исследований подобная перспектива лишь будоражила сознание Попова, даже в природе он больше всего «любил месяц октябрь, когда все неопределенно и странно, как в сочельник *накануне всемирной геологической катастрофы*» (15), то в период завершения работы над своей теорией он все больше задумывается, скучает, гуляет по «замерзающим недышащим полям» (19). Герой словно открывает для себя ценность мира, как он есть, и в итоге не может решиться «восстать» на существующий миропорядок, сознательно обрывая рукопись и жизнь. В подобном выборе Попова слышится отзвук гамлетовской проблематики. Двойным отказом — от деяния и от жизни — герой Платонова по-своему решает ключевой вопрос шекспировской трагедии: быть или не быть? Так в фаустовском спектре возникает новая краска, возводящая образ Попова к типу *гамлетизированного Фауста*.

После смерти ученого дело пытается продолжить его ученик Михаил Кирпичников. Фамилия этого героя отсылает нас к «Лунным изысканиям», в подзаголовке которых стоит: «Рассказ о кирпиче», что служит способом межтекстовой переключки. Действительно, в образе этого героя распознаются черты, характерные для прежних платоновских «Фаустов»: Вогулова, Крейцкопфа. Как и они, Михаил Кирпичников одержим жаждой знания переустройства вселенной; как и им, ему доверено проведение научно-технического эксперимента, на этот раз связанного с рытьем сети термических вертикальных туннелей в Якутии, чтобы «блокировать их энергию посредством единой электропередачи, и на конце электрического провода продвигать культуру, промышленность и население к Ле-

довитому океану». Второй же и главной причиной туннельных работ было изыскание в тундре остатков «неведомых великолепных стран и культур», поиск пути «в мир неизвестной гармонической страны» (28–29), следы которой были обнаружены по ходу туннельных раскопок. И Кирпичников, как до него Вогулов и Крейцкопф, с горячностью принимается за дело, «чувствуя цель, которую он должен выполнить, как всемирную победу и обручение древнейшей эры с сегодняшним днем» (29). Таким образом, поиск связи с другими мирами разворачивается в «Эфирном тракте» в глубь земли. Мировая гармония из высших, небесных сфер перемещается в пространство «мерзлой почвы». На этот раз, в отличие от вогуловского эксперимента с ультрасветом и строительством летательного «кирпича», людских жертв удалось избежать. Однако в итоге проведенных работ по формовке туннеля в почву тундры была пущена энергия, в результате чего стала таять тундра: «тундра... тает в первый раз после того, как был ею накрыт и сохранен для нас тот странный и чудесный мир, ради которого, по распоряжению Центрального Совета Труда, была добыта внутренняя теплота земного шара» (31)⁹⁵. Таким парадоксальным заключением заканчивается доклад Кирпичникова: оказывается, глобальный и затратный эксперимент повлек за собой уничтожение уникального природного мира, ради сохранения которого, собственно, он и был организован. То есть, как и в прежних утопических сюжетах, исход эксперимента в «Эфирном тракте» оказался непредсказуем: природа повела себя

⁹⁵ Доклад «Центральному совету труда» — переработанный вариант сочинения Платонова «Доклад управления работ по гидрофикации Центральной Азии», подписанного именем героя его ранних произведений Елпидифора Баклажанова и имеющего в своей основе реальные разработки писателя по проблеме орошения засушливых земель. Однако, как это зачастую происходит в художественных произведениях Платонова, подверженные творческой рефлексии его научно-практические и публицистические умозаключения лишаются здесь утвердительной интонации, переходя в сферу нерешенных, проблемных вопросов. Особенно отчетливо это видно при сравнении 3-й части баклажановского «Доклада...» с подзаголовком «Новый метод управления миром» с проектом Матиссена в том же «Эфирном тракте», о чем см. ниже.

вне соответствия с человеческими расчетами. И далее, как и в случае с рытьем вертикального туннеля, постижение тайны «эфирного тракта» умозрительным, техническим способом, представляющимся Кирпичникову «единственно истинным», лишь отодвигает ожидаемый результат: «Построенные им приборы для создания эфирного тракта молчали и подчеркивали заблуждение Кирпичникова. Фразу Попова — „Решение просто — электромагнитное русло“ — Кирпичников всячески толковал посредством экспериментов, но выходили одни фокусы, а эфирного пищепровода к электронам не получалось» (46). В подобной ориентации на рассудочное, книжно-чертежное знание в образе платоновского героя фаустианского типа проявляет себя вагнеровское начало: в трагедии Гете Фауст называет своего ученика Вагнера «ничтожным червем сухой науки» (32). То, что для гения Попова было простым решением, для прагматического ума Кирпичникова («Как скучно, — такова реакция героя на прочтение древней рукописи о жизни аюнитов. — И в тундре ничего путного не придумали! Все любовь да творчество, да душа, а где же хлеб и железо» (46)) становится неразрешимой загадкой. Это один из первых платоновских «Фаустов» с вагнеровской закваской. Вместе с тем в герое остается не утраченной жизнь души, выраженная в любви к жене и детям, в памяти о трудной судьбе матери. Так в судьбу героя автор вписывает элементы собственной биографии (намек на автобиографичность образа Кирпичникова заключен, в частности, в имени его жены, которую, как и жену Платонова, зовут Мария Александровна).

«Кирпичников вынул из сундучка свой старый дневник — самодельно сшитую тетрадь, открыл и вчитался: „Март. 20. 9 часов вечера. Мать и дети спят на полу на старой одежде. Нечем даже укрыться. У матери оголилась худая нога — и мне жалко, стыдно и мучительно... Какая сволочь жизнь! А может, это я сволочь, что до сих пор не свернул скулу такой подлой жизни? Зачем я позволяю ей так мучить детей и мать... Надо жить для тех, кто делает будущее, кто томится сейчас тяжестью грозных мыслей, кто сам весь — будущее, темп и устремление. Таких мало... Но я для них живу и буду

жить, а не для тех, кто гасит жизнь в себе чувственной страстью и душу держит на нуле⁶.

Кирпичников вышел на двор... На дворе стояло одно дерево — лоза. Кирпичников подошел, обнял дерево — и их закачало обоих ночным ветром» (21–22).

В итоге рассудочность сознания преодолевается у Кирпичникова теплом души, ведущим его к овладению тайной «эфирного тракта». Пытаясь найти выход из создавшегося тупика, он пускается в долгое и дальнее странствие, надеясь в нем постичь мучающую его проблему: «...тебе надо пуститься пешему по земле, ты гниешь на корню, инженер Кирпичников...» (46). Это решение героя, его внутренний порыв «детонирует» сразу в нескольких культурных направлениях. Помимо пушкинского мотива скучающего Фауста, оно вызывает коннотации и с образом исторического Фауста, который «в результате внутренней тревоги постоянно мотался по географической карте с места на место» (Г. Магаль)⁹⁶ и в этой своей позиции скитальца оказался собратом Агасфера. Вместе с тем выбор пути странника — характерный поведенческий «жест» платоновских героев, живущих «с открытым сердцем», объединяющий как гениев, так и «душевных бедняков» (Иван Копчиков в «Рассказе о многих и интересных вещах», Фома Пухов в повести «Сокровенный человек», Бертран Перри в «Епифанских шлязах», Саша Дванов и Копенкин в «Строителях страны» и романе «Чевенгур» и пр.), что отзывается в жанровой структуре утопических «фантазий», внося в них сказочно-былинный элемент. Подобно сказочному герою, Михаил Кирпичников, «даже для себя» не имея «ясного ответа — на вопрос о своем странствии» (52), тем не менее оставляет свой дом и пускается на поиски всеобщего счастья — в соответствии с сюжетной моделью сказочного путешествия «туда, не знаю куда». Но одолевая «апокалиптические» пространства России, он неожиданно решает идти в Америку, которая представлялась ему страной наступившего Золотого века, «мужицкого счастья», в чем есть и отзвуки фаустовской мечты о цветущем рае, свободном крае и свободном народе. Источник же этого счастья — розы, которыми

⁹⁶ Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции... С. 27.

в Америке «половина земли... засажена — по тыще рублей в год чистого прибытка десятина дает!» (52). Здесь платоновский сюжет, прорастающий из его ранних художественных опытов («Масло розы», «Родоначальники нации или Беспокойные происшествия») ⁹⁷, контаминируется с мифологическими сказаниями о розе.

О символике розы в творчестве Платонова, прежде всего в связи с образом Розы Люксембург в романе «Чевенгур», писали многие исследователи ⁹⁸. В их работах отмечается связь образа розы с идеей рая, бессмертия, любви, жертвы, продолжения рода ⁹⁹ (роза — цветок не только Богородицы, но и Афродиты, позднее — один из символов Христа ¹⁰⁰). Говоря о символике цветка у Платонова, Н. Малыгина, в частности, пишет, что он представляет собой «поэтическое выражение найденного Платоновым пути обращения сил смерти в силы жизни» ¹⁰¹. В «Фаусте» Гете роза — чудесный цветок кающихся грешниц. Приносимый ангелами, он разгоняет силы тьмы: «Бесы скрылись, как пришли мы, / Злые прочь от роз бежали, — / Адской злобой не палимы, / Скорбь любви лишь ощущали» (512–513). Однако в «Эфирном тракте» «таинственный Риверсайд, где сотни десятин под розами» (56), предстал перед героем страной «двенадцатилетних дураков» (58). Жертвоприношение розы, когда «из нежного тела беззащитного цветка выгоняется тончайшая драгоценная влага» (56) ради добычи розового масла — «основы богатства... округа», «основы здоровья нации», источника «мужества до ста лет», — по существу, оказывается напрасной. Рай Риверсайда стерилен и безжизнен, его «элементы» — это «Пища — Жилище —

⁹⁷ О метасюжетной функции рассказа «Масло розы» см.: Корниенко Н.В. А. Платонов. Масло розы // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 1994. С. 359–361.

⁹⁸ См., напр.: Яблоков Е.А. Комментарий // Платонов А. Чевенгур. М.: Высш. шк., 1991. С. 559–563.

⁹⁹ Там же. С. 562.

¹⁰⁰ См.: Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. Т. 2. Москва: Рос. энцикл.; Минск: Дилер; Смоленск: Русич, 1994. С. 386–387.

¹⁰¹ Малыгина Н.М. Эстетика Андрея Платонова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985. С. 36.

Влага: Глэн-Бабкок; / Одежда — Красота — Мораль: Кацманзон; / Искусство — Рассуждение — Религия — Пути Поведения / — Вечная слава: универсальное блок-предприятие Звездного Треста; / Вечный Покой: Анонимная Компания „Урна“; / Эксплуатация времени в целях смеха и развлечения: / изолированная обитель „Древо Евы“; / Препараты „Антисексус“: Беркман; Шотлуа и С.» (56–57).

Платонов изобразил Америку — розово-лимонный рай — страшной смерти, бездуховным антимиром, обогатив уже сложившуюся в русской литературе традицию¹⁰², по-новому активизирующуюся в начале XX в. (ср.: «Город Желтого Дьявола» М. Горького, «Железный Миргород» С. Есенина, «Блек энд уайт» В. Маяковского и мн. др.). Вместе с тем получил реализацию и иной семантический план символики розы — как цветка смерти. Для Михаила Кирпичникова жизнь в Америке слилась в один «монотонный месяц. Кругом жили глупые люди: работа, еда, сон, ежевечернее развлечение, абсолютная вера в бога и в мировое первенство своего народа!» (57). То есть шпенглеровская идея «заката Европы» осуществляется в сюжете повести в Америке, травестируя также и фаустовскую тему воплощения мечты о «народе свободном на земле свободной» (перевод Б. Пастернака), в чем слышится и автоирония Платонова, расстающегося в «Эфирном тракте» со своими утопическими надеждами. Не случайно в повести он похоронит своих гениальных самоучек Вогулова, Крейцкопфа, а также и Михаила Кирпичникова в урнах Дома воспоминаний — как символы дорогого, но навсегда утрачен-

¹⁰² См.: Шатин Ю.В. Отъезд за границу: Судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: Изд-во СО РАН: ОИГТМ СО РАН, 1999. С. 392–396. К этому семантическому коду Платонов вновь вернется в повести «Ювенильное море», о чем пойдет речь в соответствующем разделе данной работы.

Попытку представить Америку страной абсолютного знания предпримет Платонов в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923): «Только через десять лет, в Америке, Иван постиг, что такое электричество и как построен и строится из него наш мир и вся вселенная» (*Платонов А.* Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 250). Однако данная фабульная заявка не будет развернута в тексте рассказа. В иронической модальности она прозвучит в финале «Ювенильного моря».

ного прошлого. Символика бесплотности утопических мечтаний усиливается отсутствием не только тел, но и праха героев: первый «пропал без вести в экспедиции по подводному исследованию Атлантиды» (76), второй улетел на Луну и не вернулся, третий погиб на корабле «Калифорния»¹⁰³.

Смерть Михаила Кирпичникова в сцене потопления двух кораблей-гигантов: «Калифорнии», на котором герой возвращается домой, и спешащей ей на помощь «Клары» — символизирует тупиковость технократического пути развития как предельной точки «фаустофелевского» деяния и его неизбежной гибели. Аллюзия на «Фауста» возникает в этом эпизоде в связи с несколькими деталями сюжета. Во-первых, в самой гибели кораблей, как потом окажется, ставшей результатом эксперимента еще одного платоновского «Фауста» — Матиссена, мерцает отсылка к финальному эпизоду пушкинской «Сцены из Фауста», где приказ «все утопить» исходит от уставшего мучиться над наукой и пресыщенного жизнью ученого философа. Мефистофель же выступает в роли развлекающего его «злого гения». Кроме того, в образе Матиссена слились черты трех персонажей гетевской трагедии. Фаустианское начало реализовано в его желании достичь «вселенской мощи», испытать «новый способ управления миром» (61). Однако, как оказалось, сам Матиссен при этом не знал, что случится в итоге его эксперимента¹⁰⁴. То есть

¹⁰³ В плане фаустовского сюжета ненайденность тел погибших героев соотносится с мотивом одиночества «фаустовской души», после смерти оказавшейся в небесной стране Валгалле, место которой определить нельзя. Потерянная в бесконечности, она «парит по ту сторону реальности, в далеких, темных, фаустовских областях» (*Васильева Г.М.* «Фаустовская душа» в философии Шпенглера).

¹⁰⁴ Исследователи считают прототипом Матиссена современника Платонова американского ученого Н. Теслу (1856–1943), «изобретателя беспроводной передачи энергии, двигателя на солнечной энергии, разработчика принципов дистанционного управления». См.: *Малыгина Н., Матвеева И.* Комментарии // Платонов А. Эфирный тракт. С. 515. Думается, что у платоновского героя был не один прототип. В имени Матиссена слышится параллель с именем американского физика Альберта Майкельсона (1852–1931), проводившего эксперимент по определению скорости

фаустовское дерзание соединяется здесь с вагнеровским дилетантизмом. Внешний же вид героя — его голый неулыбающийся череп, «помертвелое лицо», «оловянное утихшее сердце», «распахнутый зловонный рот» — подразумевают в нем злого гения мефистофелевского типа. Усиливает фаустовский контекст эпизода образ пса¹⁰⁵ — единственного живого существа, с которым беседует Матиссен после того, как узнал о гибели кораблей. Да и сама его речь отзвучивает главными смыслами мефистофелевских поучений, даваемых Фаусту: «Верно, Волчок, что сердце наше — это болезнь? А? Верно ведь, что сентиментальность — гибель мысли? Ну, конечно, так! Разрубим это противоречие в пользу головы и пойдем спать!» (61). Можно сказать, что в этом герое Платонов «дovoплощает» создаваемый в разных персонажных вариантах образ «сатаны мысли». Матиссен с помощью сконструированного им приемника-резонатора научился управлять собственной мыслью таким образом, что, сидя у стола с маленьким аппаратом, мог принимать в свой мозг направленные электромагнитные волны и, в свою оче-

движения Земли относительно эфира. Эксперимент, вошедший в науку под именем эксперимента Майкельсона — Морли, вопреки ожиданиям, не дал положительного результата: обнаружить движение Земли относительно «светоносной среды», эфира, не удалось, что привело ученых к мнению об отсутствии эфира и распространении света в пустоте. См.: *Майкельсон А.А., Морли Э.* Об относительном движении Земли и светоносного эфира // Голин Г.М., Филонович С.Р. Классики физической науки. М.: Высш. шк., 1989. С. 514.

¹⁰⁵ Дьявол в образе пса является не только в трагедии Гете, но и во многих демонологических легендах. В современной Платонову литературе эта аллюзия возникает, например, в образе «пса голодного» в поэме А. Блока «Двенадцать», а также в образах героя «Собачьего сердца» и любимой собаки Понтия Пилата в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова. См.: *Якушева Г.В.* Дегероизированный Фауст XX века // Гетевские чтения / Под ред. С.В. Тураева. М.: Наука, 1999. С. 42; *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1993. С. 28–82; *Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное изд. Вып. 2 / Авт.-сост. Капинос Е.В., Проскурина Е.Н.; отв. ред. Е.К. Ромодановская.* Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. С. 86–97.

редь, направлять такие волны в соответствии с собственной мыслительной посылкой. Его цель — достичь такой силы мысли, чтобы смочь сдвинуть мироздание с его привычных путей. Возбужденные мысли Матиссена «стреляли в космос особыми специфическими электромагнитными бомбами. Они падали где-то, может быть, в глуши Млечного Пути, в сердце планет и расстраивали их пульс, — и планеты сворачивали с орбит и гибли...» (64). Один из космических «камней» в результате такого орбитального сдвига и упал в океан, обрушившись на «Калифорнию»¹⁰⁶. «Чтоб мою науку проверить, нужно целый мир замучить. Вот где злая сила знания! — разъясняет Матиссен свой научный метод народному простецу Петропавлушкину. <...> Я весь мир могу запугать, а потом овладею им и воссяду всемирным императором! А не то — всех перекрошу и пушу газом!» (63). Здесь образ платоновского «Фаустофеля» поворачивается новой, антихристовой гранью.

Эксперименты с мыслью были интересны Платонову в связи с ее воздействием на объекты с целью «освобождения человека от мускульной работы», чему посвящена третья часть его «Доклада управления работ по гидрофикации Центральной Азии», написанного от лица Е. Баклажанова: «Пример: человек вышел на берег реки, видит — на другом высоком берегу растет капуста и горит и горит от бездождя; мысль человека: „оросить“... <...> И начинает действовать агрегат-электромотор — насос, и через миг после мысли человека... под корнями капусты уже блестит вода. <...> Достаточно будет подумать, чтобы звезда переменяла путь! Но мы хотим добиться, чтобы обойтись без исполнительных механизмов, а прямо так»¹⁰⁷. Далее изобретатель Баклажанов прилагает схему резонатора с целью получения новых средств «на углубление и расширение

¹⁰⁶ Платонов варьирует в данном эпизоде реальный случай — падение Тунгусского метеорита, в своей интерпретации опережая собственное время. По одной из версий, появившейся в конце прошлого века, метеорит был не упавшим на землю небесным телом, а имел земное происхождение — стал плодом энергетических экспериментов Н. Теслы. (См.: *Дим-де М. Нострадамус предсказывает* 1997 год. М.: Олимп, 1996. С. 175).

¹⁰⁷ *Платонов А. Сочинения*. Т. 1, кн. 1. С. 215.

работ по созданию новой техники управления миром»¹⁰⁸. Этим заканчивается текст «Доклада...». То, что в 1922 г. писатель, не задумываясь о последствиях, воспринимал как захватывающий эксперимент, имеющий народно-хозяйственное значение, в 1926-м становится предметом глубокой нравственной рефлексии и завершается художественным приговором его герою-экспериментатору. Подключенный к аппарату мозг Матиссена, не выдержав силы пропускаемого через него тока, разрывается от кровоизлияния: «Черная кровь бурей ворвалась в мозг через разорванную вену и затормозила пульсирующее боевое сердце. Но последний образ Матиссена был полон человечности: перед ним встала живая измученная мать, из глаз ее лилась кровь, и она жаловалась сыну на свое мучение» (65). Как это часто случается с героями Платонова, истинный смысл деяния открывается им лишь на мгновение. В данном случае бесчеловечность содеянного была явлена Матиссену в предсмертном видении жертвенно-мученического образа матери, вызывающего аллюзии на образ скорбящей Богородицы, плачущей о людских грехах. Однако на осознание этого смысла и исправление жизни у героя уже не осталось времени: «В девять часов утра Матиссен лежал мертвым — с открытыми белыми глазами, с руками, вьвши-мися ногтями в пол в борющемся иступлении» (65).

Итак, ни Попову, ни Кирпичникову, ни Матиссену не удастся достичь реализации собственных проектов в соответствии со своими представлениями. И здесь на страницах повести появляется еще один герой фаустианского типа. Это сын Михаила Кирпичникова Егор. Разгадка тайны «эфирного тракта» приходит к нему, как и к Фаддею Попову, мгновенно — как «сияющая догадка», данная силой солнечной энергии и прополосовавшая мозг, «как падающая звезда» (80). Однако в следующий миг он так же неожиданно утрачивает свою «нечаянную мысль», возвращающуюся к нему уже «не спеша» и в неясных очертаниях¹⁰⁹. И тем не менее момента гени-

¹⁰⁸ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 215.

¹⁰⁹ Переживание мгновения истины платоновским героем имеет, по всей вероятности, автобиографическую основу. Так, в статье 1921 г. «Слышные шаги (Революция и математика)» Платонов пишет в связи с

ального прорыва оказывается достаточно для того, чтобы запустить в действие эксперимент с выращиванием электронов в электромагнитной среде и обратный ему, убивающий электроны, о чем появляется восторженная публикация в газете «Интеллектуальный труженик»: «Совокупность всех работ Кирпичникова указывает, какую титаническую силу созидания и истребления получило человечество в его изобретении... Это обеспечивает прогресс человечества и подводит физический базис под исторический оптимизм» (82).

Итогом научных экспериментов Кирпичникова-младшего стало изобретение «искусственно откормленного и выращенного... электрона» (90), устрашающий образ которого напоминает апокалиптического зверя¹¹⁰: «Наибольшая высота животного — метр. Наибольшая ширина — около половины метра. Цвет его тела — красно-желтый. Общая форма — овал. Органов зрения и слуха — не обнаружено. Кверху поднята огромная пасть с четырьмя зубами, длиной каждый по 3–4 сантиметра. Имеются четыре короткие (1/4 метра) мощные лапы с налившимися мускулами; в обхвате лапа имеет не менее полуметра; кончается лапа одним могущественным пальцем, в форме эллиптического сверкающего копыя. Животное

концепцией пространства-времени Г. Минковского: «Несовершенство нашего сознания в том, что я, например, не могу понять сразу эту формулу, а сначала почувствовал ее; ее истина не открылась для меня, а вспыхнула» (*Платонов А.* Сочинения. Т. 1, кн. 2. С. 148). В «Эфирном тракте» слышится тот же мотив «несовершенства сознания», не способного удержать истину в момент ее неожиданного явления. Драматизм ситуации, по Платонову, заключается в невозможности достичь степени адекватности при реализации на практике приоткрывшегося на мгновение высшего знания. Однако и обратная максима писателя о том, что до истины можно только доработаться, также не получает убедительного решения в его произведениях.

¹¹⁰ Впервые образ Электрона возникает в «Жажде нищего», в одном из «видений истории» героя-Пережитка. Именем Электрон назван в нем некий инженер, руководящий работами по уничтожению мира исходя из принципа: «или мир, или человечество». Сам же Электрон «был слеп и нем — только думал. От думы же он и стал уродом» (*Платонов А.* Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 168).

стоит на толстом сильном хвосте, конец которого шевелится, сверкая тремя зубьями. Зубы в отверстой пасти имеют нарезку и вращаются в своих гнездах. Это странное и ужасное существо очень прочно сложено и производит впечатление живого куска металла. Шум в лаборатории производил гул этого гада: вероятно, животное голодно...» (89–90).

Символично само расположение данного эпизода в тексте повести, помещенного после сцены, рисующей загадочное небесное явление: «А высоко над площадью Свердлова в тот миг засветилась синяя точка. Она в секунду удесятерилась в размерах и затем стала излучать из себя синюю спираль, тихо вращаясь и как будто разматывая клубок синего вязкого потока... Наконец *столб синего немерцающего мертвого огня установился между землей и бесконечностью, а синяя заря охватила все небо*. И сразу ужаснуло всех, что исчезли все тени: все предметы поверхности земли были окунуты в какую-то немую, но все пронзающую влагу — и не было ни от чего тени. В первый раз с постройки города в Москве замолчали: кто говорил, тот оборвал свое слово, кто молчал, тот ничего не воскликнул. Всякое движение остановилось; кто ехал, тот забыл продолжать путь, кто стоял на месте, тот не вспомнил о цели, куда его влекло» (87).

Эта сцена представляет собой парафразу из того места в Евангелии, где описывается земной контекст второго пришествия: «Когда же увидите мерзость запустения... тогда находящиеся в Иудее да бегут в горы; А кто на кровле, тот не сходи в дом и не входи взять что-нибудь из дома своего; И кто на поле, не обращай назад взять одежду свою» (Мк. 13: 14–16). Однако в платоновском тексте, в отличие от евангельского, главным является мотив *забвения* и всеобщего оцепенения: «кто ехал, тот *забыл* продолжать путь, кто стоял на месте, тот *не вспомнил* о цели, куда его влекло». И только когда «синяя заря начала угасать», «сразу тронулась вся ночная Москва: шоферы нажали кнопки стартеров, пешеходы сделали по первому шагу, говорившие закричали» (88). К тому же и столб синего огня, установившийся «между землей и бесконечностью», назван Платоновым «немерцающим мертвым огнем» и «вязким потоком», что

плохо соотнобразуется с образом Христа, пришедшего «на облаках с силою мноюю и славою» (Мк. 13: 26). Таким образом, рассыпанные в тексте знаки (к ним относится и исчезновение тени от предметов, означающее наступление власти дьявола¹¹¹) дают основание прочесть данный эпизод как явление антихриста, которое предшествует по евангельским пророчествам второму пришествию: «Тогда, если кто вам скажет: „вот, здесь Христос“ или „вот, там“, — не верьте. Ибо восстанут лжехристы и лжепророки, и дадут знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных» (Мк. 13: 21–22). Однако в платоновской повести «прельщать» оказалось некого, ибо ситуация разворачивается в атмосфере полного духовного забвения: «никто почти не знал, в чем дело» (88).

Кроме апокалиптических соответствий, Егоров электрон-зверь вызывает аллюзии на Вагнера гомункула, который, по сравнению с детищем Кирпичникова, выглядит плодом невинной научной шалости:

Стекло звенит с чарующею силой,
Мутнеет, блещет... Труд закончен мой!
Вот вижу я: хорошенький собой,
Там шевелится человечек милый!
Раскрыта тайна, всем ясна вполне!
Чего ж еще желать нам остается?
Прислушайтесь ко звукам: там на дне
Родился голос, речь там раздается! (306)

Нарисованная Платоновым идиллическая картина жизни страны и гендерных отношений после эксперимента с «эфирным трактом» словно подводит итог его долгим рефлексиям в вопросе «о любви»

¹¹¹ Отказ от тени равнозначен в мифологических представлениях отказу от души. Так, сюжетной основой повести А. Шамиссо «Удивительная история Петера Клемиля» является продажа тени-души дьяволу. Ее оригинальную художественную рецепцию представляет собой «Тень» Е. Шварца. Ср.: «...выносили больных на улицы и полагали на постелях и кроватях, дабы хотя тень проходящего Петра осенила кого из них» (Деян. 5: 15).

(так называется одна из ранних статей писателя), вбирая в свое пространство его ранние поэмы в прозе, а также разгоревшуюся в середине 1920-х гг. полемику по вопросам пола и семейных отношений в новом обществе, в которой «на повестке дня... стал вопрос о должнствующем скоро явиться новом качестве советского быта, внедрении новых специфически советских социальных отношений»¹¹². «Девственность женщин и мужчин стала социальной моралью, и литература того времени создала образцы нового человека, которому незнаком брак, но присуще высшее напряжение любви, утоляемое, однако, не сожигательством, а либо научным творчеством, либо социальным зодчеством. Времена полового порока угасли в круге человечества, занятого устройением общества и природы» (91).

Однако данная сцена относится в повести уже к постапокалиптическому времени. Кроме того, работа над ней совпадает с созданием проникнутого иронией «Антисексуса», отсылка к которому есть в американском эпизоде повести. Эти два фактора, относящиеся к сюжетному и близкому по времени автоконтекстуальному планам «Эфирного тракта», дают основания усомниться в утвердительном пафосе анализируемого фрагмента. Вместе с тем в контексте фаустовского сюжета в нем слышатся отзвуки обращенной к Мефистофелю речи Вагнера о новом способе рождения человека, которую ученый-схоласт произносит в момент появления гомункула:

То, прежде в моде бывшее, рожденье
Считаем мы за вздор, за унижение!
Тот нежный пункт, откуда жизнь вся шла,
Та милая, сокрытая в нем сила,
Что изнутри ключом наружу была,
Которая давала и брала,
Сама собой слагалась и росла,
Сперва себе родное усвояла,

¹¹² Комментарии // Платонов А. Соч. Т. 1, кн. 1. С. 555. См. также: *Семенова С.* «Гайное тайных» Андрея Платонова. С. 92–100.

А вслед за тем чужим овладевала, —
Цены своей лишается теперь!
Пусть этим будет наслаждаться зверь,
Но человек, при том высоком даре,
Которым он владеет, должен впредь
Происхожденье высшее иметь,
Чистейшее, чем остальные твари!
<...>
Да, что считалось тайною природы
Великою, то проб разумных годы
Нас научили ныне создавать!
Работа наша даром не пропала,
И что природа организовала,
То мы умеем кристаллизовать! (304–305)

Вагнеровский пафос сбивается иронической репликой Мефистофеля, бросающей отсвет и на социальную идиллию в повести Платонова:

Кто много жил, тот и видал не мало:
Ничто ему не ново в жизни сей.
Так, странствуя, встречал и я, бывало,
Кристаллизованных людей (305).

Можно, таким образом, заключить, что в платоновских героях-экспериментаторах победу одерживает не фаустовское, а вагнеровское, дилетантское начало. Судьба же создателя зверя-электрона сходна с судьбами предшествующих изобретателей: не будучи удовлетворенным собственным открытием, Кирпичников-младший, как и его отец, уходит странствовать и набираться живого опыта в поисках «корня мира, почвы вселенной, откуда она выросла» (219). Как и его отец, он жертвует ради своей мечты личным счастьем, расставшись со своей возлюбленной¹¹³. Однако в финале повести

¹¹³ Платонов дописывал «Эфирный тракт», находясь в Тамбове, разлученный с женой и сыном. Свою тоску по Марии Кашинцевой он выразил

автор скороговоркой замечает, что Егор погиб в тюрьме, арестованный «вместе с бандитами, грабившими скорые поезда» (94). Таким оказывается итог платоновского «сатаны мысли» как особого типа героя. При этом кончина Кирпичникова-младшего внешне практически полностью повторяет кончину Фаддея Попова: в заключении Егор заболевает *малярией* и ему дают выпить *яд* — вместо присужденного повешения. Во внутреннем же плане сюжета это знаки, скорее, не тождества, а расхождения в соответствии с правилом повторения трагедии в виде фарса. В смерти Егора нет того глубокого смысла сознательного ухода, которым обусловлено самоубийство Попова. Здесь смерть — естественный и равноценный итог потерявшегося в потоке жизни и заблудившегося в собственных исканиях героя.

Такие повторяющиеся сюжетные ситуации в платоновских утопических «фантазиях», как уход героя за обретением знания, выход научно-технического эксперимента из-под контроля его создателя, безвременная смерть героя, служат подтверждением ключевого положения Платонова-мыслителя, выраженного им в статье «О любви» (1922): «Познанный... мир все равно что покоренный»¹¹⁴. Показательно то, что первой в этом умозаключении стоит категория познания, тогда как в художественных произведениях писателя покорение мира начинается его героями раньше, чем они достигают уровня абсолютного о нем знания, — цель сама по себе недостижимая. Это переворачивание ключевых позиций и становится губи-

стихами, обращенными Егором Кирпичниковым к своей возлюбленной Валентине:

Дарю тебе луну на небе
И всю живую траву на земле, —
Я одинок и очень беден,
Но для тебя — мне нечего жалеть (218).

В письме к Марии Александровне, в котором Платонов цитирует эти строки, он делает уточнение: «Это песнь из „Эф[ирного] тракта“ — она относится, по существу, к тебе» (Архив А.П. Платонова. С. 457).

¹¹⁴ Платонов А. Чутье правды. М.: Сов. Россия, 1990. С. 182.

тельным как для героя и его эксперимента, так и для мира. Подсвечивают данную мысль мотивы *разочарования*, *усталости* каждого из героев от своего проекта, становясь знаками нежизнеспособности самой идеи. Повторяющимися фабульными элементами автор словно замыкает в круг сюжет «восстания на вселенную», как бы завершая, закольцовывая его, подводя отрицательный итог своему художественному эксперименту в жанре научной утопии. А смерть всех героев-экспериментаторов приобретает значение некоего провиденциального запрета на вступление человека с неподготовленным сознанием в сферу тайны Творения.

Актуализация этой ключевой идеи достигается в «Эфирном тракте» приемом текста в тексте: включением в структуру повести якобы найденного при строительстве вертикального туннеля отрывка из древней рукописи о трагической судьбе некоей давно исчезнувшей цивилизации. В последней части «Песен Аюны» изложены ход и результаты тех же проектов, которыми занята мысль платоновских «Фаустов». Оказалось, что человечество уже шло подобным путем. В сочинении аюнита излагается результат сходного с идеей Кирпичникова-младшего эксперимента. Герой «Песен» Рийго сотни лет назад уже провел кирпичниковский опыт и погубил свой народ, ибо представшая в образе выкормленного электрона ожившая мертвенность, подобно гоголевскому Вию, оказалась губительной для всего живого: «...откормленное и воспитанное им племя электронов... достигло того, что каждый электрон равнялся облаку по объему тела. В неистовой свирепости шли тучи электронов из недров Материнского океана, колыхаясь, как горы при землетрясении... <...> Нельзя вытерпеть взгляд электрона. Гнусна будет смерть от ужаса, но нет спасения больше Аюне» (75). Не находит спасения и Рийго, убитый «лапой электрона, тяжелой, как пласт платины» (Там же). Имя героя из древней книги, представляющее собой анаграмму имени Егор, приобретает символическое значение в рамках всего произведения, манифестируя мысль о неминующей катастрофичности проекта «эфирного тракта».

Вместе с тем обращение писателя к архаическому жанру песни (ср. «Песнь о Гайовате», «Песнь о Нибелунгах» и др.), сама певу-

честь названия древней страны (Хорпайя), ее языка (*аюна* — формирующаяся душа, *лита* — сформированная душа, *нуали* — рабы, *пойя* — музыкальный инструмент), напевность имен ее насельников (Зун-Зойга, Эйя, Рийго) — бросает отсвет на всю повесть, усиливая в ней лирическое начало, выражающееся у Платонова в первую очередь в сострадательном отношении к своим героям.

Именная цепочка в сочинении аюнита заменяет номинативный ряд в «Симфонии сознания». Так Платонов предпринимает новую попытку опубликовать свою раннюю работу, не принятую в печать в начале 1920-х гг., делая ее частью другого художественного произведения¹¹⁵. За именем Зун-Зойги в «Песнях Аюны» скрыто имя Шпенглера, Хорпайей названа Европа, аюной — культура, литой — цивилизация и т.д. Гибель Хорпайи в процессе перерождения аюны в литу символизирует гибель Европы на пути от культуры к цивилизации. При этом особой пронзительностью наделяются мотивы любви к родной «почве», «просторной» матери-земле и ее народу и тревоги за их будущее, звучащие контрапунктом идее пересотворения мира. «История Аюны это своеобразный философско-культурный метатекст повести... Аюнита как бы включает весь спектр теорий прогресса XX века, в том числе радикально-марксистскую и технократическую, в традицию европоцентрического, линейного взгляда на развитие России. Аюнита и комментирует путь всех героев-деятелей повести, изначальную конфликтность и химеричность их целей...»¹¹⁶.

Включение в текст «Эфирного тракта» последней части «Песен Аюны» придает ей и притчевое звучание, что влечет за собой усложнение жанра, синтезирующего утопическую, антиутопическую и притчевую составляющие. Сама же вставка книги-притчи в струк-

¹¹⁵ Попытка оказалась неудачной: все редакторы и цензоры повести отвергли сначала «Дневник аюнита», но и без него повесть не устраивает издательство и возвращается Платонову. Впервые в сокращенном варианте «Эфирный тракт» будет опубликован только в 1960-х гг. (Подробно историю публикации повести см.: *Корниенко Н.В.* История текста и биография А.П. Платонова. С. 36–54).

¹¹⁶ *Корниенко Н.В.* История текста и биография А.П. Платонова. С. 53.

туру фаустовского сюжета усиливает его поучительное значение — как исторический урок и предостережение человечеству.

***Фаустовский отзвук петровского сюжета:
повесть «Епифанские шлюзы»***

Над «Епифанскими шлюзами» Платонов начал работу сразу после окончания «Эфирного тракта». Обращение к петровской теме стало для него новым способом вхождения в современность — на этот раз через отечественную историю. Как отмечают исследователи (Н.В. Корниенко, Е. Толстая, Н.П. Хрящева¹¹⁷ и др.), такая возможность была оправдана самой ситуацией 1920-х гг.: в оформляющейся сталинско-московской великодержавности виделись параллели с петровско-петербургской моделью не только Платонову, но и А. Ремизову, Б. Пильняку, А. Толстому¹¹⁸. Хотя писатель и настаивал на том, что «аналогии между петровской эпохой и нашим временем... не проводил нигде»¹¹⁹, вероятнее всего, это было вынужденное оправдание перед лицом воинственной критики, опровергаемое множеством отсылок к деяниям Петра в публицистике Платонова. Там идея проведения «водного пути» открыто обозначена как реализация «старой проблемы», заключающаяся в непосредственном продолжении и вместе с тем исправлении недостатков петровских инициатив. «Значение реке Дону и его главнейшим притокам как государственно важному водному пути первый придал Петр Великий, — писал Платонов в статье 1926 г. „О дешевом водном пути черноземного края“. — <...> В Воронеже Петр задумал заложить судостроительную верфь для снаряжения похода на

¹¹⁷ Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова. С. 55–66 (глава «Источники и стиль повести „Епифанские шлюзы“»); Толстая Е. «Стихийные силы»: Платонов и Пильняк // Толстая Е. МИРПОСЛЕ-КОНЦА: Работы о русской литературе XX века. М., 2002. С. 272–288; Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова. С. 125–152.

¹¹⁸ Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова. С. 55–56.

¹¹⁹ Платонов А. Против халтурных судей (Ответ В. Стрельниковой) // Платонов А. Чутье правды. С. 254.

Азов. <...> После огромных затрат средств и труда судостроение в Воронеже наладилось. <...> Крупное судостроение Петра в Воронеже и придонских краях вызвало оживленную торговлю и заселение этих краев. Наряду с военным судостроением появилось коммерческое. Пришли дошлые люди... построили барки и лодки и начали возить на них соль, пеньку, хлеб и прочее. Жалкое судоходство поддерживается на Верхнем Дону и по сей день. Но Петр страшно извел могучие леса, обнажил почву, поверхностный сток воды ничем не задерживался — реки начали засоряться, мелеть и заболачиваться. Появилась малярия. <...> Этот процесс продолжается и поныне, геометрически возрастая в своей губительности. Поэтому на Верхнем Дону мы имеем сейчас судоходно-мелиоративную проблему. Но настал ли час для ее решения? Да, и более счастливого часа для решения этой проблемы не дождешься. <...> Построив дешевый водный путь, мы завоюем для области... рынки севера и юга, станем на основные линии экономики Союза, выйдем из захолустья провинции на арену союзной экономической жизни. Дешевый экспорт хлеба... ведь это может иметь, без всякого преувеличения, решающее значение в нашей внешней торговле и внешней, стало быть, политике»¹²⁰. Перифрастический вариант последней мысли возникает в «Епифанских шлюзах» в речи Петра, обращенной к Бертрану Перри: «...мы навеки удумали главнейшие реки империи нашей в одно водяное тело сплотить и тем великую помощь оказать мирной торговле, да и всякому делу военному. Через оные работы крепко решено нами в сношение с древлеазиатскими царствами сквозь Волгу и Каспий войти и весь свет с образованной Европой, поелику возможно, обручить. Да и самим через ту всеветную торговлишку малость попитаться...» (101)¹²¹.

В статье «О дешевом водном пути...» Платонов по существу предлагает реализовать проект, начало которого, по его словам, бы-

¹²⁰ Платонов А. О дешевом водном пути черноземного края (Экономическая и мелиоративная проблема в связи с восстановлением сельского хозяйства в ЦЧО) // Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 2. С. 290–294.

¹²¹ Повесть «Епифанские шлюзы» цит. по: Платонов А. Эфирный тракт. Страницы указываются в скобках после цитаты.

ло положено Петром I с целью превратить «степной город Воронеж в российский Амстердам»¹²², то есть создать второй Петербург на юге страны. В основу замысла заложена та же модель, что и в создании Петербурга как «окна в Европу». На самом деле история строительства Волго-Донского канала началась с середины XVI в.: первую попытку соединения Волги и Дона историки относят к 1569 г., когда турецкий султан Селим II¹²³ «направил 22 тыс. солдат вверх по Дону с целью прорыть канал между Волгой и Доном. Однако спустя всего лишь месяц турки отступили „с великой бранью“, заявив, по словам летописцев, что „даже всем турецким народом тут и за 100 лет ничего не сделать“»¹²⁴. Придвигая начало строительного проекта к петровскому времени, Платонов руководствовался не правдой факта, а собственным творческим заданием, одной из сторон которого была проверка на доброкачественность цивилизаторской идеи европейского образца, начало которой в отечественной истории положено Петром. При этом сама проблема дешевого водного пути, осмысляемая Платоновым-мелиоратором, попадает в активно стимулируемое народно-хозяйственное проектное пространство: в 1920 г. в рамках плана ГОЭЛРО правительство страны возвращается к проблеме создания Волго-Донского канала, разработок строительства которого еще к 1917 г. существовало более тридцати. Однако ни одна из них не была реализована, чему исследователи истории канала находят две причины. «Во-первых, сопротивление оказывали частные владельцы железных дорог. Во-вторых, даже если бы произошло чудо и канал был бы построен, движение судов по нему могло бы осуществляться лишь в весеннее время, когда реки были полноводными. Без тотальной реконструк-

¹²² Платонов А. Че-Че-О // Платонов А. Чутье правды. С. 239.

¹²³ Имя Селима II как первого инициатора соединения Волги и Дона в книге В. Васильева «Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества» является ошибкой, так как годы его правления приходятся уже на послепетровское время: вторую половину XVIII — начало XIX в. (1761–1808).

¹²⁴ 60 лет назад был открыт Волго-Донской судоходный канал. [Электронный ресурс]. URL: volgodonskgorod.ru/node/282. Дата обращения 20.01.2015.

ции рек о полноценной навигации не могло быть и речи»¹²⁵. Окончательный же проект был создан лишь в середине 1930-х, но реализовать его помешала на этот раз Великая Отечественная война. Работы возобновились сразу по окончании Сталинградской битвы, в 1943 г., а завершены в 1952 г.¹²⁶

Таким образом, строительный проект Волго-Дона оказался в итоге осуществимым, в чем не сомневался Платонов-мелиоратор. Однако в «Епифанских шлюзах» писатель изображает его как абсолютно утопический, что сдвигает творчески осмысляемую им инженерно-строительную проблему из художественно-исторического пространства в художественно-онтологическое. Сама историческая ситуация, в которой инициатива строительства была отдана иностранцам¹²⁷, дала Платонову возможность перевести его давний художественный конфликт между рациональным началом и «стихийными силами» из надысторической и наднациональной сферы, характерной для его утопических «фантазий», в национальное русло, связать его с идеей национального характера, непостижимости российских просторов и русской души. То есть в «Епифанских шлюзах» сюжет «восстания на вселенную» теряет свою научно-фантастическую составляющую, преобразуясь в цивилизаторский

¹²⁵ 60 лет назад был открыт Волго-Донской судоходный канал. [Электронный ресурс]. URL: volgodonskgorod.ru/node/282 (дата обращения 20.01.2015).

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ На начальном этапе, выпавшем на 1697 г., руководителем на стройке был немец Иоанн Бреккель. Однако вовремя осознав неудачу, он сбежал из России. После этого стройку продолжил англичанин Дж. Перри, который, как и его предшественник, не выполнил ни одного из возложенных на него поручений: «ни Волга — Дона, ни работ на Епифани, ни устройства сообщения Волга — Ладожское озеро — Петербург, ни сооружения каналов на Неве... От двух последних заданий он попросту отказался, поскольку ему не выплачивали обещанного по договоренности денежного вознаграждения. <...> Тяжба кончилась тем, что англичанин обратился к чрезвычайному послу ее королевского величества мистеру Витворту, тот взял его под защиту и увез в Англию» (*Васильев В.* Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. С. 81).

сюжет о покорении природы, окультуривании «страшной», «дикой и таинственной страны» с целью создания в ней нового качества бытия по западному образцу.

Детально продумывая работу над повестью, писатель обращается к историческим материалам. По ранним предположениям исследователей, это записки Джона Перри (прототипа платоновского героя-однофамильца) «Состояние России при нынешнем царе», изданные в Лондоне в 1716 г. и переведенные в России в 1871, а также книга Н.П. Пузыревского «Водное соединение рек Волги и Дона» и «Курс русской истории» В. Ключевского¹²⁸. Однако в работе Е. Антоновой, изданной в 2000 г., высказывается мысль о том, что реальным и чуть ли не единственным непосредственным источником «Епифанских шлюзов» была книга инженера А.И. Легуна «Воронежско-ростовский водный путь», изданная в Воронеже в 1909 г. «На страницах этой книги Платонов нашел материал для письма Вильяма Перри и текст челобитной царю, отсюда же взяты описания обстоятельств строительства и детали проекта Бертрана Перри — размеры объектов, названия населенных пунктов»¹²⁹. Здесь же уточняется положение В. Васильева о том, что Платонов внимательно читал записки Дж. Перри, свидетельством чего являются текстовые совпадения в двух произведениях, касающиеся главным образом технической стороны дела. По мнению Е. Антоновой, с книгой английского инженера писатель ознакомился опосредованно через работы Легуна. Не случайно в одном из писем

¹²⁸ См.: Никонова Т.А. Исторический комментарий в повести «Епифанские шлюзы» // Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1970. С. 204–210; Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова. С. 57; Громов-Колли А. Заметки об исторической реальности, условном прототипе и проблематике повести «Епифанские шлюзы» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2: По материалам II Междунар. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 215–220.

¹²⁹ Антонова Е. О некоторых источниках прозы А. Платонова 1926–1927 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 461.

М. Кашинцевой из Тамбова, где создавалось произведение, Платонов жалуется на недостаточность исторических источников: «...меня ждет работа о волго-донском канале Петра. Очень мало (совсем нет) исторического материала, опять придется налечь на свою „музу“: она одна еще мне не изменяет... Пока во мне сердце, мозг и эта темная воля творчества — „муза“ мне не изменит. С ней мы действительно — одно»¹³⁰.

Явление «музы» в тамбовских письмах Платонова вводит в контекст «Епифанских шлюзов» поэтические «материалы», не только восполняющие недостаточность исторических источников, но и принципиально их преобразующие. Как убедительно показала Н.В. Корниенко в предисловии к данному корпусу платоновского эпистолярия, он перенасыщен соответствиями с пушкинскими письмами к Наталье Гончаровой, составившими подтекст этих «писем о любви и горе»¹³¹. Имя Пушкина, его темы, неточные цитаты из стихов буквально прошивают их страницы. Можно сказать, что, работая над «Епифанскими шлюзами», Платонов жил в тени пушкинского творчества. А петровская тема овеивала произведение атмосферой не только поэмы «Медный всадник», но и незаконченного романа «Арап Петра Великого», ставшего одним из важнейших претекстов повести. Фаустовский отсвет на деяния Петра бросает в романном тексте авторская характеристика Якова Брюса, ближайшего подвижника царя, «прославившего в народе русским Фаустом» (VI, 16–17).

Начальные главы «Епифанских шлюзов» выписаны словно по канве пушкинского текста, повествующего о появлении Ибрагима Ганнибала в Петербурге после приобретения в Европе «сведений, необходимых государству преобразованному» (VI, 7). Обращаясь к этому пушкинскому персонажу, Платонов, вероятнее всего, решал для себя «учебную» творческую задачу художественного изображения дикой, но активно переобустраивающейся России, а также фигуры царя-преобразователя изнутри сознания европейца. Прописы-

¹³⁰ Архив А.П. Платонова. С. 459.

¹³¹ Корниенко Н. «Письма о любви и горе»: Письмо и текст // Архив А.П. Платонова. С. 377–397.

вая судьбу Бертрана Перри, в первых двух главах повести Платонов рифмует не только основные ситуации, но и отдельные эпизоды, вплоть до художественных деталей, с пушкинской историей царского арапа. Открывает российскую страницу судеб обоих героев сюжетная ситуация разлуки с возлюбленной, развивающаяся, однако, в противоположных направлениях: в романе Пушкина намечающейся женитьбой Ганнибала на русской невесте, в повести Платонова — изменой и замужеством героини. Но в обоих вариантах инвариантным является сюжетный мотив *вынужденного брака*, в «Арапе Петра Великого» инициируемого одиночеством и безродностью героя в России, его намерением укорениться в среде «гордого русского дворянства», в «Елифанских шлюзах» — тоской оставленной героини, ощущением погубленности любви и боязнью одиночества. Также в обоих произведениях матримониальный сюжет осложняется ситуацией любовного соперничества героя. В пушкинском романе это любовь невесты арапа Натальи Ржевской к Валериану, в повести Платонова — любовь Мери к Томасу Рейсу.

Работая над образом героя, Платонов в чертах его характера повторяет отличительные черты европейски образованного Ганнибала: точный ум, наблюдательность, внешнюю сдержанность реакций. В отношении к Петру общим для обоих героев является чувство восхищения/очарованности. В желании англичанина быть участником великих дел российского императора перифразирована реакция царского арапа: «Тайная дума Бертрана хоронилась в том предмете, что он очаровался Петром, еще будучи в Ньюкестле, и хотел стать его соучастником в цивилизации дикой и таинственной страны» (100). (Ср. в «Арапе Петра Великого»: «Мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа возбудила в нем в первый раз благородное чувство честолюбия» (VI, 17)). Есть, однако, и штрихи, разнящие внутреннюю мотивацию героев: для Ибрагима отдалившаяся за время разлуки Россия осталась все-таки своей — землей, память о которой хранит душа. И его честолюбие инициировано этим чувством единства с «новым отечеством» — великой страной и ее народом. Для Перри Россия — это чужая, незнакомая, «дикая» страна, которую он наме-

рен «завоевать» своим инженерным умом. Антиномия своего-чужого разводит позиции пушкинского и платоновского героев, усложняя образ последнего и заставляя повествование «Епифанских шлюзов» развиваться по пути контрапункта в отношении к роману Пушкина. Эта противоположная стратегия отчетливо проступает во внешне схожей ситуации отхода героев ко сну, завершающей вторые главы обоих произведений. В первом царит атмосфера спокойствия и умиротворенности, во втором — тревоги и печали.

«*Арап Петра Великого*»: «В сем [честолюбивом] расположении духа он лег на приготовленную для него походную кровать, и тогда привычное сновидение перенесло его в дальний Париж, в объятия милой графини» (VI, 17).

«*Епифанские шлюзы*»: «Бертран окоченел и стал собираться спать. Пока он воображал Мери и умственно беседовал с ней, над Санкт-Петербургом успела рассвирепеть вьюга, и, окорачиваясь у зданий, она студила покой. Завернувшись в одеяло, укрывшись сверху морской шинелью из дьявольского вечного сукна, Бертран дремал, и тонкая живая печаль, не переставая, не слушаясь разума, струилась по всему его сухому сильному телу...» (99–100).

Третья глава и в том и в другом тексте начинается словами «На другой день...». Таким образом, можно определенно говорить о том, что пушкинский роман стал для «Епифанских шлюзов» точкой сюжетного отталкивания. Развитие сюжета в «Арапе Петра Великого» сосредоточено вокруг брачной ситуации героя, тогда как у Платонова его движет строительный проект Петра-Перри. Эта разница сюжетных стратегий диктует и отличия в изображении Петра: Пушкин, помимо строительного таланта, акцентирует его созидательные, «отцовские» качества крестного и свата, тогда как у Платонова Петр соединяет в себе величие демиурга с лютой дьявола.

Двойственность образа царя в «Епифанских шлюзах», а также его *alter ego* Бертрана Перри сдвигает рецептивный план повести в дальнейшем сюжетном движении от «Арапа Петра Великого» к «Медному всаднику», расширяя пространство межтекстовых переключек до аллюзий на фаустовский проект создать на отвоеванной у

моря суше «целый край, обширный, новый» (498). Притяжение трагедии Гете в сферу интертекста «Епифанских шлюзов» связано также с одним из аспектов творческого задания писателя — «из Европы посмотреть на Россию»¹³². В этом отношении чрезвычайно важным является тот факт, что прототипом Фауста в пятом акте второй части произведения служил для Гете Петр I. Таким образом, главные персонажи повести Платонова — царь Петр и англичанин Бертран Перри, а также его брат Вильям, одержимые идеей инженерного пересоздания природного ландшафта, продолжают галерею платоновских героев фаустианского типа. Первые строки письма Вильяма Перри, открывающего повесть: «Сколь разумны чудеса природы, дорогой брат мой Бертран! Сколь обильна сокровенность пространств, то непостижимо даже самому могучему разумению и нечувственно самому благородному сердцу!» (95), — словно подхватывают «великие думы» пушкинского Петра «на берегу пустынных волн» и одновременно — гетевского Фауста у берега моря, вдохновляя на создание проекта епифанских шлюзов, осуществлять который приходится его брату Бертрану. «За шагом шаг все выяснил себе я / В задаче этой. Вот моя затея» (443), — самоуверенно восклицает герой Гете, желая добиться реализацией своего строительного проекта личного признания, славы, торжества. В похожем состоянии пребывает у Платонова Бертран Перри, приступая к осуществлению Петрова замысла: «Искандер завоевывал, Веспуччи открывал, а теперь наступил век построек — окровавленного воина и усталого путешественника сменил умный инженер» (100).

Однако причиной честолюбивых амбиций Перри является надежда завоевать сердце любимой им Мери Карборунд, ради чего он и отправляется в «дикую страну», оставив свою возлюбленную в далеком Ньюкестле. В «Епифанских шлюзах», таким образом, повторяется уже сложившаяся в цикле платоновских утопических «фантазий» схема сюжета: деяние героя инициировано личной драмой, его «точная мысль» вновь соединяется с любовной линией судьбы. Предыдущий художественный опыт писателя дает основание предположить усиление драматической ситуации в жизни Перри, что и

¹³² *Васильев В.* Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. С. 72.

происходит в тот момент, когда инженерный план утвержден царем и герою предстоит отправиться на Епифань. Во время дорожных сборов ему неожиданно вручают письмо от Мери, из которого он узнает, что она вышла замуж за другого, не выдержав тоски одиночества и долгого ожидания любимого. Как и предыдущие «Фаусты» Платонова (Вогулов, Крейцкопф, Скорб), Перри приступает к реализации инженерной идеи в состоянии душевного смятения — в «лютости» и «ярости», сменившихся одержимостью работой: «Малоизвестный язык, странный народ и сердечное отчаяние низложили Перри в трюм одиночества. И лишь на работе исходила вся энергия его души, и он свирепел иногда без причины, так что сподручные прозвали его каторжным командиром» (107).

Таким образом, как и в утопических «фантазиях», сюжет «Епифанских шлюзов» движет автобиографическая ситуация. Однако в сравнении с началом 1920-х гг. в тамбовский период отношения Платонова с Марией Кашинцевой приобретают новое качество: любовный полет души преобразуется в любовь-страх, любовь-тоску, любовь-неуверенность — состояния, порождаемые тяжелой атмосферой российской глубинки, одиночеством, пониманием невозможности соединения семьи из-за бедности и скудных условий быта. В такой ситуации по-иному окрашивается и сквозной для платоновских произведений лирический мотив «невозможного»: из виртуального плана одоления обстоятельств он смещается в сферу реальности с доминирующей в ней обреченностью на недостижимость чаемого счастья: «Мне как-то стало все чуждым, далеким и ненужным. 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»¹³³. Собственные страхи Платонов творчески проигрывает в произведении¹³⁴. Кроме страха потери любимой

¹³³ Архив А.П. Платонова. С. 449.

¹³⁴ В этом творческом обыгрывании собственного душевного состояния вновь слышатся переключки с Пушкиным: личные страхи Платонова рифмуются с матримонийными надеждами поэта, отраженными в вопросе

женщины и сына, это также неуверенность в успехе своей командировки в Наркомзем: «Работать (по мелиорации) почти невозможно. Тысячи препятствий самого нелепого характера. Не знаю, что у меня выйдет. Тяжело мне»¹³⁵. Сюжет повести вторит настроениям писателя с доведением драматической коллизии до трагического предела: во втором письме Мери сообщает Бертрану о смерти своего ребенка, а затем полной неудачей, повлекшей казнь героя, завершается его проект возведения шлюзов.

На мелиоративных работах в Тамбове Платонов столкнулся с косностью, неповоротливостью жизни, словно застывшей здесь с петровских времен, о чем, кроме писем к жене, свидетельствует также сатирическая повесть «Город Градов», созданная писателем под впечатлением затяжной командировки. Оказавшись в обстоятельствах, близких тем, в которые попал его герой Бертран Перри, Платонов смог изобразить ситуацию на Епифани с максимальной внешней и психологической точностью. Порой строки его художественного письма звучат парафразой тамбовской переписки: «Здесь я изолирован кругом. Допускаю возможность доносов и даже худшего. Но пока крушу и буду крушить все глупое, роскошное и нелепое костяной рукой. <...> Два огня жгут меня: тоска по тебе и борьба за успех работ. Не проваливаться же мне в Тамбове! <...> Мне тяжело, как замураванному в стене»¹³⁶; «Живу плохо. Сократил более 50 % своего штата. Идет вой. Меня ненавидят все, даже старшие инженеры (старые бюрократы, давно отвыкшие что-нибудь строить). Остатки техников разбрасываю по деревенской глуши. Ожидаю или доноса на себя или кирпича на лице. <...> Я многих оставил без работы и, вероятно, без куска хлеба. Но я действовал разумно и как чистый строитель. А была грязь, безобразия, лодыр-

арапа: «Жениться! — думал африканец, — зачем же нет?» (VI, 34), — практически дословно повторенном позднее во внутреннем диалоге героя «Медного всадника». Акцент на национальности Ганнибала проецирует его реплику, как и реплику «бедного Евгения», на пушкинскую биографию.

¹³⁵ Архив А.П. Платонова. С. 451.

¹³⁶ Там же. С. 460.

ничество, нашептывание. Я сильно оздоровил воздух. Меня здесь долго будут помнить, как зверя и жестокого человека. <...> У меня есть одно облегчение — я действовал совершенно беспристрастно, исключительно с точки зрения пользы строительства»¹³⁷; «У меня столько пут на руках, что я бессилен управлять работами. <...> Служить в Тамбове нельзя остаться. Несмотря на мою силу и зубастость, хладнокровие и опытность — меня здесь затравят»¹³⁸ и др. В «Епифанских шлюзах» изображена та же ситуация противостояния героя косному миру: несмотря на все усилия Перри, работы на Епифани двигались медленно, люди разбежались и писали царю доносы. Будучи бессильным повернуть дело в нужном направлении мирными способами, инженер прибегает к жестким методам Петра, вплоть до приказа о смертной казни. «А под приказом Перри поставил подпись Петра — для устрашения и исполнения: пускай потом царь поругает, нельзя же ехать к нему в Воронеж, где он флот на Азов снаряжал, чтобы подпись его получить и два месяца времени упустить. Но и так пристрожить мастеровых людей не удалось» (109).

Текстовые переклички в письмах и повести встраивают в сферу двойничества Петра и Перри также и образ биографического автора. В его мелиоративном деянии, как и в деянии его героя, все идет не так. Схожи и способы исправления сложившейся строительной ситуации, отличающиеся сокрушительной жесткостью. Однако в реальности это «не так» происходит в границах общенационального и общекультурного пространства, тогда как в повести — между представителями разных культурных и цивилизационных парадигм, что как раз и дает писателю возможность встроить в художественный текст «Епифанских шлюзов» вопрос о цене цивилизаторского проекта, повернутый в данном случае в русло национальной онтологии, основ и различий национального бытия, в соответствии с формулой «что русскому хорошо, то немцу — смерть».

Приехав в Россию из компактного, обустроенного мира, практичные европейцы («Энглянд — это шахтмейстер. Рюссланд —

¹³⁷ Архив А.П. Платонова. С. 470

¹³⁸ Там же. С. 474.

торфмейстер!» (105)) чувствуют себя потерянными в ее «гулком пространстве», среди «сдержанной и скупой» природы. Не будучи в состоянии постичь «отвлеченного духа» этих просторов, Перри «отвернулся, заметив страшную высоту неба над континентом, какая невозможна над морем и над узким британским островом» (Там же). Мотивы *узости* и *шири* становятся главной антитезой, выражающей разность восприятия мира у русских и европейцев. Лишь один раз за все время путешествия из Петербурга на Елифань душа Перри зазвучала в унисон с окружающим: «Под самой Тверью Перри заметил даже дух готики на одном деревенском храме, при протестантском постном убожестве самого здания. И на Перри задышала теплота его родины, скупой практический разум веры его отцов, понявшей тщету всего неземного» (Там же). Здесь инверсируется традиционный мотив тщеты всего земного, что становится знаком перевернутости онтологических ценностей в сознании европейца. Его линейность особенно отчетливо высвечивается на фоне парадоксальной поэтики в изображении впечатлений от московского кремля: «Минувши Москву, инженеры долго помнили ее колокольную музыку и тишину пустых пыточных башен по углам Кремля. Особо восхитил Перри храм Василия Блаженного — это страшное усилие души грубого художника постигнуть тонкость и — вместе — круглую пышность мира, данного человеку задаром» (Там же). Инженерный ум героя пытается вместить в себя те крайности онтологического верха и низа, тела и духа, простора и тесноты, которые, оказывается, могут быть объединены и символизированы в одном архитектурном сооружении.

Таким образом, в повести по-новому реализуется одна из центральных платоновских мыслей о невозможности умозрительного постижения тайны жизни, вмещения ее в границы схем и чертежей. Это напрямую касается проекта Бертрана Перри, который описывается подробно, в мельчайших деталях: «...построить тридцать три шлюза из дикого и известкового камня, прорыть соединительный канал от деревни Любовки на реке Шати до деревни Бобриков на Дону длиною двадцать три версты; реку Дон прочистить и углубить для судового хода от деревни Бобриков до деревни Гай, по длине в

сто десять верст; кроме того, Иван-озеро, откуда Дон течет, а также весь канал — валом и земляными дамбами окружить и заулочить. Всего, стало быть, требовалось устроить двести двадцать пять верст судового пути, один конец которого был в Оке, а другой внедрялся стадесятиверстным каналом в Дон. Ширину каналу следовало придать двенадцать сажень, а глубину — два аршина» (102). При этом, однако, епифановские бабы с самого начала знали, «что воды мало будет и плавать нельзя... Поэтому и на работу все жители глядели как на царскую игру и иноземную затею, а сказать — к чему народ мучают, — не осмеливались» (123). Народная интуиция, основанная на наблюдениях за жизнью природы, оказывается мудрее заезжего инженерного разума.

Чрезмерное доверие к техническим расчетам выявляет свою несостоятельность в процессе реальной работы на Епифани и на Иван-озере, когда после бурения скважины вода, вместо того чтобы увеличиваться, начала убывать и оголять дно. Изображение данной ситуации — кстати, вполне реальной¹³⁹ — в повести варьирует финальную сцену строительства канала в «Фаусте» Гете:

¹³⁹ «Неуспех в постройке Ивановского канала, — пишет в своей книге А.И. Легун, — местное население объясняет по-своему; старожилы передают, что Иван-озеро во время Петра Великого имело на дне небольшой по величине, но бездонный колодец (окно), через который поступало в озеро много ключевой воды. Чтобы воспользоваться этой водой для судоходства по Дону и Шати, были построены шлюзы, для регулирования же притока воды из упомянутого окна был устроен чугунный колодезь (труба) с крышей, который стали опускать в озеро над окном; и во время спуска труба сорвалась, ушла вглубь и окно закрылось; извлечь ее не удалось, приток воды в озеро прекратился, и потому, будто, нельзя было воспользоваться выстроенными шлюзами» (*Антонова Е.* О некоторых источниках прозы А. Платонова 1926–1927 гг. С. 464). Неудачный опыт на Иван-озере в определенном смысле продублирован в самом мелиоративном опыте Платонова. Так, в ходе бурения новой скважины для колодца в Воронежской губернии рабочие «прошли водоносный слой и, пробив подстилающий неводоносный слой, спустили всю воду, лишив таким образом воды три близлежащих колодца» (Там же. С. 484, прим. 6).

Фауст

Здесь вся толпа мой замысл исполняет:
Она кладет предел морской волне,
С самой собою землю примиряет,
Грань строгую для моря создает.

Мефистофель

Лишь нам на пользу все пойдет!
Напрасны здесь и мол и дюна:
Ты сам готовишь для Нептуна,
Морского черта, славный пир!
Как ни трудись — плоды плохие!
Ведь с нами заодно стихии (497).

При этом и сама строительная ситуация в «Епифанских шлюзах» соотносится с той, которая изображена в трагедии Гете: если Фауст намеревается «оттеснить» море от берегов и создать на отвоеванной у стихии суше обширный новый край, то Петр озадачен возведением шлюзов, «чтобы создать сплошной судовой ход меж Доном и Окою, а через то — всего придонского края с Москвою и волжскими провинциями» (100), что в обоих случаях с неизбежностью нарушало разумность «чудес природы» и «сокровенность пространств». В то же время цель войти «в сношение с древлеазийскими царствами сквозь Волгу и Каспий... и весь свет с образованной Европой, поелику возможно, обручить» (101) соотносится с зиждательным намерением Фауста:

Свой мудрый труд ты сотворил
И берег с морем примирил;
Твоих судов отсюда рать
Готово море принимать;
<...>
Здесь первый выстроен шалаш,
И первый ров был вырыт тут,
Где ныне весла воду бьют.
Твой гордый ум, труд верных слуг —
И сушу здесь, и море вкруг
Стяжали... (484)

Однако исполнение задуманного движется в обоих случаях по сатанинскому замыслу. Не случайно хвала Фаусту-создателю льется у Гете из уст Мефистофеля. В плане межтекстовых переключек знаковой деталью дьявольской подмены выступает в «Епифанских шлюзах» мотив *собачьего воя*, появляющийся в эпизоде на Иван-озере: «Ступив на береговое сухопутье, я услышал, что завывала собака, по местному прозвищу Илюшка, что питается с солдатского котла. Это меня немало смутило, несмотря на мою веру в бога. <...> Солдаты были в ужасном страхе и говорили, что мы озерное дно сквозь продолжили трубой и озеро теперь исчахнет» (119–120). В этом мотиве, возникающем в письменном рапорте исполнителя бурильных работ Карла Бергена Бертрану Перри, субмотивные элементы служат достаточно отчетливым намеком на участие нечистой силы в реализации епифанского проекта. Собачий вой в данном эпизоде, повествующем о его неудаче и помещенном уже ближе к концу повести, звучит адской насмешкой над самонадеянным дерзанием Петра и его героя-двойника. Еще более прямой намек на вмешательство демонических сил в деятельность Перри слышится в эпизоде его подготовки ко сну в начале повести: «Завернувшись в одеяло, укрывшись сверху морской шинелью из *чертового вечногo сукна*, Бертран дремал, и тонкая живая печаль, не переставая, не слушаясь разума, струилась по всему его сухому сильному телу» (100). Шинель из грубой шерсти, так называемого *чертового сукна*, приобретает у Платонова символическое значение, становясь своеобразным покровом героя, его второй кожей. Близким намеком служит в произведении и образ гибнущего корабля, появляющийся в той же сцене сна героя: «На улице раздался странный резкий звук, будто корабль треснул по всей обшивке от удара льда; Бертран открыл глаза, прислушался, но мысль его отвлеклась от страдания, и он уснул, не опомнившись» (Там же). Возникающий на первых страницах повести, словно видение в тревожной дреме Перри, он выступает «точкой сборки» всего утопического метасюжета Платонова, отсылая к «Сатане мысли» и сцене гибели корабля в «Эфирном тракте», а в контексте фаустовского сюжета — к пушкинской

«Сцене из Фауста», уже в самом начале произведения намекая на трагический конец героя и его инженерного детища.

Привлекая людей к работе в российской глуши, Петр действует методами «приманки» и «принуждения», близкими тем, которые применяет Фауст при строительстве канала: «Громаду за громадой / Рабочих здесь нагромождай; / Приманкой действуй, платой и наградой, / И поощряй и принуждай!» (498). Причем «приманка», «плата и награда» используются для удержания европейских служащих — не случайно на раннем этапе работ Перри, по примеру других иностранцев, относится к строительству как к личному денежному проекту: «Построю канал, царь денег много даст и — в Индию...» (108), тогда как простой русский люд сгоняется главным образом по принуждению. Однако ни тот ни другой способ не становятся деятельными: с тяжелых работ бегут и свободные «немцы» и крепостная «мужицкая гнида», о чем Перри получает бесконечные донесения, оказываясь в позиции Фауста, дающего наказ Мефистофелю: «И каждый день являйся с донесеньем, / Насколько ров подвигнут исполненьем», — на что дьявол отвечает внутренней усмешкой: «А мне доносят, что не ров, / А гроб скорей тебе готов» (498). По такой же модели, варьирующей динамический образ *ров*→*гроб*, разворачивается сюжет «Епифанских шлюзов».

Исполняя замысел Петра и наталкиваясь на новые и новые неразрешимые проблемы, Перри все больше приближается к моменту царевой расплаты.

«Через неделю все водные ходы были промерены, и Трузсон посчитал, что и лодка не везде пройти может, а в иных местах и плота вода не подымет.

А царь приказал глубину устроить, чтобы десятипушечным кораблям безопасно по ней плавать можно было.

Коллегия Трузсона составила испытательную ведомость и зачитала ее Перри и его сподручным — немцам.

В ведомости говорилось, что каналы, а равно и шлюзованные речки негожи для плаванья и кораблевождения по причине малости вод. Затраты и труды надо почитать напрасными и никому не впрок. Далее того предполагалось распорядиться воле царя.

— Да, — сказал один адмирал из приспешников Трузсона, — учредили водяной ход! <...> Ну, теперча гляди, немцы! И ты, *англичанский чудотворец*, теперь кнута жди — да это еще милость!.. <...>

Перри молчал. Он знал, что прожект был исполнен по изысканиям того же Трузсона, но все равно ему спастись теперь ни к чему.

На другой день... Трузсон уехал со своими людьми» (123–124).

Именованье Перри «англичанским чудотворцем» звучит перифразой угрозы Евгения в адрес царю в поэме «Медный всадник», напрямую означивая позицию Перри как сниженного двойника Петра, его неудачливого alter ego, что дегероизирует образ этого платоновского «Фауста». Но именно с данного момента герой выходит из сферы двойничества с царем, обретая внутреннюю самостоятельность поступка, несмотря на внешнее положение жертвы. Более того, молчание при чтении Трузсоном ведомости, а в дальнейшем отказ от возможного побега во время пути в Москву на царскую расправу — на эту возможность ему намекают сами его конвоиры («И куды мы тебя ведем? Может, на мертвую казнь! <...> Я б убег на глазах! Пра! А ты идешь цыплаком! Кровя, брат, у тебя дохлые...» (126)), — вносят в текст мотив *свободной жертвы*, ассоциирующейся с крестным путем Христа, идущего «на вольную смерть». Так образ *дегероизированного Фауста* обогащается *Фаустом христианизированным*. Сам словесный портрет героя, нарисованный епифанскими бабами, соотносится с крестным образом Христа: «Удобен да статен, пралич, и не стар будто, а с бабами не жирует. Не то скорбь кака гложет, не то бабу свою схоронил, — кто ж его знает, не сказывает... А уж дюже горемычен на лицо — аж жутко...» (123). Возраст Перри, которому «шел тридцать четвертый год» (97), также символичен: ему полных тридцать три года, что соответствует возрасту Христа-Страдальца. На фоне смирения героя и его готовности одному понести наказание за неудачу проекта особенно отчетливо проступает «пилатовское» поведение Трузсона, проводившего изыскания для постройки шлюзов, и его приспешни-

ков, вовемя «умывающих руки», открестившись от общего деяния и взяв на себя роль экспертов-«испытателей».

В новом качестве свободной жертвы Перри оказывается способен вместить в себя полноту бытия. Его изначальное состояние внутренней инверсии на этом этапе жизни меняет свое онтологическое направление, реверсируется. Вновь проходя собственный, теперь уже крестный путь «по среднерусскому континенту», но на этот раз в обратном направлении: из Епифани в Москву — и «созерцающая встречные травинки», а потом в ожидании казни в тюремной башне всю ночь разглядывая звезды, он словно сродняется с любимыми героями Платонова, не теряющими способность удивляться «роскоши природы». Он «удивлялся этому живому огню на небе, горевшему в своей высоте и беззаконии. Такая догадка обрадовала Перри, и он беспечно засмеялся на низком голом полу высокому небу, счастливо царствовавшему в захватывающем дыханье пространстве» (126). Здесь в поэтическую палитру эпизода вплетаются элементы толстовской поэтики, отсылающие к небу Аустерлица Андрея Болконского и тюремным прозрениям Пьера Безухова, внося в платоновский текст мотивы *бессмертия души* и *торжества вечной жизни*. Епифанские страсти Перри приобретают, таким образом, символический смысл, становясь его собственным откровением Истины, епифании (греч. *epiphany* — Богоявление)¹⁴⁰. В данной стратегии героя можно увидеть отражение одной из мыслей Гете о духовном потенциале человека: «Человек должен быть способен подниматься к высшему разуму, чтобы соприкоснуться с божеством, открывающимся в первофеноменах, физических и нравственных, за которыми оно стоит и которые от него исходят»¹⁴¹.

Тем страшнее оказывается противоестественная казнь героя, о которой Платонов писал жене: «Петр казнит строителя шлюзов

¹⁴⁰ На фонетическое соответствие названия местечка Епифань и греческого именования Богооткровения указывает в своей работе Т.А. Никонова (см.: Никонова Т.А. Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. С. 53).

¹⁴¹ Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.: Худож. лит., 1981. (Запись от 13.02.1823).

Перри в пыточной башне в странных условиях. Палач — гомосексуалист. Тебе это не понравится. *Но так нужно*¹⁴². Хотя по приказу царя Перри «приговорен к усечению головы», произнесение приказа дьяк завершает загадочной репликой: «Больше мне ничего не ведомо. Прощай. Царство тебе Божье. Все ж ты человек», оставляя героя один на один с «огромным хамом, в одних штанах на пуговице и без рубашки» (126). Остается непонятным, была ли гомосексуальная расправа тайным распоряжением Петра или явилась проявлением самоволия «снизу». Два эти варианта актуализируют разные семантические планы в финале повести. Первый, означающий тайный приказ самодержца, связывает конец героя с авторской мыслью о деспотической власти Петра и его демиургических инициатив — как антиприродных и противоестественных. Второй же означает восстание самих темных «стихийных сил» мира как ответный акт на восстание героя на природу, ее месть за насилие, осуществляемая соответственным способом — по модели «Мне отмщение и Аз воздам» — и вопреки утвержденному царской волей виду казни. Этот второй вариант нам представляется более верным, оправданным последней фразой дьяка: «Вот сатана!.. Такого не видал вовеки. Пока лютостью не изойдет — входить страховито!» (127). «Лютость» соотносится у Платонова с действием нерелефликуемых, низких проявлений человеческой природы. «...Я б залютовал во как и в порку не дался, тем более в казнь!..» (126), — говорит Перри один из стражников по дороге в Москву. Однако тем же словом он характеризует и натуру Петра: «Царь горазд на всякую лютость...» (Там же). Однозначного ответа, пожалуй, здесь дать нельзя, что делает актуальными оба варианта, в которых к тому же наличествует возможность перетекания первого во второй. Если же рассматривать данный эпизод в контексте фаустовского сюжета, то конец героя может быть соотнесен со сценой из Пролога трагедии Гете, где действия дьявола (случайно ли именование «огромного хама» «сатаной»?) в отношении Фауста санкционируются Божьей волей. В этом случае палач-сидист выступает демоническим исполнителем приказа, исходящего от царя как экспликатора Высшей силы.

¹⁴² Архив А.П. Платонова. С. 465. Курсив автора. — *Е.П.*

У трагического финала «Епифанских шлюзов» есть и биографический отзвук, во многом объясняющий, почему Платонов так жестко расправляется со своим героем, вступая в противоречие с историческими фактами и «переписывая» судьбу реального строителя шлюзов Джона Перри, благополучно отбывшего из России на родину. По последним исследовательским данным «многие мелиоративные работы в Воронежской губернии, некогда начатые Платоновым, провалились... плотины прорвались, осушенная местность вновь заболотилась, колодцы и пруды пересохли»¹⁴³. Такую ситуацию сам Платонов предвидел в 1925–1926 гг., о чем свидетельствует его не опубликованная при жизни статья «Победим ли мы засуху?», где он, в частности, писал: «Специалисты работали с огромным перенапряжением и личным техническим интересом, сооружения строились качественно отлично... количественно план был превзойден. Но сооружения общественных работ сейчас десятками разрушаются, стихии крестьянской некультурности и паводковых вод совместно равняют с землей и расстилают по балкам сотни тысяч кубических саженой плотин. Отчего это? Работы были непродуманны, неправильно организованы, земельные аппараты не выдерживали такой нагрузки, бюрократизм душил строительство и т.д. <...> ...Строились сотни плотин без укрепленных водосливов, с простыми земляными канавами, т.к. деньги давались только на рабсилу, а на материал нет. Тогда строить не надо, чтобы ничего не компрометировать»¹⁴⁴.

Реакцией властей на провал мелиоративных работ в Воронежской губернии стало так называемое дело мелиораторов. Под следствием оказались практически все бывшие коллеги Платонова, обвиняемые в сознательном вредительстве¹⁴⁵. По свидетельству В.А. Трошкиной, сестры М.А. Кашинцевой, в этот период семья писателя жила в страхе перед его арестом. В судьбе героя «Епифан-

¹⁴³ Варламов А. Андрей Платонов. С. 176.

¹⁴⁴ Платонов А. Победим ли мы засуху? // Творчество Андрея Платонова. СПб.: Наука, 1995. С. 222.

¹⁴⁵ Подробно о «деле мелиораторов» см.: Варламов А. Андрей Платонов. С. 175–179.

ских шлюзов» отразилась, таким образом, та близкая вероятность, которая чудом миновала самого их создателя.

Надежда на прощение и спасение Бертрана Перри мерцает в последней сцене повести.

«Епифанский воевода Салтыков получил в августе, на яблочный спас, духовитый пакет с марками иноземной державы. Написано на пакете было не по-нашему, но три слова — по-русски:

Бертрану Перри

Инженеру (курсив автора. — Е.П.)

Салтыков испугался и не знал, что ему делать с этим пакетом на имя мертвеца. А потом положил его от греха за божницу — на вечное поселение паукам» (127).

Платонов обыгрывает здесь пушкинский мотив «судьбы с неведомым известьем, как с запечатанным письмом» (IV, 283) в варианте запоздавшего известия, так и остающегося неразгаданным. Вероятнее всего, в роли посланницы судьбы оказывается Мери, что соотносится с семантическим окружением пустующего имени адресанта. Имя героини, совпадающее с именем Богородицы, духовитость пакета, соотносящаяся с запахом ладана и одновременно с действием Духа, день получения письма: Яблочный Спас, являющийся также одним из великих двенадесятых праздников — днем Преображения Господня, устройство письма за божницей «от греха», вызывающее аллюзии на церковную молитвенную записку о прощении грехов, — такая плотность знаковых деталей наделяет последние строки «Епифанских шлюзов» семантикой Воскресения¹⁴⁶. Запоздавшее, казалось бы, письмо становится, таким образом, посланием в вечность, где «времени уже не будет» (Откр. 10: 6), как ходатайство о посмертной судьбе героя. Сокрытый образ Мери вызывает также аллюзии на финал «Фауста» Гете, его заключительные стихи: «Чему нет названия, / Что вне описания, — / Как сущ-

¹⁴⁶ На воскресительность поэтики финала «Епифанских шлюзов» обращает внимание также Н.П. Хрящева (см.: Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова. С. 150–151).

ность конечная / Лишь здесь происходит, / *И женственность вечная / Сюда нас возводит*» (518).

Доминантным в зрелых произведениях Платонова всегда оказывается то, чему «нет описания» и что встроено во внутренний план сюжета. Поэтическая противодействующая явному смысловому плану имеет мистериальную заряженность, что задает даже самым трагичным произведениям писателя возрождающую интенцию¹⁴⁷ — как происходит это и в «Фаусте» Гете, где спасение и героя, и Гретхен осуществляется вопреки совершенным ими поступкам. Главным для сотериологического разрешения судьбы героев оказывается чистота и высота самого намерения, а не реальное действие, подвергающее его снижению и загрязнению. И в этом отношении важной деталью финала «Епифанских шлюзов» становится уточнение к имени адресата письма: «Бертрану Перри. *Инженеру*». Сама инженерная идея, столь дорогая Платонову, оказывается, таким образом, в тексте повести оправданной.

¹⁴⁷ Подробно см.: *Проскурина Е.Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х — 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001.

Глава 2

Дегероизированный Фауст «Котлована» и Фауст действия «Ювенильного моря»: автополемика или смысловое единство?

Встаю ли утром — ждут меня страдания:
Я убежден, что долгий день пройдет
И мне не даст, я знаю наперед,
Ни одного достичь, ни одного желанья!

И.В. Гете. Фауст, часть I

«Кто строил тесный дом такой могильною лопатой?»: фаустовская коллизия в «Котловане»

При анализе «Котлована» для нас ключевым является положение исследователей о «размытости границ между „черновиком“ и „беловиком“ повести, невозможности расслоения ее текста на ряд редакций и вариантов»¹. Отсутствие окончательной авторской редак-

¹ См.: *Платонов А.* Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 165. Далее цитирование «канонизированного» текста повести производится по этому изданию с указанием страниц в скобках. Фрагменты, определяемые исследователями как черновые варианты, также приводятся по данному изданию с указанием страниц и специальной оговоркой как материалы творческой истории — МТИ. Для удобства чтения при цитировании мы опускаем зачеркнутые варианты, относящиеся к динамической транскрипции текста. В тех же целях текст, не подвергавшийся авторской правке, и авторские вставки разных уровней печатаются единым шрифтом.

ции произведения, о чем свидетельствует множество сюжетных нестыковок, дает основание обращаться к ранним вариантам рукописи, усиливающим, на наш взгляд, фаустовский подтекст «Котлована».

В контекст фаустовской традиции повесть Платонова впервые была включена берлинской исследовательницей Л. Дебюзер в статье «Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях „Котлован“ и „Джан“», где показана перекличка «городской» части «Котлована» со сценой строительства канала в «Фаусте» Гете. Данное положение получило развитие в статье А.Б. Ботниковой «Перекличка в веках: Гете и Платонов». Однако сосредоточенность обеих исследовательниц на одном фабульном узле повести и на одной, гетевской, версии вечного сюжета существенно сужает значение фаустовской коллизии в «Котловане», выступающей здесь за границы бессмертной трагедии в легендарно-апокрифическое пространство. Сам строительный сюжет повести вписывается в контекст архетипического сюжета о сделке с дьяволом и охватывает весь спектр событий, развертывающихся в пространстве от города до деревни, т.е. символически репрезентирующих жизнь всей страны на рубеже 1920-х — 1930-х гг. При этом «городская» часть больше коррелирует с гетевской обработкой бродячего сюжета, тогда как в основание «деревенской» заложен мотивный комплекс сюжетного архетипа.

Нельзя также согласиться с утверждением Л. Дебюзер, повторенным в статье А.В. Ботниковой, что в «Котловане» есть лишь единственная прямая текстовая отсылка к «Фаусту» Гете, содержащаяся в черновой версии произведения, — сцена появления на стройке некоего безымянного странника, поющего песню «Липа вековая», соотносящаяся с приходом гетевского Странника в дом Филемона и Бавкиды и воспевающего их «кров счастливый»: «Вот они, в красе тенистой, / Старых, крепких лип семья! / Кончив долгий путь тернистый, / Снова здесь их вижу я!» (477)². Однако здесь,

² Гете И.В. Фауст: Трагедия / Пер. с нем. Н.А. Холодковского. М.: Азбука-классика, 2004. С. 498–499. Далее цитаты из трагедии, кроме специ-

на наш взгляд, как и во многих иных случаях, можно говорить об имплицитной соотнесенности платоновской образности с системой образов в трагедии Гете. Мотив «липы вековой» встраивает в подтекст «Котлована» ассоциации, соотносящиеся с дальнейшей судьбой гетевских лип, приговоренных к сожжению Фаустовым проектом строительства башни на месте домика счастливых стариков, вместе со своим гостем ставших жертвами утопической затеи:

Что за страшное виденье
Там грозит из мрака мне?
Между лип там засверкали
Искры в сумраке двойном;
Вот пожар ползет все дале,
Раздуваем ветерком;
<...>
Вот уж красными огнями
Стены мшистые горят...
Старички бы только сами
Не погибли! Что за ад!
Языки огней, взбегая,
Листья жгут, шипя, дымя,
Ветки гнутся, засыхая,
Сучья падают, шумя...
<...>
И торчат, светясь уныло
Красным пурпуром, стволы (487–488).

В «Котловане» «каменное дело» — строительство общепролетарского дома осуществляется на месте, где «спокон века» росли «травяные рощи». Их истребление «человеком с косою» (образ, варьирующий фольклорный символ смерти) символизирует то же уничтожение традиционной жизни, что и сцена пожара в «Фаусте» Гете. Не случайно в черновике торжественное шествие мастеровых

ально оговоренных случаев, приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

обозначено как путь «*поперек* старого города» (МТИ, 190), а мотив энтузиастского труда окрашен огненной символикой, о чем подробнее будет говориться ниже. Кроме того, в сочетание слов «попеРЕК СТАрого (города)» вписана анаграмма «КРЕСТА», что становится подтекстной эмблемой безбожности нового мира, строящегося поперек Креста³. В похожем состоянии пребывает Фауст Гете в момент вынашивания своей строительной идеи:

Звон этот колокола ровный
Напоминает мрак церковный,
Напоминает тьму могил!
Иль здесь, у дюны, все решенья
Всесильной воли ждет крушенье?
Когда ж я с этим развяжусь?
Раздастся звон — и я бешусь (485).

Картина пожара в «Фаусте» бросает свой отсвет и на «деревенскую» часть повести, в которой организация колхоза также изображена как гибель исконной жизни. К аргументации этого положения мы вернемся позднее.

Тождественность семантики образа лип в «Котловане» и «Фаусте» встраивается в цепочку межтекстовых соответствий, которые отчетливее всего проступают при сравнении текста повести с переводом гетевской трагедии, сделанным Н.А. Холодковским. Как отмечалось во введении к нашему исследованию, причина потаенности текстовых переключек между платоновской повестью и трагедией Гете кроется в исследовательском выборе переводной версии «Фауста», о чем ярко свидетельствует цитата, вошедшая в название данного раздела монографии. Более того, как отмечает

³ В основе традиционной модели городской застройки всегда лежал крест как воплощение образа бытия: «Крест лежит в основании всего бытия как истинная форма бытия», как «зигдущая сила мира... хранитель мира, путеводитель мира»; «и в целом, и в частях вселенная крестообразна, и крестообразность проникает вселенную во всех направлениях, во всех делениях, во всех смыслах» (*Флоренский П., свящ.* Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1976. Т. 17. С. 95–96).

Л. Дебюзер, немецкое слово *Grabe* означает и котлован, и могилу. Особо обращает на себя внимание то, что в 1929 г. (им автор обозначает сюжетное время повести), когда был взят курс на индустриализацию, единственным орудием строительства общепролетарского дома героям служит лопата. После технического гула, которым переполнены произведения Платонова 1920-х гг., его полное отсутствие в «Котловане» (в качестве технического новшества в нем представлено только радио) чрезвычайно показательно. Здесь есть, несомненно, и реальная подоплека: решение задач индустриализации, выдвинутых на XV съезде партии (1927), переоснащение практически всех отраслей народного хозяйства в период первой пятилетки (1928–1933), строительство заводов, выполнение плана ГОЭЛРО осуществлялись практически вручную. В этом отношении, как верно отметил А.И. Павловский, «Котлован» — это не антиутопия, а документ⁴. Автотекстуальной подсветкой ситуации ло-

⁴ Павловский А.И. Яма (О художественно-философской концепции повести Андрея Платонова «Котлован») // Русская литература. 1991. № 1. С. 38.

Детальное описание лопатного рытья котлована при строительстве города Новокузнецка возникает в воспоминаниях героини автодокументального романа Г. Климовской «Вот и все...». Воспоминания относятся к началу 1930-х гг., когда и велось активное строительство «города-сада» (в романе — Ковальска), — времени, сюжетно совпадающего со временем действия в «Котловане»: «Они пошли к промплощадке, туда, где еще вчера утром заметили большое скопление людей, движущихся в каком-то странном сложном ритме. Когда приблизились, увидели, что люди копают огромное, величиной с большую городскую площадь, углубление — котлован. Те из людей, что находились на самой большой глубине, бросали землю лопатами вверх, на более высокий ярус, где стояла следующая цепочка землекопов и перебрасывала эту же землю еще метра на два выше себя — и так далее до самого верха насыпи, которая выросла вокруг котлована. Какое-то странное чувство, похожее на веселый ужас (может быть такой?), овладело Надеждой Алексеевной от слаженности работы нескольких сотен людей, от огромности затрачиваемого ими труда... от непонятности цели всего этого гигантского действия» (Климовская Г.И. Вот и все... // Климовская Г.И. Синий дым Китая. Томск: Изд-во «НТЛ», 2013. С. 285–

патного рытья служит сцена осушения болота в киносценарии Платонова «Машинист» (1930), где «колхоз роет лопатами подводный грунт и накладывает его в корзины бабам, которые выносят грунт в корзинах на берег»⁵. Рабочие паровозоремонтного завода берут на себя обязательства сверхурочного добровольного труда «для постройки землечерпательной машины, чтобы осушить болота в подшефном колхозе имени Генеральной Линии»⁶.

Однако платоновский текст обладает величайшей культурной многовекторностью. И акцентирование в нем мотива *лопатного рытья* в связи со строительством нового мира, несомненно, служит отсылкой ко второй части «Фауста» Гете. Бесперывное изматывающее рытье лопатами ямы под фундамент нового миро-здания, ее все большее расширение до масштабов «пропасти» превращает котлован в общепролетарскую могилу, а сам энтузиастский труд — в вид дьяволослужения, требующего все новых жертв. «...Мы должны бросить каждого в рассол социализма, чтоб с него слезла шкура капитализма и сердце обратило внимание на жар жизни вокруг костра классовой борьбы и произошел бы энтузиазм» (54), — такую алхимическую формулу социализма составляет главный идеолог на котловане Сафронов. «Давно пора кончать зажиточных паразитов, — высказался Сафронов. — Мы уже не чувствуем жара от костра классовой борьбы, а огонь должен быть: где ж тогда греться активному персоналу» (64). Вскоре, однако, ему самому будет суждено стать жертвой собственных лозунгов. Внезапная гибель его и Козлова в деревне становится значимой в контексте энтузиастского жертвоприношения как кровавая дань адскому «огню классовой борьбы», что в инициальном плане оказывается равно-

286). Оксюморон «веселый ужас», найденный автором романа для характеристики впечатления от гигантской стройки, осуществляемой вручную, может служить остроумной и достаточно точной характеристикой поэтического языка Платонова. Ср.: «Мое молодое, серьезное (смешное по форме) — останется главным по содержанию навсегда, надолго» (Платонов А. Записные книжки: Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 100).

⁵ Платонов А. Машинист. Либретто // Платонов А. Котлован. С. 319.

⁶ Там же. С. 318.

значным *напрасной жертве* — в отличие от жертвенной смерти Насти, изображение которой окрашено воскресительной символикой (подробно см. ниже).

Мотив *строительной жертвы* объединяет практически всех персонажей городской части повести, включая и маленькую Настю: «Во время революции по всей России день и ночь брехали собаки, но теперь они умолкли: настал труд и трудящиеся спали в тишине. Милиция охраняла снаружи безмолвие рабочих жилищ, чтобы сон был глубок и питателен для утреннего труда» (38); «До вечера долго, — сообщил Сафронов, — чего жизни зря пропадать, лучше сделаем вещь. Мы ведь не животные, мы можем жить ради энтузиазма» (30); «Мы все свое тело выдавливаем для общего здания» (41); «Чиклин спешно ломал вековой грунт, обращая всю жизнь своего тела в удары по мертвым местам» (29); «Истомленный Козлов сел на землю и рубил топором обнажившийся известняк; он работал, не помня времени и места, спуская остатки своей теплой силы в камень... камень нагревался, а Козлов постепенно холодел. Он мог бы так весь незаметно скончаться» (31–32); «Вощев не жалел себя на уничтожение сросшегося грунта: здесь будет дом, в нем будут храниться люди от невзгоды и бросать крошки из окон живущим снаружи птицам» (31); «— А какие заслуги или поученье в твоей девочке? Чем она мучается для возведения всего строительства? — Она сейчас сахару не ест для твоего строительства, вот чем она служит» (49).

Мотив *самосожжения* в энтузиастском огне, ассоциирующемся с адским пламенем, отчетливо слышен в одной из реплик Сафронова: «Пролетарьят живет для энтузиазма труда... <...> У каждого члена союза от этого лозунга *должно тело гореть!*» (50). Герои воспринимают собственную жертву труду своего рода ритуалом, соотносимым с новой космогонией и направленным на оформление, организацию будущего социализма: «Пусть сейчас жизнь уходит, как теченье дыханья, но зато посредством устройства дома ее можно организовать впрок...» (34). И все же, несмотря на все их попытки, космосу Платонова так и не удастся стать живым, что в тексте отражено, в частности, через динамику пейзажных изображений:

«лишь вода и ветер населяли вдали этот мрак и природу» (26); «точно грусть — стояла мертвая высота над землей» (32); «В ближайшем к котловану овраге... замертво лежал ничтожный песок» (36); «В природе отходил в вечер опустошенный летний день» (38); «Солнце, как слепота, находилось равнодушно над низовой бедностью земли» (45); «Все находилось в прежнем виде, только приобрело ветхость отживающего мира» (50); «Прушевский... смотрел в поздний вечер мира» (54); «Вощев... глядел... на мертвую массовую муть Млечного Пути» (66); «После похорон в стороне от колхоза зашло солнце, и стало сразу пустынно и чуждо на свете... Вскоре на земле наступила сплошная тьма, усиленная чернотой почвы» (73); «Активист тоже успел заметить эту вечернюю желтую зарю, похожую на свет погребения» (74); «Солнца не было в природе ни вчера, ни нынче, и унылый вечер рано наступил над сырыми полями» (83); «Чиклин... видел... печальность замершего света и покорный сон всего мира» (95–96) и др. Как видно из приведенных цитат, последовательно выбранных из текста «Котлована», в процессе развития сюжета все тотальнее становится атмосфера мрака, тьмы, ночи, омертвелости, пустоты, достигая ближе к финалу космических масштабов. В такой перевернутой реальности не только меняются местами день и ночь, но и исчезают времена года. К концу повести уже ни читателю, ни персонажам не понятно, какая календарная пора на дворе и «где четыре времени года» (107).

Одержимость энтузиастским трудом ради счастливого будущего выписана Платоновым в красках последних стихов «Фауста», отмеченных явлением Заботы, подвергающей своему «суровому, властному гнету» (493) всех подчиненных ей:

Раз кого я посетила,
В мире все тому не мило;
Тьмой душа его объята:
Ни восхода, ни заката!
Пусть его все чувства мощны —
В сердце мрак царит полнощный;
<...>

Все в грядущем полагая,
Он лишь ждет, не достигая (494).

В мотивной структуре данного фрагмента содержатся все главные элементы, характерные для платоновской поэтики труда ради жизни «впрок»: тьма, мрак, омертвелость души, недостижимость будущего, стертость течения времени. В подвергшейся же онтологической мутации картине мира реализация строительного проекта оказывается сродни действиям фаустовских лемунов, вместо создания свободного края роющих могилу ослепленному Заботой герою. Сами образы ни живых ни мертвых платоновских землекопов созданы «по образу и подобию» гетевских inferнальных гробокопателей — фигур, «сплетенных» «из жил, и связок, и костей» (496): «Внутри сарая спали на спине семнадцать или двадцать человек и полупотушенная лампа освещала бессознательные человеческие лица. Все спящие были худы, как умершие, тесное место меж кожей и костями у каждого было занято жилами, и по толщине жил было видно, как много крови они должны пропускать во время напряжения труда. Ситец рубах с точностью передавал медленную освежающую работу сердца — оно билось вблизи, во тьме опустошенного тела каждого уснувшего» (27); «Чиклин спешно ломал вековой грунт... Сердце его привычно билось, терпеливая спина истощалась потом, никакого предохраняющего сала у Чиклина под кожей не было — его старые жилы и внутренности близко подходили наружу, он ощущал окружающее без расчета и сознания, но с точностью» (29) и др. Та же образность появляется в описании пляски вновь созданного колхоза во второй части «Котлована», напоминающей *пляску смерти*: «Активист выставил на крыльцо Оргдома рупор радио, и оттуда звучал марш великого похода, а весь колхоз, вместе с окрестными пешими гостями, радостно топтался на месте. <...> Елисей, когда сменилась музыка, вышел на среднее место, вдарил подошвой и затанцевал по земле, ничуть при этом не сгибаясь и не моргая белыми глазами; он ходил как стержень — один среди стоячих, — четко работая костями и туловищем. <...> Давно живущие на свете люди — и те стронулись и топтались, не помня себя» (95).

В интертекстуальной палитре изображения лишенных сознания землекопов и колхозных «живых мертвецов», кроме аллюзии на гетевских лемулов, мерцает переключка с библейским образом «костей сухих» из Книги Иезекииля: «...произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них» (Иез. 37: 7–8). Последняя параллель усиливает семантику духовной пустоты в художественном мире «Котлована».

Наряду с общими сюжетными соответствиями платоновской повести с трагедией Гете, в основании которых лежит мысль о неосуществимости демиургического проекта переустройства мира рукотворными усилиями, в «городской» части «Котлована» есть ряд персонажей, по-разному варьирующих отдельные черты образа Фауста. В первую очередь это главный герой Вошев, с которым связана постановка фаустовского вопроса поиска истины, открывающего повесть. С самого начала Вошев пребывает в состоянии философского томления, столь знакомого по первой части трагедии Гете. «...Не дано нам знанья. / Изныла грудь от гжучего страданья» (26), — восклицает доктор Фауст, отчаявшись познать собственным умом «тайинства природы», «всю мира внутреннюю связь» (27). Изображая душевные муки Вошева, Платонов детализирует фаустовское состояние «гжучего страданья», причем выводит его за пределы внутренней сферы во внешне-телесный план: «он почувствовал сомнение в своей жизни и слабость тела без истины — он не мог долго ступать по дороге и сел на край канавы, не зная точного устройства всего мира и того, куда надо стремиться» (23); «изнемогал... Вошев скоро, как только его душа вспоминала, что истину она перестала знать» (24); «за время сомнения в правильности жизни он редко ел спокойно, всегда чувствуя свою томящую душу» (МТИ, 188) и др. Изможденность Вошева проецируется на тип *усталого Фауста*, активная разработка которого приходится на более поздний период: вторую половину XX в. Истоки же платоновского «физиологического» психологизма скрыты в библейской поэтике телесности, на внешнюю связь с которой указывает часто встречае-

мая в повести «телесная» образность: *тело, кости, живот, кровь, сердце* и др., выполняющая здесь схожую с ветхозаветной функцию «„чревных“ метафор страдания»⁷, сигнализирующих о крайней степени душевного томления, остро переживаемого чувства неприютности, богооставленности: «Я пролился, как вода: все кости мои рассыпались; сердце мое сделалось, как воск, растаяло посреди внутренности моей. Сила моя иссохла, как черенок; язык мой прильнул к гортани моей...» (Пс. 21: 15–16); «... иссохло от горести око мое, душа моя и утроба моя. Истощилась в печали жизнь моя и лета мои в стенаниях; изнемогла от грехов моих сила моя, и кости мои иссохли» (Пс. 30: 10–11); «Нет целого места в плоти моей от гнева Твоего. <...> Смердят, гноятся раны мои от безумия моего. <...> Ибо чресла мои полны воспалениями, и нет целого места в плоти моей. <...> Сердце мое трепещет, оставила меня сила моя...» (Пс. 37: 4–11) и др.⁸ Псаломный мотив *телесного изнеможения* от лица грехов человеческих встраивает в платоновскую поэтику телесности семантический элемент греховности, сигнализирующий об общем бытийном состоянии изнуренных землекопов. Причем для Вощева душевное смятение от забвения истины является не только экзистенциальной, но и этической проблемой: ему «без истины стыдно жить» (42), что вписывает в сферу фаустовской проблематики новый, собственно платоновский семантический аспект. Вопрос же о смысле жизни имеет для Вощева производное значение — как результат утраченной истины, и это сущностно выделяет данного героя из персонажного окружения, для которого смысл личного существования укладывается в задачу рытья котлована, а понятие истины упразднено как неудобное, осложняющее и без того безрадостную жизнь.

⁷ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 62.

⁸ Подробно о библейских соответствиях платоновской поэтики телесности см.: Проскурина Е.Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х — 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 123–130.

Особая позиция Вощева, его отделенность от других действующих лиц «Котлована» наиболее рельефно выступает в ранней редакции повести в сцене его первой беседы с землекопами.

« — Ты зачем здесь ходишь и существуешь? — спросил один, у которого от измождения слабо росла борода.

— Я здесь не существую, — произнес Вошев, стыдясь, что много людей чувствуют сейчас его одного. — Я только думаю здесь.

— А ради чего ты думаешь, себя мучаешь?

— У меня без истины тело слабнет, я трудом кормиться не могу, я задумывался на производстве, и меня сократили...

Все мастеровые молчали против Вощева: их лица были равнодушны и скучны, редкая, заранее утомленная мысль освещала их терпеливые глаза.

— Что же твоя истина! <...> Ты же не работаешь, ты не переживешь вещества существования, откуда же ты вспомнишь мысль!

— А зачем тебе истина? — спросил другой человек, разомкнув спекшиеся от безмолвия уста. — Только в уме у тебя будет хорошо, а снаружи гадко.

— Вы уже, наверное, все знаете? — с робостью слабой надежды спросил Вошев.

— А как же иначе? Мы же всем организациям существование даем! — ответил низкий человек из своего высохшего рта, около которого от измождения слабо росла борода» (МТИ, 187–188).

В последней авторской редакции от этого эпизода сохранились только заключающий беседу вопрос Вощева и ответ «низкого человека». Им окажется Сафронов — главный идеолог на стройке общепролетарского дома, изрекающий свои формульные указания как не подлежащий сомнению факт. Вопрос об истине, таким образом, оказывается на котловане снятым и остается личной проблемой Вощева. Сама же его надежда на «всезнание» землекопов инверсирует фаустовское ожидание откровения истины от духа: «...жду от духа слов и сил, / Чтоб мне открылись таинства природы, / <...> / О духи! Здесь вы в тишине / Витаете: ответьте мне!» (27–28). А ответ Сафронова оказывается сродни Вагнеру рационализму, удовлетворенному сухой имитацией живой жизни.

В вопрошающей позиции пребывает в повести еще один герой фаустианского типа — инженер Прушевский. Однако, в отличие от нравственно-онтологического томления Вощева, внутренняя проблема Прушевского имеет отношение главным образом к его техническим разработкам общепролетарского дома, в которых ему никак не удается достичь гармонической целостности, соединить ум и душу, что связывает образ героя с ранними «Фаустами» Платонова из его утопических «фантазий», такими как Вогулов в «Сатане мысли», Крейцкопф в «Лунных изысканиях», отец и сын Кирпичниковы в «Эфирном тракте». Из неразрешимой ситуации, осложненной одиночеством, Прушевский намеревается выйти фаустовским способом.

«— Либо мне погибнуть?

Прушевский не видел, кому бы он настолько требовался, чтобы непременно поддерживать себя до еще далекой смерти... и где-то за чередой ночей... существует его срок, когда придется лечь на койку, повернуться лицом к стене и скончаться, не сумев заплакать...

— Лучше я умру, — подумал Прушевский. — Мною пользуются, но мне никто не рад. Завтра я напишу последнее письмо сестре...» (33–34).

Мысль о самоубийстве маркирует у Платонова фаустовское настроение героя уже с раннего периода творчества. Аллюзия на трагедию Гете усиливается в эпизоде с Прушевским мотивом *долгого безотрадного существования*. Ср. в «Фаусте»: «...не ведаю, бедняк, / Ни почестей людских, ни разных благ... / Так пес не стал бы жить! Погибли годы!» (27). В то же время вопрос «либо мне погибнуть?» звучит перифразой гамлетовского вопроса «быть или не быть?», что придает образу Прушевского модальность *гамлетизированного Фауста*. Гамлетовский «вирус» в структуре образа данного персонажа развивается через мотив *сомнения*, внутренний поединок страха смерти и «влечения к смерти»⁹: «Прушевскому казалось, что

⁹ Влечение к смерти было близко самому Платонову, который в своей переписке с М. Кашинцевой не раз говорит о самоубийстве. Вот один из наиболее пронзительных примеров из письма 1927 г. в Крым, где М. Кашинцева отдыхала с сыном Платоном: «Все равно без самоубийства не

все чувства его, все влечения и давняя тоска встретились в рассудке и сознали самих себя до самого источника происхождения, до смертельного уничтожения наивности всякой надежды. Но происхождение чувств оставалось волнующим местом жизни; умерев, можно навсегда утратить этот единственно счастливый, истинный район существованья, не войдя в него. Что же делать, боже мой, если нет тех самозабвенных впечатлений, откуда волнуется жизнь... <...> Пусть разум есть синтез всех чувств, где смиряются и утихают все потоки тревожных движений, но откуда тревога и движение? Он этого не знал, он только знал, что страсть рассудка есть влечение к смерти, это единственное его чувство; и тогда он, может быть, замкнет кольцо — он возвратится к происхождению чувств, к вечернему летнему дню своего неповторившегося свиданья» (104–105).

Гамлетизированность внутренней рефлексии платоновского героя особенно отчетливо проступает через интерпретацию монолога «Быть или не быть?» А. Шопенгауэром: «Наше состояние столь горестно, что ему несомненно следует предпочесть полное небытие. Если бы самоубийство действительно сулило нам его и перед нами в полном смысле слова стояла бы альтернатива „быть или не быть“, то его следовало бы, безусловно, предпочесть как в высшей степени желательное завершение... Но люди имеют обыкновение не связы-

выйдешь никуда. Смерть, любовь и душа — явления совершенно тождественные» (Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 485). Данное наблюдение вновь убеждает в автобиографичности платоновских персонажей фаустианского типа. Одиночество, непонятость другими, в том числе самым близким и любимым человеком — женой, — постоянное состояние, в котором пребывает сам писатель: «Моя жизнь застыла, я только думаю, курю и пишу. Если бы ты захотела, ты все могла изменить. Но ты ничего для меня не хочешь. Твои поступки, твои письма говорят о неприязни ко мне. Пусть нас рассудит сама жизнь» (из письма от 26 января 1927 г.) (Архив А.П. Платонова. С. 468); «Москва без тебя пуста для меня. Но ты меня не любишь теперь совсем» (из письма от 2 июля 1927 г.) (Там же. С. 482); «Я не представляю себе, чтобы любящий человек, при всех возможностях, мог вести себя так, как ты вела себя, когда я уехал один в Тамбов» (из письма от 3 июля 1927 г.) (Там же. С. 484) и др.

вать смерть с абсолютным уничтожением; не было еще ни одного человека, кто бы не желал дожить до завтрашнего дня»¹⁰.

С образом Прушевского связан эпизод видения города-мечты: «Прушевский тихо глядел на всю туманную старость природы и видел на конце ее белые спокойные здания, светящиеся больше, чем было света в воздухе. Он не знал имени тому законченному строительству и назначению его, хотя можно было понять, что те дальние здания устроены не только для пользы, но и для радости. Прушевский с удивлением привыкшего к печали человека наблюдал точную нежность и охлажденную, сомкнутую силу отдаленных монументов. Он еще не видел такой веры и свободы в сложенных камнях и не знал самосвящающегося закона для серого цвета своей родины. Как остров, стоял среди остального новостроящегося мира этот белый сюжет сооружений и успокоенно светился. Но не все было бело в тех зданиях — в иных местах они имели синий, желтый и зеленый цвета, что придавало им нарочную красоту детского изображения. „Когда же все это выстроено?“ — с огорчением сказал Прушевский» (59). Кроме аллюзий на апокалиптический образ Нового Иерусалима и его литературные проекции в отечественных произведениях (Петербург во вступлении к «Медному всаднику», Хрустальный дворец в романе «Что делать?» и др.), белый город Платонова перекликается с рассказом Фауста о туманных видениях:

Ты слышал о туманах нежных
В морях Сицилии прибрежных?
В сияньи дня туман парит,
Восходит ввысь и, разрезаясь,
В парах особых отражаясь,
Нас чудным зрелищем дарит:
То города там возникают,
То здесь и там сады мелькают, —
Что миг, то в небе новый вид (458).

¹⁰ Андреева И.С., Гулыга А.В. Шопенгауэр. М.: Мол. гвардия, 2003 (Жизнь замечат. людей; вып. 846). С. 424–426.

Данная параллель актуализирует мысль о миражности инженерного проекта Прушевского, в тайне желающего, «чтобы вечно строящийся и недостроенный мир был похож на его разрушенную жизнь» (59).

Можно сказать, и Воцев, и Прушевский живут жалкими остатками «фаустовской души», утрачивая ее ведущие составляющие: Силу и Волю. Но вместе с тем в них активизируется периферийная ее часть — Чувство. Однако, понимая несвоевременность и невосребованность своих душевных импульсов в сложившихся новых исторических обстоятельствах, оба героя пытаются не развить, а заглушить, подавить их в себе. В итоге из фаустовской позиции каждый выходит по-своему, переживая иллюзию собственного «прекрасного мгновенья». Воцев после «ликвидации» колхозного функционера Активиста неожиданно понимает, что именно он был виновником его тоски и бессмысленности существования. Теперь же Воцев готов слиться с коллективом и приводит «колхоз» на котлован. Тем самым вопрос об истине в сфере данного персонажа оказывается спрофанированным. Прушевский, наоборот, остается в колхозе организовывать «культурную революцию», поддавшись обаянию деревенской девушки. «Девушка пошла вперед, указывая дорогу инженеру, хотя заблудиться было невозможно...» (105). Так спасительная сила Вечноженственного реализуется в судьбе Прушевского в духе классовых приоритетов социалистического оптимизма¹¹. В итоге судьбы двух *дегероизированных Фаустов* Платонова завершаются в соответствии с жанровой моделью оптимистической трагедии.

Пародией на образ ослепленного Заботой Фауста выступает в «Котловане» профсоюзный руководитель работ Пашкин, стремящийся «забежать вперед партийной линии, чтобы впоследствии встретить ее на чистом месте» (65). С этой целью он дает все новые приказы увеличения стройки и размеров котлована, расширяюще-

¹¹ «Муся, если б ты знала, как тяжело живут люди, но единственное спасение — социализм, и наш путь — путь строительства, путь темпов, — правильный», — писал Платонов М. Кашинцевой в августе 1931 г. из своей волжской командировки (Архив А.П. Платонова. С. 502).

гося до бесконечных масштабов. Его указующие жесты рифмуются с поведением Фауста в финальной части трагедии Гете:

Вставайте, слуги! Все трудолюбиво
Мой смелый план исполнить пусть спешат!
Орудий больше, заступов, лопат!
Что я наметил, пусть свершится живо!
Порядок строгий, неустанный труд —
Себе награду славную найдут;
Великое свершится — лишь бы смело
Рук тысячью одна душа владела! (495–496)

Здесь же возникает еще одна подтекстная перекличка с «Фаустом»: как и герой Гете, Пашкин собственным рвением готовит себе могилу. «А мне доносят, что не ров, / А гроб, скорей, тебе готов» (498), — скрыто иронизирует над Фаустом Мефистофель. Та же параллель *ров — гроб* реализуется в судьбе платоновского героя, чем и заканчивается повесть: «...я теперь в коммунизм не верю! — ответил Жачев в это утро второго дня. <...> Пойду сейчас на прощанье товарища Пашкина убью» (115).

Одним из пародийных модусов образа Пашкина является образ Фауста-ученого — в сцене, где наблюдателем выведен тот же Жачев. «Урод... остановился против кабинета Пашкина. Хозяин сидел неподвижно за столом, глубоко вдумавшись во что-то невидимое для инвалида. На его столе находились различные жидкости и баночки для укрепления здоровья и развития активности, — Пашкин много приобрел себе классового сознания, он состоял в авангарде, накопил уже достаточно достижений и потому научно хранил свое тело — не только для личной радости существования, но и для ближних рабочих масс. Инвалид обождал время, пока Пашкин, поднявшись от занятия мыслью, проделал всеми членами беглую гимнастику и, доведя себя до свежести, снова сел. Урод хотел произнести свое слово в окно, но Пашкин взял пузырек и после трех медленных вздохов выпил оттуда каплю» (38–39). Данный эпизод травестирует первую сцену трагедии «Фауст в ученом кабинете»: «глубокая вдумчивость в невидимое» Пашкина соотносится с фау-

стовским ученым состоянием, а баночки и жидкости на столе вызывают аллюзии на алхимические опыты героя Гете. В «занятиях мыслью» ради «научного хранения» собственного тела, «укрепления здоровья и развития активности» слышен отзвук фаустовской попытки возвращения молодости и одновременно иронический намек на актуальную для 1920-х гг. страсть к омоложению, прежде всего в среде формирующихся элит. В то же время ограниченное окно обзор и беззвучие изображаемой картины создают эффект немом кино, остроя описание ситуации и одновременно размывая четкость ее семантических очертаний. Движение взгляда наблюдателя упирается в финальный жест Пашкина, делая центральным элементом эпизода загадочный пузырек, из которого герой отпивает каплю. Содержимое пузырька вызывает аллюзии на несколько препаратов, из которых три широко рекламировались в советской прессе: броун-секарскую жидкость, спермин и спермоль¹², еще в конце XIX в. получивших распространение как тонизирующие, общеукрепляющие, восстанавливающие сердечную деятельность и половую функцию средства. Так, в 1928 г. один из советских специалистов писал: «Считаю, что Спермоль, изготовленный Харьковским ОТИ, укрепляет нервную систему, сердечную мышцу и главным образом придает больным общую бодрость и укрепляет половую сферу. Горячо рекомендую Спермоль»¹³. Однако все эти средства использовались способом впрыскиваний, внутривенных или подкожных¹⁴. Был еще один препарат, особенно популярный в среде партийной верхушки, — гравидан, созданный медиком А.А. Замковым в 1929 г. (событийное время «Котлована») и

¹² *Дужина Н.* Строители «общепролетарского дома» в контексте политической повседневности 1929–1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6: По материалам VI Международ. науч. конф., посвященной 105-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 21–24 сентября 2004 г. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 469.

¹³ См., напр.: <http://www.demoscope.ru/weekly/2006/0253/gazeta032.php>

¹⁴ О спермине см.: Большая медицинская энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <http://bigmeden.ru/article>

получивший название «эликсира молодости и здоровья»¹⁵. В медицинской практике, как и названные выше омолаживающие средства, он использовался в виде инъекций. Для интерпретации эпизода с таинственным пузырьком это оказывается принципиальным. Способ осторожно отпиваемой капли «после трех медленных вдохов» романтизирует действия Пашкина, усиливая их до скрытой трагедийности приемом лексической подмены «вдоха» *вдохом*. Так в тексте возникает фаустовский мотив *душевного томления*, характерный для мыслящих героев Платонова, а у таинственного пузырька Пашкина появляется «второе дно», соотносящееся с Фаустовым «кристальным бокалом» с ядом, что усложняет образ этого одного из самых рациональных платоновских персонажей.

В качестве поэтического лейтмотива *возвращение молодости* восходит к восклицанию Поэта из Пролога гетевской трагедии «Gieb meine Jugend mir zurück...»¹⁶ (дословно: «Верни мне мою молодость»; в переводе Н.А. Холодковского: «Отдай же годы мне златые, / Когда и сам я был незрел, / Когда я песни молодые, / Не уставая, вечно пел!» (18)), притягивая в сферу героя «Котлована» один из центральных романтических мотивов *жизненного разочарования*, смешанного с рассудочным скептицизмом. В таком двоящемся контексте становится естественным и «пожилое лицо», и «согбенный корпус тела», и покорность «унылой головы» профсоюзного активиста Пашкина. Не вовсе неожиданными в свете культурной памяти оказываются и, пусть редкие, моменты его умягчения сердца, выписанные в колеблющейся стилистике, достигающей в финальной части высказывания высокой библейской ноты: «Пашкин глянул в даль — в равнины и овраги; где-нибудь там ветры начинаются, происходят холодные тучи... а пролетариат живет один, как сукин

¹⁵ Для лечения гравиданом в начале 1930-х гг. в Москве был создан Институт урогравиданотерапии, просуществовавший до 1937 г. Среди пациентов Замкова называют членов высшего эшелона власти К. Паукера, Я. Берзина, С.М. Буденного, Р. Зорге, С. Орджоникидзе, а также М. Горького, И.В. Мичурина и др. См., напр.: Миф о гравидане. [Электронный ресурс]. URL: http://www.npar.ru/journal/2008/3/16_ostroglazov.htm

¹⁶ Goethe I.W. Faust. Eine Tragödie // Goethes Werke: In 14 Bd. Bd 3. S. 14.

сын, в этой скучной пустоте и обязан за всех выдумать и сделать вручную вещь долгой жизни. И жалко стало Пашкину все свои профсоюзы, и он познал в себе доброту к трудящимся» (34–35), — и почти ожидаемая смерть в финале, обещанная разуверившимся в строительстве коммунизма Жачевым.

Так, оставленные автором в тексте едва заметные отсылки к фаустовской традиции создают вокруг образа Пашкина поле семантических намеков, которые делают кажущейся определенность и однозначность его очертаний. За счет этих периферийных элементов поэтики в травестийное изображение персонажа встраивается трагедийный компонент. Данный художественный прием — общая черта повествовательной поэтики Платонова. И в «Котловане» нет, пожалуй, ни одного персонажа, в изображение которого не был бы заложен этот момент неопределенности, семантической двунаправленности, создающий возможность стихийного прорыва душевной неуспокоенности сквозь маску энтузиастского активистского рвения, как у Пашкина, Сафронова или Активиста, либо внешнего автоматизма жизни, как у беспрерывно роющего Чиклина или постоянно радующегося Козлова. Вот как описывает автор мгновения прозорнейших, казалось бы, душевно безнадежных своих героев:

Сафронов: «А отчего, Никит, поле так скучно лежит? Неужели внутри всего света тоска, а только в нас одних пятилетний план?» (42); «В тот вечер Настя постелила Сафронову отдельную постель и села с ним посидеть. Сафронов сам попросил девочку поскучать о нем, потому что она одна здесь сердечная женщина» (65);

Активист: «Здесь у активиста дрогнуло ослабевшее сердце, и он заплакал на областную бумагу. <...> Разве он видел радость в последнее время, разве он ел или спал вдосталь или любил хоть одну бедняцкую девицу? Он чувствовал себя как в бреду, его сердце еле билось от нагрузки, он лишь снаружи от себя старался организовать счастье» (107).

Не только в душевных муках Вощева, но и в сомнениях Пашкина и Сафронова, а также в слезах Активиста, нежных чувствах Чиклина и Жачева к маленькой Насте сквозит интуитивная тяга к полноте жизни, истинному бытию, заглушенная «наставшим трудом»,

что накладывает оттенок фаустианского настроения на весь персонажный ряд повести. В этом отношении пашкинское сравнение пролетариата с «сукиным сыном», живущим «в скучной пустоте» и тщетно трудящимся над «веществом вечной жизни», отзвучивает сетованием Фауста на безрезультатность его поисков истины и безотрадность собственного существования: «Так пес не стал бы жить!»

В «деревенской» части «Котлована» центральным эпизодом является преобразование деревни в колхоз имени Генеральной Линии. Уровень подтекстного изображения этого события прошивает мотивный комплекс архетипического сюжета о договоре с дьяволом. После рассказа «Ерик» (о чем речь шла выше) Платонов на новом уровне обращается к ядерной основе фаустовского сюжета, вводя ее во внутренний сюжетный слой повести. Для дешифровки ситуации дьявольского союза обратимся к одной из ключевых сцен данной части произведения — составлению «расслоечной ведомости», документа, на основании которого должна решаться судьба жителей деревни: либо быть зачисленными в новую колхозную жизнь, либо «ликвидированными» из нее как кулачество: «Вынув поминальные листки и классово-расслоечную ведомость, активист стал метить знаки по бумагам; а карандаш у него был разноцветный, и он применял то синий, то красный цвет, а то просто вздыхал и думал, не кладя знаков до своего решения. Стоячие мужики открыли рты и глядели на карандаш с томлением слабой души...» (83).

Кроме своего прямого смысла, относящегося к процедуре коллективизации, сцена содержит аллюзии на акт подписания кровью договора с нечистой силой. Душевное напряжение, с которым следят за действиями Активиста мужики, говорит о том, что речь идет не о простой бумаге, а о документе, решающем их участь. О важности, ритуальности совершаемого свидетельствует также высокая, сказовая стилистика, в контексте которой канцелярские жесты Активиста приобретают значение магических действий: он не просто делает отметки, но «кладет», «метит знаки по бумагам». Можно предположить, что красный карандаш, которым Активист помечает имя деревенского жителя, означает обещание будущей колхозной

жизни ценой отказа от прежнего жизнеустройства, синий же используется для «ликвидации». Заметим, что в эпоху жесткой советской цензуры красно-синий карандаш приобрел устрашающее значение: именно таким карандашом, ставшим в творческой судьбе самого Платонова карательным инструментом, правились и комментировались его рукописи и опубликованные тексты, о чем свидетельствуют оставленные на них пометы и запретительные «знаки» Сталина, Фадеева, Горького, Литвина-Молотова¹⁷. Этот кровавый отсвет падает и на двуцветный карандаш Активиста, превратившийся в его руках в магический предмет, решающий человеческую судьбу. Таким образом, речь идет о *договоре с новой властью*, сущность которой коррелирует с семантикой архетипического сюжета. «...В ситуации договора с дьяволом, — читаем в монографии О.Д. Журавель, посвященной анализу данного сюжета, — ...под рукописанием понимается конкретный осязаемый предмет, приобретающий благодаря сакральной записи магическое значение. Будучи отдан Сатане, он с неизбежностью прикрепляет к нему создателя рукописания, его духовную сущность»¹⁸, а несколько выше: «Иногда „богоотметная“ расписка представляла собой... письмо, выполненное в соответствии с канцелярскими стилистиче-

¹⁷ «Балаганщик», «Беззубый остряк», «Это не русский, а какой-то тарбарский язык», «Да, дурак и пошляк новой жизни», «Мерзавец; таковы, значит, непосредственные руководители колхозного движения, кадры колхозов?! Подлец...» — такими комментариями Сталина, сделанными красным карандашом, испещрен вышедший в «Красной нови» платоновский очерк «Впрок» (*Варламов А.* Андрей Платонов. М.: Мол. гвардия, 2001. С. 225–226). Критические пометы того же красного карандаша оставлены на полях рукописей «Чевенгура», «Высокого напряжения», «Мусорного ветра» Горьким (см.: *Аннинский Л.* Откровение и сокровение. Горький и Платонов // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 14). Множество поправок сине-красным карандашом Литвина-Молотова содержит рукопись повести «Город Градов» (*Корниенко Н.В.* История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 66–86). Примеры подобного рода можно продолжать.

¹⁸ *Журавель О.Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. С. 96.

скими канонами»¹⁹. Такие детали исследуемой сюжетной ситуации, как *бумага, знаки* на ней, *красный* карандаш, которым они «метятся», становятся значимыми именно в контексте подписания договора с дьяволом и символизируют его обязательные атрибуты: бумага — не просто некая ведомость, но документ определенного значения, закрепляющий отношения жителя деревни с новым, *иным* по отношению к традиционному, миром, а значит, и с *иной* властью, представителем которой в повести является Активист, т.е. своего рода *богоотметная расписка*; знаки — не просто пометки, но *магические записи*; красный цвет карандаша — *подписание кровью*; сам карандаш — не обыкновенный канцелярский предмет, но *орудие подписания договора*.

Использование крови в расписках, и не только «дьявольской» адресации, связано с семантикой породнения, побратимства, кровной дружбы. В случае с «богоотметной распиской» объектом родства становится сатана. Однако, как пишет в своем исследовании О.Д. Журавель, ссылаясь на разыскания А.Ф. Кистяковского, одна из найденных им расписок была подписана «не кровью, как в ней указывается, а обыкновенными чернилами. По мнению этого исследователя, слова „кровью своею подписал“ в XVIII веке утратили свой первоначальный смысл, превратившись всего лишь в окостенелую формулу типа „руку приложил“»²⁰. Однако профанация формы, видимо, все же не сказывалась на содержательной части договора. В повести Платонова снижение магического «инструмента» до уровня обыкновенного красного карандаша также не отменяет судьбоносности решения жителей деревни «организоваться» в единый колхоз, о чем свидетельствует сцена на Оргдворе. Изображение вступления в колхоз сопровождается рядом знаковых жестов, таких как *прощание, просьба о прощении, последнее целование*, традиционных для православного обряда похорон, а также для чина Прощения, совершаемого один раз в году в канун Великого поста, в Прощеное воскресенье.

«— Готовы, что ль? — спросил активист.

¹⁹ Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека... С. 92.

²⁰ Там же. С. 94.

— Подожди, — сказал Чиклин активисту. — Пусть они попрощаются до будущей жизни.

Мужики было приготовились к чему-то, но один из них произнес в тишине:

— Дай нам еще одно мгновенье времени!

И сказав последние слова, мужик обнял соседа, поцеловал его трижды и попрощался с ним.

— Прощай, Егор Семеныч!

— Не в чем, Никанор Петрович: ты меня тоже прости.

Каждый начал целоваться со всею очередью людей, обнимая чужое доселе тело, и все уста грустно и дружелюбно целовали каждого.

— Прощай, тетка Дарья; не обижайся, что я твою ригу сжег.

— Бог простит, Алеша, — теперь рига все одно не моя.

Многие, прикоснувшись взаимными губами, стояли в таком чувстве некоторое время, чтобы навсегда запомнить новую родню, потому что до этой поры они жили без памяти друг о друге и без жалости.

— Ну, давай, Степан, побратаемся.

— Прощай, Егор, — жили мы люто, а кончаемся по совести» (86–87).

Эта обрядовая атмосфера знаменует апокалиптичность происходящего: окончание традиционного круга жизни и богоотступничество нового, колхозного жизнеустройства, грозящего потерей себя, внутренней смертью, что в продолжении данной сцены выражено мотивами *праха*, *пустого сердца* и др.:

«После целования люди поклонились в землю — каждый всем, и встали на ноги, свободные и *пустые сердцем*.

— Теперь мы, товарищ актив, готовы, пиши нас *всех в одну графу*. <...>

— Хорошо вам теперь, товарищи? — спросил Чиклин.

— Хорошо, — сказали со всего Оргдвора. — Мы ничего теперь не чуем, *в нас один прах остался*» (87).

Усиливается атмосфера смерти символикой «поминальных листов», которыми названы списки жителей деревни. Локусом смерти

оказывается также примыкающее к ней водное пространство. Так, река, по которой сплавляют плоты с обреченными на «ликвидацию» кулаками и где «вечерний ветер шевелит темную мертвую воду, льющуюся среди охладелых угодий в свою отдаленную пропасть» (94), вызывает аллюзии со Стиксом. Роль же проводника Харона отведена здесь уроду Жачеву, ползущему «за кулачеством, чтобы обеспечить ему надежное отплытие в море».

«Жачев... долго наблюдал, как систематически уплывал плот по снежной текущей реке... и ему делалось скучно, печально в груди. Ведь слой грустных уродов не нужен социализму, и его вскоре также ликвидируют в далекую тишину.

Кулачество глядело с плота в одну сторону — на Жачева; люди хотели навсегда заметить свою родину... Вот уже кулацкий речной эшелон начал заходить на повороте за береговой кустарник...

— Эй, паразиты, прощай! — закричал Жачев по реке.

— Про-ща-ай! — отозвались уплывающие в море кулаки» (94).

Детали нарисованного Платоновым деревенского пейзажа объединяются в картину, напоминающую пейзаж гетевской сцены у домика Филемона и Бавкиды, также расположенного на берегу моря. Трагическая судьба домика, его старых хозяев и их гостя-странника отбрасывает отсвет на судьбу жителей деревни и самой деревни, усиливая семантику гибельности советского коллективизационного проекта (ср. в «Фаусте»: «Он безбожник: взять он ладит / Нашу рожицу, наш дом; / Там, где он соседом сядет, — / Преклоняйся все кругом!» (480)).

В автодиалогическом контексте сцена подписания договора и утраты души перекликается с создававшейся Платоновым вслед за «Котлованом» пьесой «Шарманка»²¹, где центральной сюжетной

²¹ Исследователи датируют написание пьесы «Шарманка» ноябрем-декабром 1930 г., «Котлован» же, по их предположениям, был завершен летом того же года (см.: Новые материалы к истории текста произведений Платонова 1930–1931 гг.: «Котлован», «Шарманка», «Ювенильное море». Статья и публикация Н. Дужиной // Архив А.П. Платонова. С. 237–242). То есть обдумывание замысла пьесы практически совпадает с работой над повестью.

ситуацией является купля-продажа советской «ударной души» представителями западной цивилизации — датским профессором Эдуардом-Валькирией-Гансенем Стервенсенем и его дочерью Сереной. Однако по ходу действия оказывается, что дьяволизированным «буржуйам» купить нечего: место души в СССР заняли «надстройки», «установки на энтузиазм» и «маленькие директивки», а вместо Бога «остался его товарищ — шорт»²². Не свойственная платоновской прозе прямота смысла отыгрывает свои позиции в драматургии, в соответствии с правилами этого жанра, на что ориентировал Платонова Горький в переписке по поводу переделки романа «Чевенгур» в комедию²³. Но у пьесы с сюжетом «Шарманки» было не больше шансов дойти до зрителя, чем у «Котлована», «Чевенгура» и других главных произведений Платонова — до читателя.

В «Котловане» мотив *князя мира сего* возникает в связи с размышлениями Активиста о его доле в грядущем господстве над «всемирным телом земли», что вызывает аллюзии на апокрифический сюжет о рукописании Адама. По свидетельству О.Д. Журавель, наиболее распространен тот вариант сюжета, где в договоре между Адамом и дьяволом оговаривается условие предоставления возможности «обрабатывать землю по изгнании из рая, поскольку дьявол заявил, что земля принадлежит ему»²⁴. В этом контексте «расслоечная ведомость» Активиста, куда он заносит имена подвластных ему членов колхоза, выполняет функцию рукописания, соответствующего формуле: «Чья есть земля, того и аз, и чада моя»²⁵.

Более отчетливые отзвуки ситуации сделки с дьяволом слышны в сцене на Оргдворе в киносценарии «Машинист», «деревенская» часть которого использовалась Платоновым при работе над «Котлованом». Выйдя на крыльцо дома, расположенного на Оргдворе, Активист видит прислоненные к избам «новые тесовые гробы. У дру-

²² Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. М.: Вагриус, 2006. С. 82.

²³ История неудавшейся публикации романа «Чевенгур» в переписке М. Горького и А. Платонова // Платонов А. Чевенгур. М.: Высш. шк., 1991. С. 412.

²⁴ Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека... С. 89.

²⁵ Там же.

гих изб мужики только делают гробы»²⁶. Озираясь, он обращается к колхозникам: «Зачем готовите гробы? Или полагаете, что этот свет наш, а тот — будет вашим? Упреждаю, что тот свет будет организован по одному началу с этим: деваться вам некуда, хотите живите, хотите кончайтесь»²⁷. Здесь возникает аналогия не только с «князем мира сего», но и намек на посягновение дьявола на вселенское господство.

В сцене на Оргдворе в «Котловане» в окружении мотивов *мрака* и *тьмы колхозной ночи* такая деталь, как *фонарь* в руке активиста, с которым он выходит на крыльцо к собравшемуся народу, наводит на ассоциации с образом князя тьмы, Люцифером: «Ночь покрыла весь деревенский масштаб, снег сделал воздух непроницаемым и тесным, в котором задыхалась грудь... <...> Приблизившись друг к другу, люди стали без слова всей середнячком гущей и загляделись на крыльцо, на котором находился активист с *фонарем в руке*, — от этого *собственного света* он не видел разной мелочи на лицах людей, но зато *его самого наблюдали все с ясностью*» (85–86). Сопутствующим мотивом в этой сцене является мотив *очарованности* («люди стояли без слова... загляделись на крыльцо») как нахождения под парализующей властью активистских манипуляций, наводящей на мысль об их дьявольской природе. Но эта сцена может быть прочитана и в контексте одного из вариантов сюжета о договоре первого человека с дьяволом из «Адамовой книги», связанного с утратой света: «К нему пришел дьявол и говорит ему: что ты стоишь и рыдаешь? Адам же говорит: из-за меня исчез яркий свет. Дьявол говорит ему: я тебе дам свет, если ты мне дашь рукописание, что ты, твои дети и потомки принадлежат мне. Адам написал рукописание ради того, чтобы был свет, и говорит: кому принадлежит свет, тому принадлежу я и мои потомки»²⁸. Еще одна возможность прочтения данного эпизода связана с мотивом *Прометеева огня* — как актуализация семантики лжепрометеианских намерений

²⁶ Платонов А. Машинист. Либретто // Платонов А. Котлован. С. 313.

²⁷ Там же.

²⁸ Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб.: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2006. С. 16.

Активиста, ибо фонарь, с которым он выходит во тьму «колхозной ночи», символизирует не *свет для людей*, а «собственный свет», *свет-для-себя*, предназначенный лишь для того, чтобы «его самого» «наблюдали все с ясностью». Вместе с тем свет, направленный на себя, обнажает антидиогеновскую, т.е. эгоцентрическую природу поступка «активного человека», в котором отсутствует намерение взыскания *другого*.

Демонический отсвет есть и в мотиве *утраты родственных отношений*, носящем в платоновских текстах сквозной характер: в качестве одного из условий договора с дьяволом в древнем сюжете выдвигается отречение «от роду и от племени»²⁹. Практически все герои «городской» части «Котлована» — люди бессемейные, одинокие, в «деревенской» же части повести основным условием того, чтобы стать «сознательным» колхозом, является отказ от дома, от личных пристрастий, полное обобществление жизни, что находит у Платонова выражение в емкой формуле: вписаться «в одну графу». Сцена на Оргдворе заканчивается обращением Вощева к «товарищам» (так впервые называет Чиклин колхозников):

«— Здравствуйте! — сказал он колхозу, обрадовавшись. — Вы стали теперь, как я, я тоже ничто.

— Здравствуй! — обрадовался весь колхоз одному человеку» (87).

Эта «товарищеская» радость имеет мотивный отзвук в «символе Чевенгура»: «Товарищи. Вы сделали всякое удобство и вещь на свете, а теперь разрушили и желаете лучшего — друг друга. Ради того в Чевенгуре приобретаются *товарищи с прохожих дорог*»³⁰.

Товарищество как высший тип родства в новом мире на первый взгляд представляется синонимичным евангельскому родству как духовному единству. Однако прозрачный намек на *широкий путь* в коммунизм, вычитывающийся из мотива *приобретения «товарищей с прохожих дорог»*, является маркировкой семантической инверсии евангельского мотива *узкого пути*, ведущего в Дом Божий, а

²⁹ Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека... С. 106.

³⁰ Платонов А. Чевенгур. Котлован. М.: Время, 2011. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). С. 264.

также мотива *брачного пира*, на который «много званых, а мало избранных» (Мф. 22: 14).

Смежным с мотивом *утраты родства* является у Платонова мотив *утраты имени*. Особенно отчетливо он звучит в сцене организации деревенских жителей в колхоз: в эпизоде прощания они называют друг друга по именам, после чего из текста исчезают ситуации обращения персонажей друг к другу, сменившись такими обезличивающими репликами повествователя, как «сказал весь колхоз», «ответил колхоз», «колхоз запел», «колхоз топтался» и пр. и пр. Но и в «городской» части «Котлована» большинство персонажей имеют лишь фамилию, причем неясной семантики, чем маркируется их личностная неопределенность. Таковы Жачев, Чиклин, Воцев. Исследователи творчества Платонова не раз пытались выявить этимологию подобных номинаций: Жачев — от *жать*, Чиклин — от *чикать*, Воцев — от *воск* и т.д.³¹ Однако это не исключает некой искусственности именованья, за которой кроется авторская мысль о разрыве традиции, родственных связей, т.е. о пролетарской безродности персонажей (ср. традиционные русские фамилии Иванов, Петров, Семенов и пр., отражающие родственную преемственность). Данная позиция озвучена одним из героев повести «Ювенильное море», писавшейся вслед за «Котлованом»: «Я специалист, я никаких родных в мире не имею»³².

Семантически смежным с мотивом *утраты родственных отношений* является в творчестве Платонова мотив *странничества, скитания как утраты Дома*, что дает основание рассматривать этот мотивный пучок в контексте редукции евангельской притчи о блудном сыне — с момента ухода до времени расточения отцовского богатства. Поскольку разговор в любой евангельской притче идет о

³¹ См., напр.: Харитонов А. Система имен персонажей в поэтике повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2: По материалам II Междунар. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 152–162.

³² Платонов А. Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2009. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). С. 405.

путях достижения Царствия Божьего, постольку и в притче о блудном сыне повествуется не просто об уходе от Отца и возвращении к Отцу, но об уходе из отчего *Дома* и возвращении в *Дом* Отца. Но не всякий уход в «дальнюю сторону» есть уход из отчего Дома. Здесь — водораздел между *странничеством* как «уклонением от мира», «отлучением от всего, с тем намерением, чтобы сделать мысль свою неразлучною с Богом»³³, и *блужданием* как уходом с целью поиска иных истин. Можно странствовать по всему миру, неотлучно пребывая в Доме Отца, — таков феномен странничества на Руси; если говорить о литературе, то таковы, например, странники Н. Лескова, И. Шмелева, Б. Зайцева, отчасти Л. Толстого, М. Горького и др. В работе И. Ильина, посвященной творчеству И. Шмелева, читаем: «Богомолье! Вот чудесное слово для обозначения русского духа. <...> Как же не ходить нам по нашим открытым, легким, разметавшимся пространствам, когда они сами, с детства так вот и зовут нас — оставить привычное и уйти в необычное, сменить ветхое на обновленное, оторваться от каменеющего быта и попытаться прорваться к иному, к светлому и чистому бытию и, вернувшись в свое жилище, обновить, освятить и его этим новым видением!.. *Нам нельзя не странствовать по России не потому, что мы кочевники и что оседлость нам „не дается“*; а потому, что сама Россия требует, чтобы мы обозрели ее и ее чудеса и красоты и *через это постигли ее единство, ее единый лик, ее органическую цельность*»³⁴.

Иной тип странничества: странничества-блуждания — предстает на страницах не только «Котлована», но практически всех произведений А. Платонова. Их художественное пространство буквально перенаселено странствующими бродягами, в которых превращается простой российский люд, выметенный из домов ветрами революции. В сознании платоновских героев представление о доме все больше связывается с «религиозными пережитками», мещанст-

³³ Преподобного отца нашего Иоанна Лествичника Лествица. СПб.: Санкт-Петербургская тип. № 6, 1995. С. 26–27.

³⁴ *Ильин И.А.* Творчество И.С. Шмелева // Ильин И.А. О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959. С. 181.

вом — в полном соответствии с «духом времени». Само понятие «дом» перестает входить в ценностную модель послереволюционной эпохи по причине его исконной связи с религиозной традицией, с самими устоями русской жизни, где дом был не просто местом жительства, но «малой церковью», обителью Святого Духа, домом Божьим, местом жилья и молитвы. Знание о таком значении дома в российском жизнеустройстве делает понятным, почему разрушение «старого мира» должно было начаться прежде всего с разрушения идеи домостроительства. «...Жилье спокон века занято странными людьми, от которых *пахло воском*», — читаем в «Чевенгуре»³⁵. Этот фрагмент романного текста вскрывает особый смысловой оттенок, заключенный в имени главного героя «Котлована» Вощева — производного от *воск*, чем связывает его родовую историю, подверженную редукции в последней версии повести, с исконной традицией русской жизни, центром которой был семейный дом-очаг (подробно см. в следующем параграфе данной работы).

Оставление дома, нацеленность на долгое, если не вечное скитание становится одним из главных принципов новой жизни практически во всех произведениях писателя 1920-х — 30-х гг. В контексте коммунистического жизнеустройства мотив *ухода из дома* особенно отчетливо звучит в романе «Чевенгур»: «Чевенгурский пешеход Луй... <...> ...Столько раз говорил Чепурному, чтобы тот объявил коммунизм странствием и снял Чевенгур с *вечной оседлости*. <...> „Надо, чтобы человека ветром поливало... Иначе он тебе опять угнетением слабосильного займется, либо само собою все усохнет, затоскует... <...> На оседлости коммунизм никак не состоится: нет ему ни врага, ни радости!“»³⁶; «Чепурный нарочно уходил в поле и глядел на свежие *открытые места* — не начать ли коммунизм именно там»³⁷.

Но эта добровольная готовность к скитанию имеет и свою обратную сторону — обреченность на него, ибо, потеряв через боготступничество привилегию богосыновства, утратив, по словам

³⁵ Платонов А. Чевенгур. Котлован. С. 227.

³⁶ Там же. С. 218.

³⁷ Там же. С. 227.

С. Аверинцева, свое «бытийное полноправие», «человек в самом буквальном смысле „не находит себе места“ уже нигде: в космосе природы и в космосе истории он „странник и пришелец“»³⁸. Именно таким странником-скитальцем предстает Фауст во второй части трагедии Гете, что связывает его образ с образом Агасфера³⁹. В итоге уход из дома приводит героев Платонова к ослаблению и постепенному исчезновению чувства родства, тоски по дому. Мотив *безродности* соотносится, в свою очередь, с мотивом *утери памяти*, что символизирует потерянность героев в новом непонятном, утратившем бытийные ориентиры мире, т.е. тотальное сиротство, онтологическое бездомье. Так мотивный образ платоновского странника приобретает черты, связывающие его с «нижним» миром.

Яркой иллюстрацией внутреннего и внешнего бездомья персонажей может служить в «Котловане» сцена у дома шоссевого надзирателя, входившая в ранние редакции повести, но удаленная Платоновым из последней машинописи. Для нас данная сцена является одним из семантических узлов «Котлована», поэтому приведем ее здесь полностью.

«Через версту стоял дом шоссевого надзирателя. Привыкнув к пустоте, надзиратель громко ссорился с женой, а женщина сидела у открытого окна с ребенком на коленях и отвечала мужу возгласами брани; сам же ребенок молча щипал оборку своей рубашки, понимая, но ничего не говоря.

Это терпение ребенка ободрило Вошева, он увидел, что мать и отец не чувствуют смысла жизни и раздражены, а ребенок живет без упрека, вырастая себе на мученье. Здесь Вошев 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. „Их тело сейчас блуждает автоматически, — наблюдал родителей Вошев, — сущности они не чувствуют“.

³⁸ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 80.

³⁹ В творчестве Платонова 1930-х гг. пересечения с архетипическим образом Агасфера отчетливо прослеживаются в образе Хоза из пьесы «14 Красных Избушек» (1933).

— Отчего вы не чувствуете сущности? — спросил Воцев, обращаясь в окно. — У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, он же весь свет родился окончить.

Муж и жена со страхом совести, скрытой за злобностью лиц, глядели на свидетеля.

— А тебе чего тут надо? — со злобной тонкостью в голосе спросил надзиратель дороги. — Ты идешь и иди, для таких и дорогу замостили...

Воцев стоял среди пути не решаясь. Семья ждала, пока он уйдет, и держала свое зло в запасе.

— Я бы ушел, но мне некуда. Далеко здесь до другого какого-нибудь города?

— Близо, ответил надзиратель, — если не будешь стоять, то дорога доведет.

— А вы чтите своего ребенка, — сказал Воцев, — когда вы умрете, то он будет.

Сказав эти слова, Воцев отошел от дома надзирателя...» (МТИ, 171–172).

На первый взгляд, эпизод кажется простой бытовой зарисовкой, демонстрирующей прозаические реалии эпохи. Однако углубленное внимание открывает в нем богатейший культурный слой, восходящий к Новому Завету. Наиболее активен в эпизоде сквозной для платоновских произведений мотив *жизни снаружи*. Дом здесь — лишь фон, задний план существования семьи шоссевого надзирателя⁴⁰. Причем надзирательную функцию выполняет у Платонова не только глава семейства, но и его жена, жизнь которой сводится исключительно к сидячему наблюдению за прохожими. Отсутствие у платоновских персонажей взгляда *внутри*, его абсолютная ориентированность *наружу* делает «блудность», бездомность главным со-

⁴⁰ На наш взгляд, платоновский окказионализм «шоссежный надзиратель» является новозововским вариантом станционного смотрителя, о чем подробно см.: *Проскура Е.Н.* Иконография «несвятого семейства» в «Котловане» А. Платонова (сцена у «дома шоссевого надзирателя») // Филологический класс: Региональный науч.-метод. журн. учителей-словесников Урала. 2014. №. 1(35). С. 31–36.

стоянием их сознания. Состояние «чужести», «безответности», одиночества человека в мире людей выражено в «Котловане» через коммуникативный конфликт между Воцевым и жителями дома шоссе́йного надзирателя: самые простые его вопросы вызывают с их стороны не участие, а только злобу.

Символичен сам состав семьи шоссе́йного надзирателя: отец, мать, сын, — соотносимый с триадой Святого Семейства, т.е. демонстрирующий внешнюю полноту семейного бытия. Однако она так и остается в повести неосуществленной потенциальностью, что реализовано через излюбленный Платоновым способ минус-приема, проявляющий себя на нескольких поэтических уровнях. Изобразительная техника семейного портрета в эпизоде соотносится с традицией экфрасиса — словесного описания произведений искусства. Взгляд со стороны прохожего, извне вовнутрь, через открытое окно, придает иконографические очертания семейной группе, композиционно как бы заключенной в картинную раму. Центральное место на этом живом полотне занимает фигура матери с младенцем («женщина сидела у открытого окна с ребенком на коленях»), вызывающая аллюзии на богородичный архетип. В круг реминисценций, помимо собственно иконописи, здесь включаются живописные полотна Ренессанса, прежде всего мадонны Леонардо, часто изображаемые художником на фоне открытого окна, за которым отчетливо просматривается пейзаж («Мадонна Бенуа», «Мадонна Лита», «Мадонна с гвоздикой», «Мадонна с ребенком»). Таким образом, центральное изображение на картинах великого итальянца оказывается как бы проницаемым с двух сторон: со стороны наблюдателя через раму и со стороны заднего окна, что превращает его в часть мироздания, делает открытым миру. В русской иконописной традиции золоченый задний план либо, как вариант, небесно-голубой символизируют Царствие Божественной Вечности. Тем самым христианская святыня становится вещным свидетельством и вместе с тем своего рода проводником в эту Вечность⁴¹. У Платонова, наоборот, открытое окно оказывается входом в никуда, поскольку за ним об-

⁴¹ *Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Имена. М.: Эксмо, 2006. С. 347 и далее.*

наруживается полное отсутствие пространства, что делает изображаемую семейную группу насельниками антимира. Отсутствие быта в данном случае приравнено к отсутствию бытия, в чем усматривается соответствие с библейским дидактическим каноном⁴².

Но и сам образ матери в эпизоде представляет собой полную противоположность образу Богородицы («женщина... отвечала мужу возгласами брани»), как, впрочем, и образ отца семейства, громко ссорящегося с женой, не имеет ничего общего с евангельским Иосифом Обручником. Показательно, что самый древний иконографический образ Богородицы, по преданию созданный евангелистом Лукой, относится к типу «умиление». В «Котловане» же материнский образ скорее соотносится с типом «злой жены».

Таким образом, платоновский дом шоссеинного надзирателя предстает в «Котловане» абсолютно подвластным дороге, которая словно становится частью его жилого, но отнюдь не обжитого пространства. Будучи втянутым в ее «пустоту», изображенное писателем семейство живет, не прячась от людей, но и не имея их в виду, ибо для него это не более чем прохожие. Не случайно идущий мимо Вощев, на ходу глядя в открытое окно, замечает все нюансы чувств обитателей дома, а также особенности поведения ребенка, его жесты, одежду. Серьезность выражения лица, взрослый, понимающий взгляд «без упрека» напоминают здесь иконографический образ Богомладенца Христа, соединяющего в себе превечную мудрость и детскость («Отроча младо, Предвечный Бог», — поется в кондаке

⁴² В Книге притч Соломоновых дом является жилищем Премудрости («Премудрость построила себе дом» (Пр. 9: 1)), что становится символом созидания мира. «Дом — это образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса. Но порядок дома есть духовный и душевный лад, выражающий себя в упорядоченности вещей... Бытие и быт не только не разделены, но прямо приравнены друг к другу в религиозно-обрядовой модели сущего: строй бытия — от бога, но уклад быта — тоже от бога. Поэтому самые „домашние“ и „семейные“, если угодно, самые „обывательские“ уроки бытового благонравия лежат в той же плоскости, что высокое видение мирового порядка» (*Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы*. С. 153–154).

Романа Сладкопепца на праздник Рождества), царственность и простоту и вместе с тем словно сосредоточенного на Своей миротворительной миссии⁴³, в то время как акцентированное молчание: «ребенок молча щипал оборку своей рубашки, понимая, но ничего не говоря», — соотносится с крестным поведением Спасителя: «Как овца, веден был Он на заклание, и, как агнец перед стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих» (Ис. 53: 7). Данное соответствие усиливается репликой повествователя о предстоящем ребенку мучении («ребенок живет... вырастая себе на мученье»). Однако звучащие как пророчество слова Вощева, обращенные к родителям младенца, контрастируют с христологическим подтекстом, поскольку содержат намеки на явление антихриста: «Отчего вы не чувствуете сущности? — спросил Вощев, обратясь в окно. — У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, *он же весь свет родился окончить*».

Обыгрывание мотива *конца света* придает двусмысленность последней сентенции Вощева: как известно, завершение конца времен должно быть отмечено явлением антихриста, но сам момент конца — время Второго Пришествия. Однако именно антихрист должен родиться на погибель миру, тогда как Христос Своим рождением предназначен спасению мира и человечества. Актуализирует параллель младенец — антихрист последнее обращение героя к его родителям: «А вы чтите своего ребенка... Когда вы умрете, то он будет», смысл которого конфликтует со словами Христа: «Бог не

⁴³ «Образ младенца Христа с печатью таинственной и строгой старческой мудрости на высоком выпуклом лбу входит в византийскую иконографию рано, — пишет С.С. Аверинцев. — ...Вневременной, бесконечно древний младенец переходит в византийское искусство после иконоборческой поры, а затем и в древнерусскую живопись, где с наибольшей выразительностью выявляет свой старческий аспект на иконах Одигитрии и Спаса-Еммануила; его огромный лоб порой даже прорезан морщинами» (Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 173–174). На иконах Младенец Христос облечен как в царственные одежды (например, Владимирская, Казанская иконы), так и в простую рубашку (Козельщанская, Колочская, Елецкая и др.), но выражение Его лица неизменно сосредоточенно-серьезное.

есть Бог мертвых, но живых» (Мф. 22: 32). В стилистическом отношении это высказывание копирует евангельский тип дискурса. В качестве инверсируемого претекста здесь выступает реплика Христа: «прежде, нежели был Авраам, Я есмь» (Ин. 8: 58).

Парадоксально в анализируемом эпизоде также то, что Вощев собирается рассказать «осмысленному ребенку тайну жизни, все время забываемую его родителями», т.е. поведать ему то, что он и без того знает, оставив при этом в неведении лишенных этого знания. Тем самым герой как бы приобщает себя к категории «посвященных»⁴⁴, тогда как отец и мать ребенка причисляются им к числу профанов-«прочих». Позднее, однако, он сам пополнит их число, поскольку окажется, что тайна жизни им забыта так же основательно. Текст эпизода, таким образом, фиксирует сразу несколько противонаправленных линий. Евангельская идея «жизни вечной» преобразуется в репликах Вощева в идею конца света, а в прозреваемом им наступлении «жизни будущего века» просвечивает образ антимира, атрибутированный портретной семейной группой.

В отличие от заключительной части сюжетного инварианта о сделке с нечистой силой, где осуществляется плата дьявола, выполняющего свою часть партнерских условий договора через разного рода служения (помощь в любовных делах, в обретении социального благополучия, обогащении героя и пр.), вариант архетипа в «Котловане» воплощен в финальной части сюжетной линии Активиста — в соответствии с евангельской семантикой имени дьявола как «лжеца» и «человекоубийцы» (Ин. 8: 44). То напряжение, с которым герой ожидает «директивы из центра» о получении «районного поста», имеющей для него значение разрешительного документа в бессрочное «обеспеченное счастье», указывает на его положение мелкого беса-слуги в иерархии новой власти. Однако в полученной наконец бумаге, вопреки активистским надеждам, со-

⁴⁴ Ср. последнюю реплику повествователя в данном эпизоде: «Сказав эти слова, Вощев отошел от дома надзирателя...» — соотносимую с евангельскими описаниями явлений ангелов-вестников, например, в сцене Благовещения, завершающейся репликой евангелиста Луки: «И отошел от Нее Ангел» (Лк. 1: 38).

держится указание о его «немедленном изъятии» «из руководства навсегда» (107). При этом такие окружающие появление «директивы» сказочно-библейские образы, как *всадник-посыльный на трепещущем коне*, скачущий *прямо, не сворачивая «ни направо, ни налево»*, «сдаточная книга», которой он размахивает в воздухе, «чтоб ветер сушил чернила активистской *расписки*» (106), содержат семантические аллюзии на апокалиптическое возмездие. В этом символическом контексте смерть Активиста прочитывается как Божья кара, изъятие из Книги Жизни за сознательное богоотступничество — надежду на соучастие в дьявольском земном господстве.

В итоге истинным хозяином в художественном мире «Котлована» оказывается медведь-молотобоец, которому дана власть определять судьбу обреченных на «ликвидацию» кулаков. Символическое отождествление медведя с сатаной связано с библейской традицией, где медведь есть образ «страшного фантастического или даже апокалиптического зверя»⁴⁵. Кроме того, в разных мифопоэтических традициях медведь выступает то как предок, звериный двойник человека, что объясняет дальневосточный ритуал его воспитания в человеческой семье, то в качестве помощника творца Вселенной, поставленного наблюдать за жизнью людей, то как поверженное небесное существо, которому вверена власть карать грешников. У обских угров и ненцев с образом медведя-первопредка связано умение пользоваться огнем⁴⁶. Все стороны мифопоэтической символики объединены Платоновым в образе этого загадочного персонажа⁴⁷, помощника «самого кузнеца», чей образ в народной мифологии всегда связан с чертом. Симптоматично, что собравшийся в кузне народ именуется молотобойца не иначе как

⁴⁵ Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. Москва: Рос. энцикл.; Минск: Дилер; Смоленск: Русич, 1994. Т. 2. С. 128–129.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ У этого сюрреалистического персонажа «Котлована» был реальный прототип: по рассказам младшего брата Платонова С.П. Климентова в начале 1920-х гг. в одной из кузниц на окраине Воронежа, в Ямской слободе, работал молотобойцем медведь (см.: Примечания // Платонов А. Котлован. С. 160).

«чертом», «домовым», «дьяволом», «идолом шерстяным». Однако у черта-медведя оказывается немало помощников-людей. Сначала это Чиклин, за ним в работу включаются Елисей, Воцев и другие «организованные мужики»:

«[Чиклин] дул воздух в горно, а молотобоец... *крушил* железо, как врага жизни... <...>

— *Вот грех-то*: все теперь лопнет! <...>

— *Наказание господне*... А тронуть его нельзя — скажут, бедняк, пролетариат... <...>

— А может, ничего не станет? Может — *бить*?

— Что ты, *осатанел*, что ль? <...>

Молотобоец *ковал* зубья, а *Чиклин их закаливал*... <...>

— Вынай, *дьявол*, железку из жидкого! — воскликнул колхоз... *Елисей*... вошел в кузню, отобрал у Чиклина клещи и *начал закаливать* зубья своими обеими руками. *Другие организованные мужики также бросились внутрь предприятия и с облегченной душой стали трудиться над железными предметами*» (103–104).

Так революционный миф «о действующем субъекте-массе, переделывающем мир в героическом усилии»⁴⁸ семантизируется в «Котловане» через образ-мифологему: в народной мифологии кузня — место обитания злых духов, наряду с баней или мельницей. В повести Платонова это единственное место, где «темная сила» открыто выявляет свое агрессивное-разрушающее начало, что выражается, в частности, в постепенном включении героев в поистине всеоключающий рабочий ритм дьявола-медведя, а также во все большем разгуле негативных эмоций вокруг «процесса труда» молотобойца и Чиклина, грозящего всеобщей осатанелостью. Таким образом, кузня становится центром платоновского ада, его дном, где самым невинным из кующихся орудий новой жизни является железный прут, что взял Чиклин «ребенку в виде игрушки» (106). «Эту кузню надо запомнить побелить, — спокойно думал Елисей за

⁴⁸ *Мароши В.В.* Роль мифологических оппозиций в структуре прозы А. Платонова // Эстетический дискурс. Семио-эстетические исследования в области литературы: Межвузовский сб. науч. тр. Новосибирск, 1991. С. 145.

работой. — А то стоит *вся черная*» (104). Тьма платоновского инобытия сгущается здесь до своей абсолютной степени — черноты, оформляя художественную реальность «Котлована» в апокалиптическое *царство зверя*.

Отметим к сказанному, что в средневековой иконографии изображение *чудовища* в сочетании с *башней* атрибутировало *ад*. Причем объединение этих элементов в единую пространственную структуру было необязательным. В «Котловане», кроме образа чудовища-медведя, появляющегося в конце повести, есть и изображение башни, строительство которой «долго наблюдал» Вошев при своем появлении в городе. То есть два этих элемента, возникающие в разных частях текста, объединяют художественное пространство повести в инфернальное целое.

Таким образом, сюжетная стратегия «Котлована» подводится к той кульминационной точке, которая должна разрешиться либо гибелью мира, либо появлением героя-спасителя. Его функция отводится девочке Насте — как самому чистому из всех обитателей котлована (одно из главных и принципиальных условий жертвоприношения в Библии⁴⁹, включая и Новый Завет). Повторяющийся в платоновских произведениях сюжетный мотив *смерти ребенка* всегда однозначно связывается исследователями с мыслью о нежизнеспособности, ущербности идеи нового моделирования мира. Начиная с фантастических рассказов, эта семантика мотива все более драматизируется, достигая высшей ноты в произведениях конца 1920-х — 30-х гг. Так, в финале «Чевенгура» смерть пятилетнего сына одной из «прочих» прочитывается как победа пустоты, небытия над полнотой жизни. «Крах Чевенгура, а вместе с ним провал всех проектов и надежд на сокрушение ядра бессмыслицы в произведении — смерти — связан в итоге со смертью ребенка у нищенки, — пишет в своей книге о творчестве Платонова В. Чалмаев. — ...Именно смерть ребенка создала во всех холод покинутости, недоверие к псевдоколлективизму, к мессианским уверениям Чепурного, что „уже пришли“, уже создали наилучший миропорядок, изменив якобы и внутреннюю направленность природной эволюции. Нет,

⁴⁹ Левит. Гл. 1–6.

битва проиграна»⁵⁰. История преобразования гурта «Родительские Дворики» в мясосовхоз в повести «Ювенильное море» открывается смертью юной Айны, а в романе «Счастливая Москва» противоестественность жизнеустройства социалистической столицы символизируется образом смертельно больного ребенка с огромной шаровидной опухолью на голове. Эту мотивную цепочку можно продолжать. Традиционно в том же русле «проигранной битвы» прочитывается и смерть Насти в «Котловане»⁵¹. Однако, в отличие от приведенных выше примеров, в поэтике эпизода смерти Насти скрыта семантика воскресительного жертвоприношения. Ключом к такой интерпретации служит авторское сравнение «занемогшей руки» девочки с «овечьей ножкой», переводящее изображаемое событие в библейский контекст, где овен, агнец является главным жертвенным животным, а также и символом жертвы. Усиление ветхозаветного смысла этого финального эпизода достигается через такую деталь, как жар в теле девочки: «Попробуй, какой у меня страшный жар под кожей! Сними с меня рубашку, а то сгорит» (107); «мне здесь очень жарко» (109); а также тем, что Настя не осознает происходящего с ней. Подобно библейскому Исааку, она, *неведомо для себя*, в отличие от *добровольной* новозаветной жертвы Христа, находится в положении избранницы на роль «жертвы всежжения». Косвенное указание на смысл смерти Насти как *жертвы за мир* заключено в тех вопросах, которые, как будто провидя происходящее, больная девочка задает Вошеву:

«— Вошев, а медведя ты тоже в *утильсырьё* понесешь?

⁵⁰ Чалмаев В. Андрей Платонов. К сокровенному человеку. М.: Сов. писатель, 1989. С. 331.

⁵¹ См., напр.: Спиридонова И.А. Христианские и антихристианские тенденции творчества А. Платонова // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 1. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1994. С. 352; Левин Ю.И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Левин Ю.И. Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 413, 418; Кантор К.М. Без истины стыдно жить // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 14–21 и др.

— А то куда же? Я прах и то берегу, а тут ведь бедное существо.

— А их? — Настя протянула свою тонкую, *как овечья ножка*, занемогшую руку к лежащему на дворе колхозу» (110).

Иной смысловой призывок приобретает в данном микросюжете вновь возникающий библейский мотив «костей сухих», на этот раз в связи с изображением тяги больного ребенка к умершей матери:

«— Неси мне мамины кости! Хочу их!

Чиклин... пошел за костями в убежище на кафельном заводе; ведь едва ли кто унес оттуда мертвую женщину. <...> Чиклину долго пришлось отнимать камни от дверного входа, который он сам заваливал для сохранности покойной... сначала он коснулся ее волос, таких же свежих, как и при жизни, потом потрогал весь скелет до ступней, — она вся была еще цела, только самое тело исчезло и вся влага высохла. Унести скелет целиком было трудно, тем более что скрепляющие хрящи давно завяли; поэтому Чиклину пришлось разломать весь скелет на отдельные кости и сложить их, как в мешок, в свою рубашку. <...> Настя сильно обрадовалась материнским костям; она их по очереди прижимала к себе, целовала, вытирала тряпочкой и складывала в порядок на земляном полу. <...> Иногда вдруг наставала тишина, только слышно было, как Настя шевелила мертвые кости. <...>

— ...Чиклин, положи мне ближе мамины кости, я их обниму и начну спать. Мне так скучно стало сейчас!

Чиклин сложил кости к Настиному животу, укрыл ее потеплее двумя пиджаками...» (112–113).

Описание материнских останков и их сбережения напоминает истории обнаружения и схоронения мощей святых, где важна сохранность не тела целиком, но именно костей. «Быстрое разрушение плоти при сохранении костей считается признаком святости, например, на Св. Горе Афон»⁵². В духовной традиции, и не только христианских народов, «кость символизирует первичный корень животной жизни, матрицу, из которой постоянно обновляется плоть. Животные и люди возрождаются, начиная именно с костей, они остаются некоторое время в плотском состоянии, а когда уми-

⁵² Примечания // Платонов А. Котлован. С. 162.

рают, их жизнь редуцируется до сущности, сконцентрированной в скелете, из которого они возрождаются вновь в соответствии с непрерывающимся циклом, который представляет собой вечный возврат. И лишь течение времени разбивает и разделяет на промежутки плотского бытия вечную сущность, представленную квинтэссенцией жизни, сконцентрированной в костях»⁵³. В Библии подобное свойство «костей сухих» описано в Книге Иезекииля: «Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом, и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, — И обвел меня кругом около них, и вот весьма много их на поверхности поля, и вот они весьма сухи. И сказал мне: сын человеческий! Оживут ли кости сии? Я сказал: Господи Боже! Ты знаешь это. И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: „кости сухие! Слушайте слово Господне!“ Так говорит Господь Бог костям сим: вот Я введу дух в вас, и оживете. И обложу вас жилами и выращу на вас плоть, и покрою вас кожею и введу в вас дух, — и оживете, и узнаете, что Я — Господь» (Иез. 37: 1–6). В фольклоре на кость как первоэлемент воскресения — эквивалент зерна — указывает часто встречающийся былинно-сказочный мотив *засевания* земли костями воинов (ср. у Пушкина в «Руслане и Людмиле»: «О поле, поле, кто тебя / Усеял мертвыми костями» (IV, 39)⁵⁴) или животных (например, в сказке «Крошечка-Хаврошечка»)⁵⁵. Исходя из сказанного, можно утверждать, что мотив *тоски* Насти, а также и других героев Платонова *по родительским/родственным костям* имеет свой генетический исток в мифологическом пласте культуры и означает стремление к самовосполнению, к собственной сущностной целостности. Так, у Саши Дванова оно обостряется в момент воспоминаний об отце на

⁵³ Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М.: Рефл-бук: Ваклер, 1996. С. 92.

⁵⁴ Здесь и далее цитаты из произведений А. Пушкина приводятся по изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979. Ссылки даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

⁵⁵ «Мертвецы в котловане — это семя будущего в отверстии земли», — читаем в записных книжках Платонова (Платонов А. Записные книжки: Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 43).

месте его смерти, когда к герою приходит понимание того, что он «одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца»⁵⁶, а у Насти — в период болезни, которая ощущается ею как «убывание» собственной жизни. «Из меня отовсюду сок пошел... Неси меня скорее к маме...» (111), — говорит девочка Чиклину. Кроме того, неослабевающее стремление умирающего ребенка к умершей матери — это и своего рода покаянный жест «блудной дочери», открывшееся через *болезнь к смерти* нетерпение любящего сердца — в его желании примирения, возвращения, соединения судеб, если не в этой жизни, то в вечности.

Состояние смерти в таком контексте равнозначно ожиданию возрождения, которое у Платонова должно произойти в ином пространстве, в глубинных пластах мироздания, которых не коснулось тлетворное дыхание перерожденной жизни. Именно поэтому могилу для Насти Чиклин роет так глубоко: «Он рыл ее пятнадцать часов подряд, чтоб она была глубока, и в нее *не* сумел бы проникнуть *ни* червь, *ни* корень растения, *ни* тепло, *ни* холод, и чтоб ребенка *никогда не* побеспокоил шум жизни с поверхности земли» (115). Такое пристальное внимание к ограждению хоронимого тела от земных реалий, выраженное характерным для Евангелия апофатическим способом утверждения — через перечисление отрицаний, — содержит отсылку к шестой главе Евангелия от Матфея: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляет и где воры не подкапывают и не крадут» (Мф. 6: 19–20), — обещая обетование райского блаженства, которое обеспечивает Чиклин любимому существу глубиной вырытой им могилы. Семантика воскресения актуализируется в данном эпизоде еще и тем, что об умершей Насте повествуется, как о живой: роя могилу, Чиклин заботится, чтобы «ребенка никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли». И далее: «Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне и приготовил еще особую, в виде крышки, гранитную плиту, дабы на девочку не лег громадный вес могильного праха» (115). Особым образом обращает на себя

⁵⁶ Платонов А. Чевенгур. Котлован. С. 398.

внимание то, с какой тщательностью Чиклин старается оградить умершую Настю не только от реалий перерожденной жизни, но и от смерти как тления и разложения тела. Таким образом, глубинные земные слои в поэтике Платонова оказываются связанными с представлениями о материнском лоне Земли, «маточном месте» — символе утробы, рождения. Тем самым и главная метафора повести одновременно с семантикой смерти приобретает животворную модальность; и как надежда на прорыв из смерти в жизнь начинает звучать фраза о желании героев «спастись навеки в пропасти котлована» (115)⁵⁷.

В этом общем контексте, избилующем косвенными намеками и сигнальными мотивами, востребованность жертвы в ее ветхозаветном смысле прочитывается как единственная онтологическая возможность спасти, духовно воскресить — путем волевого теофанического вторжения — герметически замкнувшийся в себе, оскудевающий в собственной бездуховности мир. Так возникает в тексте повести мотив *Богоприсутствия*, соотносящийся с явлением спасающей божественной воли в финале «Фауста» Гете. И в том и в другом случае отказ от Бога не влечет за собой богооставленности. Однако есть и глубокая разница между действием Божественного Начала в двух произведениях: в «Фаусте» оправдание героя, по верному замечанию А.Б. Ботниковой, выступает не актом высшей справедливости, а жестом милосердия⁵⁸, тогда как в «Котловане» оно манифестирует действие Высшего Закона, продиктованного мистериальной логикой Великого Миротворного Круга, где смерть является первым условием возрождения. «Жизнь может произойти только от другой жизни, которая приносится в жертву, — пишет М. Элиаде. — Это жертвоприношение приводит к огромному переносу. Жизнь, сконцентрированная в одной личности, выходит за ее пределы и проявляется на космическом или совокупном уровне.

⁵⁷ О мистериальном значении слияний биполярных оппозиций в поэтике Платонова см.: *Проскурина Е.Н.* Поэтика мистериальности... С. 114–173 (раздел «Поэтика языковых аномалий как принцип мистериальности»).

⁵⁸ *Ботникова А.Б.* Перекличка в веках: Гете и Платонов // Гете в русской литературе XX века. 2-е изд., доп. М.: Наука, 2004. С. 178.

Единственное существо трансформируется в космос или возрождается во множество видов растений или человеческих рас. Живое „целое“ разрывается на фрагменты и рассеивается мириадами одушевленных форм. Другими словами, здесь мы снова встречаем хорошо известную космогоническую структуру изначальной „целостности“, разбитой на фрагменты актом Сотворения⁵⁹. Семантика миропоспиритального предназначения в случае со смертью Насти исключает возможность инверсирования жертвенного акта или переведения его в смысловой контекст *напрасной жертвы*, как было это с энтузиастским строительным жертвоприношением.

В рамках данной интерпретации семантически нагруженной оказывается такая сюжетная деталь, как *плач медведя*, сопровождающий умирание девочки. Стенание молотобойца, звук которого «начался где-то в стороне, обращаясь в глухое место, и не был рассчитан на жалобу» (109), — это не только и не столько знак предчувствия трагического исхода земной судьбы Насти, сколько эмблематическое выражение болезненности процесса инициации, онтологической регенерации «пустого», годного лишь в «утильсырье» мира «Котлована», необходимой, стимулирующей частью которой является в повести смерть маленького чистого существа. Последним моментом, придающим особую законченность внутрисюжетной воскресительной линии «Котлована», является прощальное прикосновение молотобойца к телу мертвой девочки перед ее захоронением. В данном жесте, скрывающем в себе значение прикосновения к святыне, заключен смысл точки над «і», штриха, завершающего процесс духовной регенерации. Импульс к подобной дешифровке финальных событий скрыт в полном имени героини: *Анастасия*, что в переводе с греческого означает *воскресение*.

Ведущая роль женского начала в воскрешении дьяволизированного мира «Котлована» усиливает межтекстовые параллели с финальной частью «Фауста» Гете, где посмертная судьба героя-богоотступника решается заступничеством Гретхен перед милосердием Богородицы. Подсвечивает данную аналогию общее чувство любви героев к Насте. Эта живая эмоция, а также скорбь об умер-

⁵⁹ Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. С. 214.

шей девочке, проснувшиеся в их окаменелых сердцах, иницируют новую надежду на изменение судьбы котлованного мира, подобно обещанию Бога Аврааму о непогублении Содома ради и десяти праведников (Быт. 18: 32). Воскресительное значение жертвенной смерти Насти можно выразить финальными стихами гетевской трагедии, приобретающими в творчестве Платонова метатекстовое звучание: «Чему нет названия, / Что вне описания, — / Как сущность конечная / Лишь здесь происходит, / И женственность вечная / Сюда нас возводит» (518).

След «Медного всадника» в «Котловане»

В культурной памяти между Петром I и Фаустом уже установлена достаточно прочная связь, активизированная строительным сюжетом второй части трагедии Гете, создание которой, как отмечалось нами ранее, было иницировано глубоким впечатлением, произведенным на драматурга известием о петербургском наводнении 1824 г. Демиургизм Петра, в традиционном русском сознании соотносящийся с дьявольской игрой («Там, на скале, веселый царь / Взмахнул зловонное кадило»⁶⁰), расширяет пространство данной аналогии, выводя ее в сферу апокрифического сюжета о договоре с нечистой силой. Одним из способов усвоения данного сюжета и литературного образа Петра стало для Платонова творчество Пушкина.

Проблема «Платонов — Пушкин» является одной из центральных в платоноведении⁶¹. Сама личность Пушкина была знаковой

⁶⁰ Блок А. Петр // Блок А. Соч.: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: ГИХЛ, 1955. С. 104.

⁶¹ См., напр.: Свительский В., Скобелев В. Радостное состояние поэзии // Подъем. 1976. № 2; Адамович Г. Шинель // Независимая газета. 1993. 1 сент.; Корниенко Н.В. О некоторых уроках текстологии // Творчество Андрея Платонова. СПб.: Наука, 1995. С. 4–23; Мароши В. Размышления Платонова о поэме Пушкина «Медный всадник» в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный: По материалам V Международ. науч. конф., посвященной 50-ле-

для Платонова во все периоды жизни, с течением времени играя в творчестве писателя все большую роль. О ее грандиозности он так скажет в статье «Пушкин — наш товарищ»: «Мы видим море, но за ним предчувствуем океан... Мы не ощущаем напряжения поэта, мы видим неистощимость его души, которая сама едва ли знает свою силу»⁶². Диалог с поэтом осуществлялся Платоновым по-разному и в разных жанрах: на уровне прямого именованного — в юбилейной публицистике, посвященной 100-летию со дня рождения («Пушкин — наш товарищ», «Пушкин и Горький», 1938), и в пьесе «Ученик лица» (1950), а также через тематические, мотивные, образные параллели, прослеживающиеся во многих произведениях. О некоторых из них мы говорили в связи с повестью «Елифанские шлюзы», аллюзии на пушкинские тексты есть в рассказах «Государственный житель», «Усомнившийся Макар», «Мусорный ветер», о чем будет идти речь в соответствующем разделе данной книги. Во второй половине 1930-х гг., ставя в качестве одной из главных своих задач переход к новой стилистике, Платонов и здесь видит своим учителем именно Пушкина как феноменальную творческую личность, как носителя «„универсального сознания“ русского народа и культуры»⁶³.

На наш взгляд, творчество Пушкина находилось в рецептивном пространстве Платонова и при создании повести «Котлован». Речь идет прежде всего о поэме «Медный всадник», связь с которой обнаруживается на нескольких уровнях: текстологическом, подтекст-

тию со дня кончины А.П. Платонова, Москва, 23–25 апреля 2001 г. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 507–513; *Варламов А.* Медный всадник социализма. Пришвин и Платонов // *Подъем*. 2003. № 8; *Вьюгин В.Ю.* Андрей Платонов: поэтика загадки. Очерк становления и эволюции стиля. СПб.: Изд-во Рус. Христианского гуманитарного ин-та, 2004; *Хрящева Н.П.* «Кипящая вселенная» Андрея Платонова (Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т; Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. ун-т, 1998 и др.

⁶² *Платонов А.* Пушкин — наш товарищ // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 297.

⁶³ *Корниенко Н.В.* О некоторых уроках текстологии. С. 14.

ном, автоконтекстуальном. Общей для обоих произведений является проблема пересотворения мира, объединяющая их фаустовской коллизией. Не занимаясь специально историей текста «Медного всадника», Платонов мог знать ее по одноименной статье В. Брюсова, написанной в 1909 г. и основанной на работе с пушкинскими архивами.

Текстологический анализ платоновских произведений привел исследователей к выводу о «редукции формы» как основном способе авторской работы над стилем: «...„редукция формы“ — сокращение художественного текста, при котором, однако, главный смысл его не утрачивается, а как бы стягивается в одну точку, в одно слово»⁶⁴. В повести «Котлован» редукция связана не только с установлением более жестких логических связей, но и с отказом от предыстории главного героя, в чем в первую очередь усматривается сходство повествовательных приемов в «Котловане» и «Медном всаднике», где Пушкин также подверг усечению часть поэмы, связанную с прошлым Евгения.

Надо сказать, что по поводу предыстории Вощева в платоноведении нет единой точки зрения. Изучение истории текста «Котлована» привело исследователей к разным выводам. Н.В. Корниенко, например, убеждена в том, что в наброске под названием «Малолетний» дается предыстория одного из центральных героев «Котлована»⁶⁵, в то время как И.И. Долгов, подготовивший текст повести к научному изданию, считает, что у Вощева «в принципе не может быть никакой „предыстории“»⁶⁶. В.Ю. Вьюгин занимает среднюю позицию: по его мнению, «по логике „редукции“ предыстория героя

⁶⁴ Вьюгин В. «Чевенгур» и «Котлован»: Становление стиля Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный: По материалам IV Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения А.П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 611.

⁶⁵ Корниенко Н.В. История текста... С. 122.

⁶⁶ Долгов И.И. Хронотоп «Котлована». Вопросы истории текста // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 776.

обязана была появиться хотя бы только для того, чтобы ее от-вергли»⁶⁷.

На наш взгляд, спорная ситуация возникла из-за того, что набросок «Малолетний» рассматривается исследователями изолированно от двух других, приводимых Н.В. Корниенко. Все три связаны с работой Платонова на рубеже 1920–30-х гг. над незаконченной повестью о детстве «Дар жизни», к которой он делает несколько черновых вариантов⁶⁸. Таким образом, «Малолетний» попадает как минимум в два контекста творчества писателя. Анализ других набросков дает основания для вывода, что они тоже в том или ином плане имеют отношение к творческой истории «Котлована», над которым Платонов работал в этот же период. В одном из набросков под названием «Первый день на свете (Как я родился жить на свете)» речь идет о мучительной попытке героя вспомнить, как он «начал жить на свете»: «Я забыл, как я начал жить на свете... Позже я долго жил; стал стариком и всю жизнь *вспоминал*, как я родился и впервые почувствовал белый свет на земле и прижался к матери. Но *никогда я не мог вспомнить* этого своего первого, главного чувства жизни; у многих людей я спрашивал — помнят ли они, как родились и начали жить... никто не мог мне ответить — ни старые, ни молодые, ни дети — *все забыли*, как впервые начали они дышать... Но я *хотел вспомнить...*»⁶⁹ Нетрудно заметить, что ведущим мотивом данного наброска является мотив утраты памяти, отсылающий читателя в первую очередь к образу Вощева в «Котловане». Но если безымянному герою наброска важно вспомнить детство как начало своего присутствия в этом мире, то Вощеву для собственного внутреннего спокойствия необходимо «вспомнить истину». То есть, универсализируя внутреннюю задачу героя в «Котловане», Платонов оставляет в стороне проблему памяти детства, семьи. В какой-то мере она будет передана в повести другому персонажу — Прушевскому.

⁶⁷ Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. С. 231 (прим. 97).

⁶⁸ См.: Корниенко Н.В. История текста... С. 118–130.

⁶⁹ Там же. С. 121.

Второй набросок под названием «Малолетний», действительно, может быть прочитан как отроческий этап жизни главного героя «Котлована», о чем свидетельствует особый, связанный с образом Вощева набор мотивов: «Он чувствовал скорее знания... поэтому жил обнаженно и утром плакал от раздражения. Он родился с маленьким телом и большой головой, а теперь рос — голова его уменьшалась, а тело накапливалось в размерах и частях, и мальчик не знал, что ему делать с собой, чтобы не томиться...»⁷⁰ Последняя же фраза наброска: «Днем было серо, ветрено и скучно; на одном гнилистом бугре шумело дерево и с тайным стыдом утрамбовывались его листья»⁷¹ — практически дословно повторена в «Котловане» как часть вечернего пейзажа, наблюдаемого героем: «Вощев... увидел дерево на глинистом бугре — оно качалось от непогоды, и с тайным стыдом заворачивались его листья» (21). Но есть в этом кажущемся тождестве и существенное отличие: «гнилистый бугор» наброска в «Котловане» становится «глинистым», в результате чего меняется вся пейзажная картина — в первом случае бугор образован гниющими опавшими с дерева листьями, что свидетельствует об осеннем времени, тогда как в повести листья заворачиваются на самом дереве от жары, что говорит о разгаре лета.

Таким образом, можно заключить, что, работая над «Котлованом», Платонов переделывал, перекраивал свои заготовки к неосуществленной повести о детстве. Поэтому и следующий набросок о «малолетнем» со знаковой фамилией *Вощев* прочитывается как описание нового этапа в жизни главного героя повести. Здесь он уже служащий на некоем предприятии, у него есть дом и любимая жена, к которой он с замиранием и страхом спешит после службы: «он боялся, что его разлюбит единственная женщина», поэтому Вощев заходил в дом незаметно и «сначала посещал чулан, где передевался в новый костюм, повязывал мрачный галстук, такой же, что носил в юности, и тер лицо, чтобы внести в него больше силы и жизнерадостности». Вся его жизнь сконцентрирована на любви к жене, для которой он «берег свое тело, свой лучший характер и но-

⁷⁰ Корниенко Н.В. История текста... С. 121.

⁷¹ Там же.

вый костюм». Жена отвечала ему взаимностью: она «его встречала как девушка юношу, наряженная в тесное платье, с вымытыми руками, в убранный квартире». Далее автором описывается их мирный обед, во время которого, однако, героя не покидает тревога, «что жена упразднит его из своего сердца и тогда он останется среди чужих людей, с которыми связан профсоюзом — это будут наиболее близкие ему»⁷².

В последнем же варианте рукописи «Котлована» герой предстает бездомным и одиноким «в день тридцатилетия личной жизни», то есть на пороге духовной зрелости. Уволенный с механического завода, он идет в другой город искать новое место работы и жительства. Тридцатилетнее прошлое героя — тайна для читателя, автор нигде не оставляет даже намека на него. Ни тема детства, ни тема собственного дома и семьи в связи с образом Вощева в «Котловане» так и не возникают. Заменой этому зиянию — как сбывшееся предчувствие, зафиксированное в наброске, — служит товарищество барачных землекопов, организуемых на строительство «общепролетарского дома» профсоюзным активистом Пашкиным.

Итак, основные мотивы трех набросков к повести о детстве определяют мотивную основу «формулы» главного героя «Котлована», где ведущими оказываются мотивы *забвения, утраты прошлого*. Этой гранью образ Вощева может быть соотнесен с главным героем поэмы Пушкина «Медный всадник». Но если пушкинский Евгений «не тужит / Ни о почившей родне, / Ни о забытой старине» (IV, 277), то платоновский герой — во всем изначальном объеме своего образа — предстает рефлектирующей личностью, тоскующей о своем забытом прошлом, о детстве, о матери, об общем смысле существования, что в окончательном варианте имплицировано в универсальной категории истины.

Однако текстологические исследования поэмы «Медный всадник» показывают, что в начале работы над ней Пушкин, как позднее Платонов, протравивал разные варианты истории своего героя, в одной из которых пытался начать *ab ovo*, дав ему героическое родовое прошлое: «...мой Евгений / Происходил от поколений, / Чей

⁷² Корниенко Н.В. История текста... С. 122.

дерзкий парус среди морей / Был ужасом минувших дней»⁷³ (175). В другой редакции герой, наоборот, «чиновник очень бедный, / Безродный, круглый сирота» (175). В ранних редакциях «петербургской повести» автор выписывает подробности, касающиеся не только общественного положения своего героя, но и его душевной жизни, детально вырисовывая при этом в разных вариантах и его внешний образ: «Он был чиновник небогатый, / Лицом немного рябоватый»; «Он был затейлив, небогат, / Собою белокур»; «Чиновник бедный, / Задумчивый, худой и бледный»; «Он одевался нерадиво, / Всегда бывал застегнут криво / Его зеленый, узкий фрак»; «Как все, он вел себя нестрого, / Как все, о деньгах думал много, / И жуковский курил табак, / Как все, носил мундирный фрак» (Там же). Первоначально Пушкин даже хотел сделать из Евгения литератора, тем самым вводя его в свой круг: «Как все, он вел себя нестрого, / Как мы, писал стихами много» (Там же). В этот период автор еще пытается подобрать «прозвище» своему герою, именуя его то Иваном Езерским, то Рулиным, то Зориним: «В своем роскошном кабинете, / В то время Рулин молодой / Сидел задумчиво» (176).

Но в процессе дальнейшей работы поэт все больше снижает общественное положение своего героя, поселяя его на чердаке или в чулане, лишая индивидуальных черт как самого Евгения, так и его жилище: «Вздыхнув, он осмотрел чулан, / Постелю, пыльный чемодан, / И стол, бумагами покрытый, / И шкаф, со всем его добром; / Нашел в порядке все; потом, / Дымком своей сигары сытый, / Разделся сам и лег в постель / Под заслуженную шинель» (177). В окончательной же редакции убраны даже эти предельно абстрактные детали, а вместе с ними и подробности мечтаний героя, намекающие на внутреннюю близость Евгения и самого поэта и известные нам по «Путешествию Онегина»: «...Я устрою / Себе смиренный уголок, / И в нем Парашу успокою. / Кровать, два стула,

⁷³ Цитаты из ранних редакций «Медного всадника» приводятся по статье В.Я. Брюсова как наиболее вероятного для Платонова источника сведений о пушкинской поэме: *Брюсов В.Я. «Медный всадник» // Брюсов В.Я. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1987. С. 165–197. Страницы указываются в скобках после цитаты.*

шей горшок, / Да сам большой... чего мне боле? / По воскресеньям летом в поле / С Парашей буду я гулять» (177)⁷⁴. Отказавшись от детализации прошлого Евгения, повлекшей за собой отказ и от «прозвания», т.е. наделения родовым именем, автор выделяет этот фрагмент в отдельный текст под названием «Родословная моего героя», позднее включенный в беловой вариант незаконченной поэмы «Езерский».

Эти известные текстологические факты нам необходимо воспроизвести для того, чтобы наглядно показать, что процесс работы Платонова над образом Вощева как будто полностью повторяет работу Пушкина над образом героя «петербургской повести». И в том и в другом случае сначала создаются варианты истории героя, существующие одновременно в нескольких контекстах, затем они оказываются не включенными в основной текст повестей, бытуя в форме наброска или фрагмента и так и оставаясь нереализованными в рамках иного замысла. У Пушкина это «Родословная моего героя» как часть неоконченной поэмы «Езерский», у Платонова — наброски о «малолетних» как заметки к повести «Дар жизни».

В плане межтекстовых параллелей интересно, что в своем последнем, самом объемном наброске Платонов закладывает в «формулу» главного героя те же ценностные компоненты, которые являются доминантными в аксиологии пушкинского Евгения: дом и любимую жену. Кроме того, в поведении Вощева писатель словно восполняет те детали поведения героя «Медного всадника», которые упускает поэт: тайное переодевание после службы в лучший наряд, придание своей внешности большей жизненности и молодости, волнение перед встречей; причем в описании обстановки дома Вощева присутствует образ чулана — тот же, что в одной из ранних редакций «петербургской повести». Семейная жизнь Вощева в этом интертекстуальном контексте также может быть прочитана как вариант судьбы пушкинских героев. В «Малолетнем» она изображена внешне вполне благополучной, а страхи героя вызваны

⁷⁴ Ср. в «Путешествии Онегина»: «Мой идеал теперь — хозяйка, / Мои желанья — покой, / Да щей горшок, / Да сам большой» (V, 174). Курсив автора. — *Е.П.*

саморефлексией по поводу собственной личностной состоятельности — чисто платоновский поворот проблемы, связанный с изображением мыслящего персонажа⁷⁵. И тем не менее в повести «Котлован» Вошев предстает бездомным и одиноким. Возможно, его тревоги оправдались и любимая женщина разлюбила и оставила героя, как возможно и другое: одиночество Вошева и уход из дома объясняется смертью жены. И тот и другой варианты уже ранее творчески опробованы Платоновым: размолвкой героя с женой открываются «Лунные изыскания», смертью возлюбленной/жены героя — «Сатана мысли», «Сокровенный человек». Последняя версия оправдана и ближайшим творческим контекстом «Котлована»: в повести о детстве центральным моментом в судьбе «малолетнего» является смерть матери, после чего он остается один на один с миром. С дугой стороны, на мысль о смерти жены героя наводит параллель Вошев — Евгений.

Можно поразмышлять о причинах отказа обоих авторов от предысторий своих героев. В отношении позиции Пушкина по этому вопросу уже существует довольно богатый корпус исследовательских мнений. Так, В. Брюсов, например, причину отказа видел в неуместности «рассказывать о предках того героя, который, по замыслу повести, должен быть ничтожнейшим из ничтожных»⁷⁶. На «незначительность» Евгения указывал в свое время В.Г. Белинский. Этой же точки зрения, по существу, придерживаются в своей книге «Печальную повесть сохранить...» А.С. Осповат и Р.Д. Тименчик: «Герой, который ранее в романтической поэме мог рассчитывать только на вторые роли, выходец из „среды“, должен приобщиться к вопросам, касающимся всей российской, если не мировой, истории. Наверное, поэтому для Пушкина так важно было родословие Евге-

⁷⁵ Любопытно, что в статье «Пушкин — наш товарищ» будущее Евгения в случае его соединения с Парашей видится Платонову совсем иным: в близком ему ракурсе «бедной судьбы»: «Евгений пошел бы к ней в „домишко ветхий“, и мир ограничился бы этим грустным жилищем, где бездеятельная, бессильная бедность иссушила вскоре любящие сердца» (Платонов А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. С. 293).

⁷⁶ Брюсов В.Я. «Медный Всадник». С. 174.

ния и потому он, как заметил Белинский, „с грустью описывает его незначительность“»⁷⁷. По-иному интерпретирует данную ситуацию В. Маркович: «... пушкинский Евгений... лишен... каких бы то ни было индивидуальных черт, у него отнято даже „прозвание“... Но всем этим Евгений вовсе не унижен... Обезличивающая характеристика делает пушкинского героя фигурой универсальной, что сразу же придает его обыкновенности особое качество, как бы укрупняющее его образ»⁷⁸. По существу, исследовательские позиции в работах о «Медном всаднике» распределяются между двумя означенными точками зрения. Особняком в этом кругу стоит мнение А. Платонова, выраженное в его публицистике, где он видит в Петре и Евгении нравственную равноценность: «Пушкин отдает и Петру и Евгению одинаковую поэтическую силу, причем нравственная ценность обоих образов равна друг другу. <...> В преодолении низшего высшим никакой трагедии нет. Трагедия налицо лишь между равновеликими силами, причем гибель одной не увеличивает этического достоинства другой»⁷⁹.

На наш взгляд, отказ автора от фамильного «прозвания» героя «Медного всадника» объясняется тем, что «нам» (читай: автору и читателю) оно «не нужно», так как в первую очередь это не нужно самому Евгению, «дичающемуся знатных» и «не тужащему» «Ни о

⁷⁷ *Основат А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М.: Книга, 1985. С. 14–15.

⁷⁸ *Маркович В.М.* «Петербургские повести» Н.В. Гоголя. Л.: Худож. лит., 1989. С. 89–90.

⁷⁹ *Платонов А.* Пушкин — наш товарищ. С. 292. В таком отсутствии предпочтений А. Синаевский видел некий универсальный принцип пушкинского творчества: «Драматический поэт — требовал Пушкин — должен быть беспристрастным, как судьба. Но... пока тянется действие, он пристрастен к каждому шагу и печется попеременно то об одной, то о другой стороне, так что нам не всегда известно, кого следует предпочесть... Царь и Евгений в „Медном Всаднике“, отец и сын в „Скупом рыцаре“, отец и дочь в „Станционном смотрителе“, граф и Сильвио в „Выстреле“ — и мы путаемся и трудимся, доискиваясь, к кому же благоволит покладистый автор. А он благоволит ко всем» (см.: *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. СПб.: Всемирное слово, 1993. С. 46).

почиющей родне, / Ни о забытой старине» (IV, 277), в отличие от авторской позиции в «Езерском», где знатоком и хранителем родословной героя является как раз автор, вопреки тому что сам герой из своей богатой семейной истории лишь «...твердо ведал, / Что дед его, великий муж, / Имел пятнадцать тысяч душ. / Из них отцу его досталась / Осьмая часть и та сполна / Была сперва заложена, / Потом в ломбарде продавалась...» (IV, 249). Несмотря на общее для Евгения и Езерского равнодушие к родовой памяти, можно увидеть ощутимую разницу в отношении самого автора к их прошлому: в одном случае он готов быть хранителем истории своего героя, во втором отказывается от роли архивариуса. Объяснить эту разницу можно только особенностью творческой задачи, поставленной Пушкиным в своей последней поэме.

Итак, после множества испробованных вариантов Пушкин в итоге лишает героя «петербургской повести» родового имени, т.е. прошлого, сохраняя ему, однако, имя собственное, а значит — судьбу. И действительно, Евгений все свои помыслы устремляет в будущее, которое связано для него не только с любовью к Параше и женитьбой, но и с созданием фамильного рода. Семейно-идиллические мечты героя приобретают смысл интуитивного стремления к восполнению оформившейся вокруг «благородного» имени пустоты: «И станем жить, и так до гроба / Рука с рукой дойдем мы оба / И внуки нас похоронят...» (IV, 278). В историософской концепции Пушкина человек является субъектом истории, которая представляет собой связь конкретных людей, преемственность поколений, тянущуюся «нить от деда к отцу, а затем к сыну и его потомкам — связь людей, живущих в одних и тех же родных местах»⁸⁰ и находящих последнее упокоение на родовом кладбище. Известно, насколько сам Пушкин серьезно и внимательно относился к истории собственного рода, поэтически репрезентируя свою родословную и вводя фигуры предков в свои сочинения. Идея связи современников с потомками отчетливо сформулирована в ранней редакции стихотворения «Два чувства дивно близки нам»:

⁸⁰ Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб., 1995. С. 138.

Два чувства дивно близки нам —
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

<...>

На них основано от века
По воле Бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его⁸¹.

Это стихотворение вбирает в свою смысловую орбиту и «петербургскую повесть», вводя ее в корпус произведений, группирующихся вокруг проблемы «самостоянья». То есть, несмотря на устремленность в будущее, отсутствие взгляда героя в свое родовое прошлое лишает его, подобно древу без корней, той бытийной устойчивости, которая по внутренней логике текста, вписывающейся в логику зрелого творчества поэта и формирующей один из его ведущих лейтмотивов, как раз и является первопричиной проигранного с судьбой поединка.

История Евгения, кажется, единственная во всем творчестве Пушкина, где он отказывает своему герою не только в интересе, но и в осведомленности по отношению даже к ближайшим предкам. Помещая в экстремальную жизненную ситуацию персонаж, и без того находящийся в крайней онтологической позиции: без имени, без прошлого, без дома («живет в Коломне» — в данном случае не значит «имеет дом»), Евгений обитает в съемных комнатах, которые после его месячного отсутствия «Отдал внаймы, как вышел срок / Хозяин бедному поэту» (IV, 284)), автор тем самым устраивает ему суровую проверку на выживаемость и жизнестойкость.

Драматическая история Евгения, несомненно, вписывается в жизнестроительную концепцию Пушкина, с точки зрения которой творчество поэта — это разного рода «опыты», важные для формирования внутреннего стержня его собственной личности. В плане

⁸¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. (Большое акад. изд.). М.: Наука, 1937–1949. Т. 3. С. 242, 849.

нашей проблемы интересно то, что творческая биография Пушкина виделась Платонову прежде всего как путь преодоления, гармонизации жизненной драмы. Из проигрывания разных вариантов судеб в итоге выкристаллизовывается единственно приемлемый для самого их создателя: «Горе предстоящего одиночества, забвения, лишения возможности писать отравляло сердце Пушкина. <...> Но это горе, возникнув, всегда преодолевалось творческим, универсальным, оптимистическим разумом Пушкина»⁸². Сам же жизнестроительный аспект творчества с неизбежностью накладывает на автора ответственность за судьбу героя. К этой проблеме мы вернемся ниже. Сейчас же обратимся вновь к платоновскому Вошеву и попробуем описать тот комплекс причин, которым обусловлена в «Котловане» редукция предыстории этого героя.

В первую очередь она связана, на наш взгляд, с предельной актуализацией в новых исторических обстоятельствах пушкинской проблемы «самостоянья человека». Кажется, трудно вообразить положение более сложное, чем то, которым испытывает своего героя Пушкин. Но Платонов идет еще дальше, сдвигая драматическую ситуацию к ее крайнему пределу. Отличие Вошева от Евгения в том, что, переживая, говоря языком «Евгения Онегина», собственную «минуту злую», он находится в позиции *ab ovo* и в плане личной судьбы, и в плане общей истории страны как государства, отказавшегося от своей духовной традиции. Нравственно-философское определение истории Платонов формулирует в «Симфонии сознания»: «История есть для нас уменьшающееся время, *выковка своей судьбы*»⁸³, а в одной из его записных книжек 1930 г., содержащей наброски к «Котловану», есть многозначительная помета: «Типичный человек нашего времени: это голый — без души и имущества, в предбаннике истории, *готовый на все, но не на про-*

⁸² Платонов А. Пушкин — наш товарищ. С. 288. Через несколько десятилетий после Платонова, в 1986 г., Ю.М. Лотман назовет это пушкинское внутреннее «торжество в борьбе с обстоятельствами» «трагедией силы» (см.: Лотман Ю.М. Пушкин. С. 389).

⁸³ Платонов А. Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1, кн. 2. С. 225.

шлое»⁸⁴. Если в ранней статье стратегия истории определяется движением в будущее, то в записи 1930 г. главным в плане состоявшейся судьбы является уже наличие как будущего, так и прошлого. То есть полнота бытия определяется свободным движением человеческого сознания как в ту, так и в другую сторону по отношению к настоящему. Это представление Платонова о будущем и прошлом как равноценных составляющих человеческой судьбы проецируется им на пушкинскую историософию. Однако «ненужность» прошлого в случае с Вошевым предстает прежде всего в значении непосильности его обретения героем, а не в свободе выбора его наличия/отсутствия, как для пушкинского Евгения. Можно предположить, что если вдруг герой «Медного всадника» захочет вернуть себе «прозвание», он без особого труда сможет это сделать, в обход «света и молвы» впрямую обратившись к «перу Карамзина» — к его «Истории государства Российского». На историческое же прошлое Вошева новой властью наложено прочное табу: уничтожение памяти как сферы личного, частного открывает путь к утверждению государственного, тоталитарного. Поэтому желание платоновского героя восполнить эту утрату, будь оно у него, оказалось бы совершенно невыполнимым. Собственная же цель «вспомнить истину» — без знания прошлого является для Вошева непосильной. Следует отметить, что для самого Платонова в постреволюционной ситуации тотальной безродности понятие родовой преемственности было не менее значимо, чем для Пушкина. Об этом свидетельствует прежде всего тот биографический факт, что в качестве псевдонима, ставшего, по сути, его второй фамилией, писатель берет имя отца — Платона Климентова.

Драматизм ситуации в «Котловане» усугубляется тем, что если у пушкинского героя отнято «прозвание», но сохранено имя, дающее возможность реализации судьбы, которая восполняет обозначившуюся в утрате фамилии бытийную пустоту, то у героя Платонова нет не только имени, но, по существу, и судьбы. *Вошев*, действительно, не больше чем «прозвание», за которым не чувствуется глубины родовых отношений, как и у Чиклина, Жачева. Из всего ком-

⁸⁴ Платонов А. Записные книжки. С. 42.

плекса значений наиболее убедительным нам представляется одно, связанное с прилагательным «вощаной». В Толковом словаре В.И. Даля оно обозначено как «подобный воску», а «вощина» — это «ячейки без меду, сухие соты, сушь»⁸⁵. То есть семантической основой фамилии Вошев выступает категория пустоты в значении «ничем не занятого места»⁸⁶. Признание своей внутренней опустошенности как косвенная переключка с семантикой собственной фамилии звучит в одной из черновиковых реплик героя: «Все живет и терпит на свете, *ничего не создавая...* как будто кто-то один или несколько немногих *извлекли из нас убежденное чувство* и взяли его себе...» (МТИ, 173).

Таким образом, в отличие от пушкинского героя, Вошеву предстоит решить более сложную задачу: восполнить не частичную, а абсолютную пустоту собственной судьбы. Ощущение его полной потерянности в жизненном водовороте усиливается тем, что в ситуации отсутствия личного прошлого он страдает еще и метафизической амнезией. В качестве остаточного явления здесь выступает, как уже отмечалось, беспокойство героя по поводу «забытой» истины, что и движет его жизнью, задает фаустианскую стратегию познания не только собственной судьбы, но в первую очередь тайны «отдельного и общего существования». Способом достижения своей цели для Вошева, как и для Евгения, является труд. Однако если в «Медном всаднике» представления о трудовой жизни активизируют в герое личностное начало, связывают ее с понятиями человеческого достоинства, внутренней самодостаточности («трудом / Он должен был себе доставить / И независимость, и честь» (IV, 278)), то в «Котловане» труд осмысливается исключительно как физический, коллективный и не столько облагораживающий, сколько в итоге отупляющий, позволяющий лишь забыться «в усердии», уйти в усталость и изнеможение, словно спасаясь от «последних вопросов», а не обретая ответы на них.

⁸⁵ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1989–1991. Т. 1. С. 249.

⁸⁶ Там же. Т. 3. С. 540.

Таким образом, для обоих героев реализация поставленных *личных* целей оказывается в итоге неосуществленной: в поединке с надличным ходом истории и Евгений, и Воцев, каждый по-своему, терпят поражение. Однако онтологические стратегии судеб героев представляются при этом принципиально разными, в чем в первую очередь высвечивается несхожесть двух эпох.

История Евгения, заявленная как *путь к дому* уже в начале поэмы, получает реализацию в финале. Эпилог «Медного всадника» разворачивается как будто в двух планах, двух реальностях. Картина пустынного острова — места последнего упокоения Евгения, где «не взросло... ни былинки» и на который занесло домик Параши, пустой, разрушенный, похожий на «черный куст», — поистине грустное зрелище. Интерпретация финала поэмы в пушкиноведении основывается на этом образном ряде, закрепляющем идею отверженности и разрушения, чем вновь актуализируется мысль о проигранном героем поединке с жизнью. Этим исчерпывается на сегодняшний день осмысление как эпилога, так и судьбы «бедного Евгения». Так, на место его упокоения как на «пустынное, бесплодное, отверженное», напоминающее «картину первозданного хаоса, которого не коснулся еще божественный акт Творения», указывает в своей книге Б.М. Гаспаров⁸⁷, видя в финальном описании перекличку с вступительной частью поэмы, где взор Петра устремлен на дикие еще берега Невы: «...бедный челн / По ней стремился одиноко. / По мшистым, топким берегам / Чернели избы здесь и там, / Приют убогого чухонца; / И лес, неведомый лучам / В тумане спрятанного солнца / Кругом шумел» (IV, 274)⁸⁸.

Но вместе с тем семантика разрушения и смерти, активизированная петербургским преданием о том, что именно на этом остро-

⁸⁷ См.: Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. СПб.: Акад. проект, 1999. С. 321.

⁸⁸ О «симметричности» вступления и эпилога поэмы писал в свое время Д. Благой (см.: Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. М.: Сов. писатель, 1955. С. 221). См. также: Эпштейн М. Медный Всадник и Золотая рыбка. Поэма-сказка Пушкина // Эпштейн М. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. М.: Высш. шк., 2006. С. 92.

ве, получившем название Holiday⁸⁹, а в народной этимологии *Голодай*, были похоронены повешенные декабристы⁹⁰, соединяется в поэме с семантикой не просто идиллической, а райской уединенности и тишины. Этот семантический модус выражен посредством мотивов *причала, лодки, воскресенья*: «Остров малый / На взморье виден. Иногда / Причалит с неводом туда / Рыбак на ловле запоздалый / И бедный ужин свой варит, / Или чиновник посетит, / Гуляя в лодке в воскресенье / Пустынный остров...» (IV, 287). К тому же сам образ острова в поэзии часто ассоциируется с раем, мечтой, любовью, образуя специфический островной сюжет, инициированный особой топографией отдельного пространства, удаленного от обыденности и повседневности (например, «Езда в остров любви» В.К. Третьяковского).

Выявленные аспекты поэтики финала «Медного всадника» расшатывают его тотальную трагедийность и дают возможность увидеть в нем новые смысловые интенции, суть которых в том, что герой «петербургской повести» в итоге нашел больше, чем искал. Похороненный «ради Бога» у порога дома своей погибшей возлюбленной, он словно обретает вместе с ней «вечный покой» «святого дня» (Holiday) в небесной обители (ср. в ранней редакции: «По воскресеньям летом в поле / С Парашей буду я гулять»). Заключительная фраза поэмы приобретает, таким образом, значение авторского последнего благословения героя.

Итак, если в начале произведения Пушкин не берет на себя инициативу и, идя вслед за своим героем, отказывается быть описателем его фамильной истории, чем, по сути, оставляет его один на один с судьбой в ситуации «бездны мрачной на краю», то в финале он намечает онтологическую перспекцию судьбы Евгения. Нацеленность в идиллическое будущее, играющая ведущую роль в сознании персонажа, но разрушенная волей слепого рока, в итоге реализуется в плане вечности. В то же время сцепление роковых

⁸⁹ Название острова дано в соответствии с тем, что он был местом воскресных загородных прогулок иностранных посольских служащих. См.: *Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина*. С. 322.

⁹⁰ См.: Там же. С. 322.

случайностей соотносимо здесь с мотивом Божьего Промысла, ставящего беззащитного, но нравственно чистого героя в позицию испытуемого, подобно Иову многострадальному, в результате получившему больше, чем потерял в период испытаний. На эту мысль, в очередной раз актуализирующую проблему «самостоянья» в пушкинском тексте, наталкивает последняя фраза поэмы, имя Бога в которой соотносится с мотивом Божьей воли в ранней редакции стихотворения «Два чувства дивно близки нам...». Проводником же в открывшуюся вечность, преодолевая земное притяжение «пустынного острова» и словно искупая собственную вину, служит герою автор⁹¹.

В «Котловане» *путь к дому* Вощева, в отличие от пушкинского варианта, получает разрешение на уровне не сакрального, а профанного плана. Здесь наша точка зрения расходится с той позицией в платоноведении, которая представляет осуществленным путь духовного самоопределения Вощева⁹². Для аргументации своей позиции исследователи опираются на два эпизода «Котлована»: смерть Активиста и реакцию на нее Вощева, а также на чрезвычайно энигматичную сцену, отражающую его восприятие смерти Насти: «Вощев согласился бы снова ничего не знать и жить без надежды в смутном вожделении тщетного ума, лишь бы девочка была целой, готовой на жизнь, хотя бы и измучилась с течением времени. Вощев поднял Настю на руки, поцеловал ее в распавшиеся губы и с жадностью счастья прижал ее к себе, найдя больше того, чем искал» (114). Здесь герой, прижимающий к себе тело мертвого ребенка, через го-

⁹¹ О погребении «ради Бога» как о «приобщении к божественному миру актом милосердия» пишет в своей работе М. Гаспаров (*Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина*. С. 322) без указания на то, с чьей стороны проявлен такой финальный жест. Этот мотив в контексте нашей проблемы становится еще одной «точкой сборки» фаустовского сюжета у Платонова и Пушкина.

⁹² См., напр.: *Подшивалова Е.А.* Человек, явленный в слове (Русская литература 1920-х годов сквозь призму субъектности). Ижевск: Изд. дом «Удмуртский ун-т», 2002. С. 341; *Вьюгин В.Ю.* Андрей Платонов: Поэтика загадки. С. 245.

речь утраты, кажется, впервые по-настоящему ощущает полноту бытия. Однако дальнейшего разъяснения этому состоянию Вощева в тексте нет: остается так и не понятным, что же открылось ему в смерти девочки. Вероятнее всего, откровение ценности всякой жизни, что должно активизировать «онтологические» интенции в поведении героя. Но сразу после этой сцены действие разворачивается вокруг появления на котловане новых землекопов, которых Вощев привел из колхоза «зачисляться в пролетариат». Этим его линия в повести завершается. Е.А. Подшивалова по данному поводу пишет: «Вощев нашел место не в социуме, а в бытии, он обрел не социальную функцию, а духовную роль в людском сообществе»⁹³. На наш взгляд, роль Вощева в финале полностью укладывается как раз в социальную функцию. Сдвиг в поведении героя происходит в сцене смерти Активиста: его реакция на эту смерть целиком соответствует стилю поведения как самого Активиста, так и других героев «Котлована», из круга которых он ранее выделялся:

«— Ах ты, гад! — прошептал Вощев над этим безмолвным туловищем. — Так вот отчего я смысла не знал! Ты, должно быть, не меня, а весь класс испил, сухая душа, а мы бродим, как тихая гуща, и не знаем ничего!

И Вощев ударил активиста в лоб — для прочности его гибели и для собственного *сознательного счастья*.

Почувствовав полный ум, хотя и не умея еще произнести или выдвинуть в действие его первоначальную силу, Вощев встал на ноги и сказал колхозу:

— Теперь я буду за вас горевать.

— Просим!! — единогласно выразился колхоз.

Вощев отворил дверь Оргдома в пространство и узнал желание жить в эту разгороженную даль...

— Выносите мертвое тело прочь! — указал Вощев» (110–111).

Кажется, автор в заключительном фрагменте этой «бунтарской» сцены, варьирующей пушкинское «ужо тебе!», наделяет свой персонаж функциями спасителя и культурного героя, однако слишком уж силен здесь налет марионеточного упрощения, что ранее не бы-

⁹³ Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. С. 341.

ло характерно для изображения Вощева. В самом его «убийственном» жесте и той легкости, с которой он расправляется с Активистом, основным является значение тождества, уравнивающего поступок героя со смертельной жестикой Жачева, Чиклина и того же Активиста и вписывающего тем самым Вощева в общий персонажный ряд. Кроме того, в эпизоде убийства Активиста Вощев лишь добывает «лежачего», а по существу уже мертвого человека — «для собственного сознательного счастья». Ключевым в данном случае является поворот от *бессознательного* к *сознательному/сознательности* в поведенческой ориентации героя, что соотносится с абсолютной детерминированностью психологии поступка советского человека. В то же время Вощев в сцене «добывания» мертвого Активиста пользуется отработанным психологическим приемом своей эпохи: собственную нерешительность и потерянность объясняет наличием «врага». Свой же итоговый удар по мертвому телу он расценивает как способ освобождения от вражеского влияния, после чего приводит «колхоз» «в пролетариат», чтобы «шире и глубже рыть котлован», как комментирует «с земли» Чиклин, т.е., по существу, увеличивает число землекопов-«гробокопателей».

С точки зрения партийно-идеологических установок действия Вощева в финале «Котлована» уже полностью вписываются в «злобу дня», что свидетельствует о мнимости его наметившейся было спасительной роли. Мотив *вечности*, возникающий в связи с желанием героя «жить в разгороженную даль», почти сразу же инверсируется, а его инициатива обесценивается репликой: «А я их привел для утиля, как ничто» (115), что метафорически маркирует отношение к человеку в советском государстве не более как к трудовому инвентарю. В автодиалогическом контексте категория «ничто» связывает колхозных землекопов с чевенгурскими «прочими», которые характеризуются Прохором Двановым как «никто», что по его представлению «еще хуже пролетариата»⁹⁴. Так в образе Вощева,

⁹⁴ Платонов А. Чевенгур. Котлован. С. 280.

коррелирующем в данном эпизоде с главным идеологом Чевенгура, актуализируются антигеройные признаки⁹⁵.

Таким образом, история этого платоновского «Фауста» заканчивается его полной социализацией: в финале личность Вощева оказывается «отформатированной» в том внутреннем объеме, который соответствует господствующей идеологии и общепринятым взглядам на смысл жизни и коллективное «сознательное счастье»⁹⁶. Так сужается его представление об истине, что переводит саму фигуру Вощева из внутренней, интеллигентски-обособленной позиции во внешнюю среду «чужих людей, с которыми связан профсоюзом», чего так боялся герой набросков о «малолетних». Этим личным выбором Вощев как будто собственной рукой стирает второй, «вертикальный» план своей судьбы, отчетливо прочерчиваемый на всем протяжении сюжета. И здесь уже неоткуда взяться авторскому «милосердию». Имя Вощева исчезает из заключительной части «Котлована» в тот момент, когда он уходит звать на стройку «всю власть и Прушевского» (115). Уход оказался без возврата, словно в никуда. Платонов как будто потерял интерес к своему главному персонажу, забыл о нем, что равносильно «смерти героя» — как в пространстве текста, так и на уровне авторского плана. И это, на наш взгляд, одна из самых больших потерь в «Котловане».

Бесперспективностью «великого рытья» подрывается не только «смысл отдельного и общего существования», но и единая для Платонова и Пушкина демиургическая тема. В «Медном всаднике» образ Петра амбивалентен: буйному наводнению все-таки не удалось скомпрометировать его градостроительной инициативы: «дивный град» остался «неколебимым» следом его великих деяний. Во вступлении процесс градостроительства предстает как рукотворное преобразование хаоса в космос, где ведущей стратегией является

⁹⁵ На связь образа Прокопия Дванова с нечистой силой прозрачно намекает один из аллегорических эпизодов «Чевенгура», в котором Копенкин запирает его в церковном приделе, используя в качестве задвижки оказавшийся поблизости православный крест.

⁹⁶ Ср. «канонические» советские лозунги: «Счастье в труде!», «Счастье в борьбе!» и пр.

движение *из смерти*, мерцающей в мотиве пустынности, образом «мшистых топких берегов», «в тумане спрятанного солнца», — *в жизнь*, проявляющую себя в «вознесении» «юного града» «из тьмы лесов, из топи блат», «оживлении» речных берегов, насаждении «темно-зеленых садов». В «Котловане» же бытийный вектор направлен, наоборот, *из жизни в смерть*. Платоновский вариант рукотворного преображения мира путем построения нового мироздания, в отличие от пушкинского возведения града-мира, предстает как процесс омертвления исконной жизни:

«Вощев забрел в пустырь и обнаружил теплую яму для ночлега... но какой-то человек вошел на пустырь *с косою* в руках и начал сечь травяные рощи, росшие здесь спокон века.

К полуночи косарь дошел до Вощева и определил ему встать и уйти с площади. <...>

— ...Теперь здесь положено быть *каменному делу*. Ты утром приходи поглядеть на это место, *а то оно скоро скроется навеки под устройством*» (26).

Мотивное окружение центрального образа «Котлована» уже в экспозиции повести семантически сближает его не столько с постройкой, предназначенной для жизни, сколько с могилой, саркофагом. Но вместе с тем метафора «каменное дело» расшатывает смысловую однозначность образа, намечая связь с демиургическим деянием Петра I (греч. «петрос» — *камень*). Посадка «в свежую пропасть вечного, каменного корня неразрушимого зодчества» (48) приобретает значение продолжения Петрова градостроительного проекта. Поэтическим коррелятом выступает в данном случае мотив *камня*. В «Медном всаднике» это гранит и мрамор, в «Котловане» — собственно «камень» как «вечный» материал, обеспечивающий постройке надежность и «неразрушимость».

Актуализация петровского сюжета в «Котловане» происходит за счет мотивной оркестровки художественного изображения закладки «общепролетарского дома», воскрешающей сразу несколько петербургских легенд. Одна из них относится к началу основания города: «...во время осмотра острова Енисаари Петр вдруг остановился, *вырезал два пласта дерна*... и сказал: „Здесь быть городу“. Затем

начал копать ров, в который поставили ящик, высеченный из камня. Ящик прикрыли каменной плитой...»⁹⁷ Идея построить новый общий дом «поперек старого города» в «Котловане» также коррелирует с историей строительства Петербурга: «...только на месте исторического центра города существовало около сорока поселений... Крепости и церкви, дворцы и мануфактуры будущей столицы строились на уже обжитых местах... и первыми строителями Петербурга наряду с солдатами и пленными шведами были жители именно этих деревень»⁹⁸ (ср. также эпизод организации колхоза на месте исконной деревни).

В метафоре «каменное дело» мерцает масонский подтекст, превращающий весь процесс строительства в ритуальный обряд, целью которого является не только возведение дома, но и преображение всего пространства «старого города». Этот семантический модус «Котлована» также вписывается в петровскую тему: по легенде русских «вольных каменщиков» Петр был первым учредителем масонской ложи в России и первым русским масоном, посвященным в таинства ордена знаменитым основателем новоанглийского масонства Кристофером Вреном⁹⁹. «Вступление» к «Медному всаднику» словно поэтически подтверждает легенду о масонстве русского царя: петербургский космос предстает в нем как результат таинственного действия, автор которого посвящен в мистериальные тонкости преображения мира. «Юный град» как будто сам «возносится» над неоформленным темным и топким ландшафтом; словно сами собой возникают «громады стройные» «дворцов и башен», повисают мосты «над водами», «темно-зелеными садами» покрываются острова; будто сама собой «в гранит оделася Нева». Легкость, воздушность пушкинского слова утверждает мысль о величии и мастерстве Петра-демиурга.

⁹⁷ Синдаловский Н.А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб.: Норинт, 2002. С. 11.

⁹⁸ Там же. С. 12–13.

⁹⁹ См.: Масонство в его прошлом и настоящем: В 2 т. Репр. воспр. текста изд. 1914–1915 гг. М.: ИКПА: Наука, 1990. Т. 1. С. 126.

В начале повести Платонова параллель с образом Петра-строителя намечается в изображении инженера Прушевского: во фразе «Среди пустыря стоял инженер» (28) слышится отзвук начальных пушкинских строк: «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн» (IV, 274. Курсив автора. — *Е.П.*), отсылающих, в свою очередь, к строительному проекту Фауста. Продолжение платоновского описания усиливает демиургическую интенцию: «мир всюду поддавался его внимательному и воображающему уму, ограниченному лишь сознанием косности природы; материал всегда сдавался точности и терпению, значит, он был мертв и пустынен. Но человек был жив и достоин среди всего унылого вещества...» (28). Однако, несмотря на коллективные усилия героев, Прушевскому так и не удается вызвать к жизни этот «залегший мир», а землекопам — стать «вольными каменщиками». Действия инженера все больше выявляют в нем не фаустовскую, а Вагнерову природу, представляя его школяром, не знающим, каким должен быть настоящий дом будущего. На это указывает глагол «выдумал», которым автор характеризует работу Прушевского над проектом «общепролетарского дома»¹⁰⁰. «Выдуманность» проекта, а также

¹⁰⁰ Кроме гетевских и пушкинских аллюзий, образ каменного дома в сочетании с «выдуманностью» проекта Прушевского выстраивает корреляции повести Платонова с «Бесами» Достоевского, отсылая к беседе Петра Верховенского и Ставрогина в главе «Иван-Царевич». Соблазняя Ставрогина своей идеей социального переворота, Верховенский говорит: «...тут сила, да еще какая, неслыханная! Нам ведь только на раз рычаг, чтобы землю поднять. Все подыметься! <...> И застонет стоном земля: „Новый правый закон грядет“, и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить *мы* будем, мы, одни мы! — Неистовство! — проговорил Ставрогин. — Почему, почему вы не хотите? <...> Неразумно, что ли? Да ведь я пока еще Колумб без Америки; разве Колумб без Америки разумен?» (*Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1990. С. 396. Курсив автора. — Е.П.*). Посредством этой тонкой аллюзии на роман Достоевского и «выдуманная» идея Прушевского, и образ общепролетарского дома становятся частью дьявольского проекта. В диалог с «Бесами» Платонов не раз вступает в подтексте своих произведе-

враждебно-настороженное отношение к природе разнит Прушевского и с пушкинским Петром, который не только ясно прозревает будущее «мшистых, топких берегов», но в своей градостроительной

ний (к чему мы еще обратимся в данном исследовании), усиливая в них метасюжетную функцию мотива дьявольского договора. Отметим, что и само слово «выдумал» — из словаря автора «Бесов» и принадлежит богоотступнику Кириллову: «Человек только и делал, что выдумывал бога, чтобы жить, не убивая себя; в этом вся всемирная история до сих пор. Я один во всемирной истории не захотел первый раз выдумывать бога» (*Достоевский Ф.М.* Бесы. С. 575). Однако в итоге своего философствования герой Достоевского додумывается до еще более «выдуманной» человекобожеской максимы: «Если бога нет, то я бог». В русле этой максимы развивается не только сюжет «Котлована», но и сюжеты всех главных произведений Платонова 1920-х — 30-х гг. (см., напр., в «Чевенгуре»: Чепурный «не мог наглядно уяснить себе божьей жизни... но вовремя вспомнил лозунг Ленина: „Дьявольски трудное дело управлять государством“, — и вполне успокоился» (*Платонов А.* Чевенгур. С. 205)). В «Котловане» на связь Прушевского с Кириловым указывает как «выдуманность» инженерного проекта платоновского героя, так и вынашиваемая им мысль о самоубийстве.

Аллюзии на фаустовский сюжет отследил в «Бесах» Вяч. Иванов в работе со знаменательным названием «Основной миф в романе «Бесы», усмотрев у Достоевского «сложное переосмысление символики „Фауста“ Гете, основанной на отношении дерзающего человеческого „я“ с силами зла» (*Достоевский Ф.М.* Бесы. Примечания. С. 748). Ставрогин увиден Вяч. Ивановым как «отрицательный русский Фауст», в котором утасла любовь; роль Мефистофеля играет в романе Петр Верховенский, «возникающий за Ставрогиным с ужимками своего прототипа»; а Хромоножка ассоциируется с образом Гретхен: «Ужас Хромоножки при появлении Ставрогина в ее комнате предначертан в сцене безумия Маргариты в ее тюрьме. Ее грезы о ребенке почти те же, что бредовые воспоминания Гретхен...» (*Иванов В.* Борозды и межи. М., 1916. С. 70, 66). Но еще в XIX в., вскоре после выхода романа появляются пародии на него, одна из которых предлагает план к роману под названием «Оборотни», у которого должен быть эпиграф из «Сцены из Фауста» Пушкина: «Ф а у с т. Всех утопить! / М е ф и с т о ф е л ь. Сейчас!...» (*Достоевский Ф.М.* Бесы. Примечания. С. 775–776).

инициативе следует велению природы: «Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно» (IV, 274).

По-настоящему прекрасный, а не «выдуманный» образ «нового города» возникает в повести только однажды — в видении Прушевского. В одной из его художественных проекций просматривается аллюзия на образ Петербурга из «Вступления» к «Медному всаднику»: такие платоновские характеристики, как «точная нежность», «сомкнутая сила», «вера и свобода в сложенных камнях», соотносятся с пушкинским «строгим, стройным видом» Северной Пальмиры, отмеченным «пышностью», «теснящимися» стройными громадами «дворцов и башен». Мерцание образа «града Петрова» в облике платоновского Нового Иерусалима, с одной стороны, актуализирует пушкинскую мысль о Петре как «строителе чудотворном», с другой же — контрастно подчеркивает прозаичность, отсутствие творческого потенциала в реальном «социалистическом» строительстве¹⁰¹.

И еще одно немаловажное отличие: если в пушкинской поэме в преобразовательном акте ведущую роль играет личностное начало: Петербург — это прежде всего «Петра творенье», то в «Котловане» демиургическая тема не получает конкретной персонализации через систему действующих лиц. Функция демиурга принадлежит здесь «руководящей руке» партии либо округа, т.е. административной абстракции — это вариант пушкинского «властолюбивого истукана», второй ипостаси образа Петра. Бездушными исполнителями чужой воли выступают профсоюзные функционеры Пашкин, Сафонов, позднее Козлов, в деревенской части — Активист.

Кроме совпадения двух основных мест действия (город и окраина), обращает на себя внимание знаковая роль водного пространст-

¹⁰¹ Отметим, что видение Прушевского с большой точностью воспроизводит одну из финских легенд, согласно которой Петербург сначала был полностью возведен на небе и «затем осторожно и тоже целиком» опущен на землю. Причиной такого способа постройки были все те же топкие болотистые места, на которых невозможно было возвести город известными в петровское время способами: «он бы просто утонул по частям» (см. *Синдаловский Н.А.* Легенды и мифы Санкт-Петербурга. С. 16).

ва в обоих произведениях, где образ воды оказывается нагруженным символикой смерти. У Пушкина Петербург — город, основанный «под морем», в перевернутом пространстве, что встраивает в строительный сюжет «Медного всадника» инфернальные мотивы, соотносящиеся с демонической подменой высокой идеи во второй части «Фауста» Гете. И пушкинская Нева, и платоновская река предстают местом народной казни. Сравним соответствующие эпизоды.

«Медный всадник»: «Нева всю ночь / Рвалась к морю против бури... / Гроба с размытого кладбища / Плывут по улицам! / Народ / Зрит Божий гнев и казни ждет» (IV, 279)¹⁰².

«Котлован»: «Ликвидировав кулаков вдаль, Жачев... долго наблюдал, как систематически уплывал плот по снежной текущей реке, как вечерний ветер шевелил темную, мертвую воду, льющуюся среди охладелых угодий в свою отдаленную пропасть... <...> Вот уже кулацкий речной эшелон начал заходить на повороте за береговой кустарник, и Жачев начал терять видимость классового врага.

— Эй, паразиты, прощай! — закричал Жачев по реке.

— Прощай-ай! — отозвались уплывающие в море кулаки» (94).

И все же пушкинская Нева ассоциируется еще и со своенравной, грозной стихией, пытающейся в своем «остервенелом» рвении «к морю», словно к собственному дому, восстановить права на отобранное у нее человеком пространство, тогда как река в деревенской части «Котлована» абсолютно лишена жизненной энергии. Это, скорее, «укрощенная стихия», ставшая местом «ликвидации» неугодных, водной переправой в море как в адскую «пропасть», т.е. в полном и однозначном смысле река смерти.

Апокалиптический образ всадника — посланца судьбы в «Котловане» также вбирает в свою интертекстуальную орбиту образ пушкинской статуи. Скачущий Медный всадник стал персонажем

¹⁰² Сцена наводнения у Пушкина, оказавшегося непредвиденным итогом строительного проекта Петра, отмечена множеством смертей и коррелирует со словами Бавкиды, характеризующими действия Фауста: «Ночью в жертву человеки / Приносились, стон стоял, / Мчались огненные реки, — / Утром был готов канал» (480).

многих произведений на рубеже столетий и в начале XX в., воплотив активизировавшиеся в этот период опасения наступающего конца времен. В основе апокалиптической интерпретации скачущей статуи Петра лежит петербургская легенда, суть которой такова: в период войны 1812 г., когда Наполеон шел к Москве, в столице начали опасаться за судьбу города и памятника Петру, зная, что французский император любит вывозить раритеты из завоеванных им мест. В связи с этим Александру I было предложено вывезти Медного всадника в одну из губерний. Царь эту мысль одобрил. И в это время князю Александру Николаевичу Голицыну снится сон, в котором он идет с докладом к государю на Елагин остров. Вдруг позади себя он слышит, «как будто на Адмиралтейской площади, раздался гул, точно отдаленный топот лошади... Тут я обернулся от ужаса. В нескольких саженях от меня, при сумрачном свете раннего утра, скакал огромный всадник на исполинском коне, потрясающем всю окрестность топотом своих тяжелых копыт. Я узнал эту фигуру по величаво поднятой голове и руке, повелительно простертой в воздухе. То был наш бронзовый Петр на своем бронзовом коне». Проскакав во дворец, Петр приблизился к царствующему императору со словами: «Ты соболезуешь России! Не опасайся!.. пока я стою на гранитной скале перед Невою, моему возлюбленному городу нечего страшиться. Не трогайте меня — ни один враг ко мне не прикаснется»¹⁰³. После этих слов Всадник удалился. По легенде пересказ этого сна привел Пушкина в восторг и повлиял на его замысел «петербургской повести»¹⁰⁴.

Итак, по пророчеству Петра, предсказанному в сне Голицына¹⁰⁵, Петербургу быть до тех пор, пока Медный всадник незыблемо сто-

¹⁰³ Сон Голицына цитируется по: *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальную повесть сохранить...». С. 102–103.

¹⁰⁴ Там же. С. 103.

¹⁰⁵ В процессе мифологизации этого события менялись его субъекты: сон приписывался разным личностям, в числе которых фигурировали и петербургский почт-директор К.Я. Булгаков, и некий майор Батурин, и отставной майор Бахметев (см.: Там же. С. 104–106).

ит на своем пьедестале, что в поэме приняло форму поэтического пожелания:

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра (IV, 276).

На рубеже XIX–XX вв. предчувствие исторической катастрофы стало поводом для представителей Серебряного века обратиться к старой петербургской легенде, выведя образ скачущей статуи Петра в качестве символа апокалипсиса, соотносимого с Всадником из Откровения апостола Иоанна. «Стынувший» «в грозном нетерпенье конь Великого Петра»¹⁰⁶ из ахматовских «Стихов о Петербурге» сорвется со своего пьедестала в поэзии А. Блока («Петр»), В. Брюсова («Конь Блед», «Вариации к «Медному Всаднику») и др. Дальним эхом его бега отзовется топот «всадника на трепещущем коне» в платоновском «Котловане».

В целом в платоновской рецепции пушкинской поэмы отчетливо прослеживается одна ведущая закономерность: отсутствие позитивной составляющей в семантической системе «Котлована». В рефлексии поэта над петровскими преобразованиями ясно проступает смысловая многоплановость, актуализирующая мысль о том, что трагический отклик прошлого в настоящем не снижает значимости уже свершенного, если оно отмечено знаком «чудотворства», Божьего Промысла, Божьей Воли. Тем самым плод демиургического деяния становится частью сакрального миропорядка. В отличие от текста «Медного всадника», в художественном пространстве «Котлована» практически отсутствует духовная составляющая, поэтому «чудотворная» строительная идея, скрытая за метафорой «каменное дело», так и остается здесь в сфере недосягаемости, на деле превращаясь в процесс профанного «рытья», инициированный не Божьей, а дьявольской волей.

В 1937 г., в год пушкинского юбилея Платонов-критик писал: «Он [Пушкин], мечтавший о повторении явления Петра, „строителя

¹⁰⁶ Ахматова А. Стихотворения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 68.

чудотворного“; — что бы он почувствовал теперь, когда вся петровская строительная программа выполняется каждый месяц...»¹⁰⁷. Однако это не более чем юбилейная риторика, поскольку повестью «Котлован» писатель уже ответил самому себе: история, в ее горизонтальной ориентации исключительно на *общий* прогресс, повторяет себя лишь в инверсивно-призрачном варианте, чем выявляет свою беспримесную трагедийность. На уровне онтологии феномен демиургического эксперимента, осуществляющийся вне Божественной Воли, а также без учета *частных* человеческих воль и интересов, своим итогом имеет усеченную квазиреальность. Это с неизбежностью активизирует процесс нагнетания сил хаоса, превышения их активности над гармонизирующими силами космоса, в чем видится величайшая разница между художественной реальностью Платонова и Пушкина, «Котлованом» и «Медным всадником».

***Фауст действия в повести «Ювенильное море»:
попытка воскрешения***

Типологический образ активного Фауста, *Фауста деяния* Платонов пытается воскресить в повести «Ювенильное море», создававшейся после «Котлована» и бедняцкой хроники «Впрок» в 1931–1932 гг. В ней писатель пробует реализовать идеологически приемлемый вариант производственной темы, на сей раз связанной с актуальной для данного периода проблемой создания в стране мясо-совхозов. Это стало для него жизненно важным после реакции вождя на публикацию хроники в журнале «Красная новь»¹⁰⁸, по-

¹⁰⁷ Платонов А. Пушкин — наш товарищ. С. 300.

¹⁰⁸ «К сведению редакции „Красная новь“, — писал в своей записке Сталин. — Рассказ агента наших врагов, написанный с целью развенчания колхозного движения и опубликованный головоотяпами-коммунистами с целью продемонстрировать свою непревзойденную слепоту. P.S. Надо бы наказать и автора и головоотяпов так, чтобы наказание пошло им „впрок“» (Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК ВКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. М.: Междунар. фонд «Демократия», 1999. (Сер. «Россия. XX век»). С. 150).

влекшей череду разгромных критических статей, на что Платонов, при всей своей внутренней затаенности, вынужден был публично реагировать как в печати, так и на встречах с советскими литераторами. Его психологическое состояние этого времени отражено в одной из помет в записных книжках за 1931–1932 гг., относящейся к замыслу романа о Стратилате: «О человеке, которого ругают газеты, г<азеты> били и бьют его за политпроки. Его душевное состояние ужаса непроходящего»¹⁰⁹.

Эпоха диктовала только одну возможность авторской реакции — самокритику и самоотречение. В ответе Сталину, а также на своем творческом вечере на Всероссийском союзе советских писателей 1 февраля 1932 г. Платонов пытался объяснить с коллегами в русле этой предписанной сверху «объективности»: «Ошибки я совершал и до „Впрока“... Если обратиться к тем сочинениям — неизданным, — там анархизм и индивидуализм доведены до самой крайней степени. <...> Естественно, что мне нужно было прекратить этот поток произведений, выходящих из меня. Мне нужно было прекратить не только внешние издания, важно было остановить это внутри себя. Мне думается, что это мне удалось сделать»¹¹⁰. Вероятнее всего, такая уверенность была связана как раз с повестью «Ювенильное море», к тому времени только что завершенной под первоначальным названием «Степное дело»¹¹¹.

В августе 1931 г. Платонов уезжает в командировку по колхозам Поволжья, откуда и привозит заготовки к «Ювенильному морю». Как свидетельствуют его записные книжки командировочного периода, он всерьез погружается в вопросы животноводства, выдвинутые партией в это время в качестве первоочередных. Его интересуют поголовье видов скота, процент увеличения голов, удои на фермах, средняя стоимость литра молока и продажная цена, быт пастухов, доставка и стоимость кормов, доставка животных к месту убоя, причины болезни скота и состояние ветеринарной службы,

¹⁰⁹ Платонов А. Записные книжки. С. 116.

¹¹⁰ Корниенко Н.В. История текста... С. 169.

¹¹¹ Там же. С. 150, 166–170.

строительство рабочих площадей и подготовка кадров и т.д.¹¹² Из этих записей видно, насколько по-настоящему необходимо было Платонову после публичных «отречений», оправданий и уверений войти в литературу с позитивно-оптимистическим произведением. Уже первые наблюдения над текстом позволяют говорить о том, что в «Ювенильном море» он действительно старается переделать себя, изменить угол своего художественного видения, причем путем творческой переключки с одним из главных неизданных своих произведений — повестью «Котлован».

Диалогичность «Ювенильного моря» по отношению к «Котловану» заметна уже с первых страниц. И в том и в другом случае действие открывается описанием героя-путешественника. Однако если в «Котловане» *усталый Фауст* — Вошев, уволенный с места работы за «несознательность», движется без определенной цели, то у героя «Ювенильного моря» инженера Николая Вермо цель определена: он направляется к месту своей командировки. При этом у обоих героев есть сопроводительный документ, но в одном случае в нем указывается на причину профнепригодности: «он устраняется с производства *вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда*» (21), в другом, наоборот, — на многопрофильную востребованность, актуализирующую фаустовский постулат «В деянии начало бытия»: «В бумаге сообщалось, что в систему мясосовхозов командировается инженер-электрик сильных токов товарищ Николай Вермо, который окончил, кроме того, муз-техникум по классу народных инструментов, дотоле же он был ряд лет слесарем, часовым механиком, шофером и еще кое-чем, в порядке опробования профессий, *что указывало на безысходную энергию тела этого человека, а теперь он мчится в действительность, заряженный природным талантом и политехническим образованием*. Такова была приблизительная тема отношения, препровождавшего инженера Вермо в совхоз»¹¹³.

¹¹² Платонов А. Записные книжки. С. 81–93.

¹¹³ Платонов А. Ювенильное море. Море юности // Платонов А. Эфирный тракт. С. 352. Далее цитаты из повести приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

И хотя в описание душевного состояния героя довольно часто вплетаются мотивы *пустоты, забытого дня, растущей грусти, мучения, страдающего сердца*, характерные для изображения «бесцельных мучеников» «Котлована», они нейтрализуются обратным по значению мотивным рядом, акцентирующим оптимистическое *воодушевление, радость сердца, напор любви и свет социализма*. Вместе с тем сознательная авторская ориентация на идеологические жанровые образцы высвечивает некоторую искусственность этого подбора мотивов, разрушающего цельность характера рефлектирующего героя, лишая его той степени самопогружения и той пронзительности, которая буквально парализует тело «томящихся» «Фаустов» в «Котловане».

Главная отличительная особенность Вермо — способность к скорому самоуспокоению, проявляющая себя уже в экспозиции произведения: «Он управился — уже на ходу — открыть первую причину землетрясений, вулканов и векового переустройства земного шара. <...> Такое размышление пешеход почел не чем иным, как началом собственной космогонии, и нашел в том свое удовлетворение» (351), что легко трансформирует изначальную «онтологическую» тревогу героя в ожидания социального плана. Симптоматично, что Вермо словно походя («на ходу») «удовлетворяется» собственным открытием тех вековечных тайн, над которыми бьется человеческая мысль на протяжении всей истории. Это придает легковесность характеру героя в сравнении с ранними «Фаустами» Платонова, «с неистощимой гениальностью», но безуспешно трудившимися над вечными вопросами. К концу повествования неясное душевное «томленье» Вермо практически полностью снимается «идеологическим просвещением» и успехом конкретного дела. В итоге герой достигает полноты социалистического бытия и обретает редкое для платоновского персонажа состояние удовлетворения жизнью:

«Вермо понял, насколько мог, столпов революции: их мысль — это большевистский расчет на максимального героического человека масс, приведенного в героизм историческим бедствием, — на человека, который истощенной рукой задушил вооруженную бур-

жуазию в семнадцатом году и теперь творит сооружение социализма в скудной стране, беря первичное вещество для него из своего тела.

Эта идея неслышно растворена в книгах, прочитанных Вермо ночью... В тот же день Вермо составил бригаду в семь человек и сам стал в ее ряды. Он хотел осуществить ставку на творческого пролетарского человека, с тем *чтобы изобретение стало способом работы*... К концу первой десятидневки в бригаде почти не применялся черный труд — его сменили деревянно-веревочные и железные приспособления, движимые животной силой волов» (430).

Пафосное настроение героя, его неослабевающая жажда действия, поддержанная писаниями «столпов революции», читаемыми по ночам, проецируется на раннюю публицистику Платонова¹¹⁴ с его максималистской юношеской убежденностью в уничтожении врага-буржуазии ради построения счастливого будущего и рождении героизма из исторического бедствия. А в видениях Вермо «будущего мира» мерцают образы платоновских утопических «фантазий», в частности, образ лабораторно выращенного зверя-электрона из «Эфирного тракта»: «Вермо в тот час играл, как он думал, сонату о будущем мире: в виде выдуманых им звуков ходили по благородной земле гиганты молока и масла — живые существа, но с некоторыми металлическими частями тела, дабы лучше было уберечь их от болезней и обеспечить постоянство продуктивности; например, пасть была стальная, кишечник оперирован почти начисто... а молочные железы должны иметь электромагнитное усовершенствование. Свободные доярки и рабочие слушали музыку Вермо и его разъяснения о значении исполняемой музыки, и тогда только верили, что это так» (393).

Наивный восторг героя перед рождающейся картиной соотносится с общественной реакцией на гениальный опыт Кирпичникова в «Эфирном тракте». Однако, в отличие от ранних платоновских

¹¹⁴ Автобиографичность образа героя «Ювенильного моря» маркируется Платоновым тем, что именем Николая Вермо он подписывает свою пьесу «Высокое напряжение» (1931) (см.: *Корниенко Н.В.* Примечания // Платонов А.П. Ноев ковчег. Драматургия. С. 434).

«Фаустов», образ Вермо лишен признаков гениальности: если изображение первых сопровождается мотивами *мгновенного озарения*, откровения, то для характеристики «многопрофильных» проектов Вермо автор чаще всего использует лексему «выдуманность». В автодиалогическом контексте в этом своем качестве инженер Вермо варьирует образ инженера Прушевского, также «выдумывающего» проект общепролетарского дома. Нестыковка реальности и мечты подается в данном эпизоде как конфликт естественного и искусственного начал. Не случайно созданная героем музыкальная картина будущего не вызывает доверия у «свободных» слушателей, лишь способом разъяснения, соотносимого с речевым насилием, убеждаемых в истинности ее смысла. В образе «свободных доярок и рабочих» слышится отзвук фаустовской мечты, словно обретающей черты реальности в становящейся советской действительности, и одновременно с этим — вариация платоновской мифологемы «природного человека», живущего в гармонии и слитности с миром, в отличие от рассудочных героев, к каким принадлежит Николай Вермо. Мотив свободы *других* активизирует мысль о несвободе мышления героя, в чем содержится намек на идеологическую несвободу самого автора, творение которого настолько же придумано, насколько «выдумана» соната Вермо. Семантическое столкновение подобных эпизодов отражает конфликтность авторской позиции, балансирующей между оскудевающей надеждой и все более нарастающим отчаянием. «У меня личный пессимизм, а оптимизм весь социальный»¹¹⁵, — напишет Платонов в записной книжке 1931–1932 гг.

Социальный оптимизм автора «Ювенильного моря» по сравнению с его личным пессимизмом, неприкрыто отраженным в «Котловане», распространяется на всю персонажную систему, а также на изображение окружающего мира и общую стратегию фабульного действия. Так, безымянности большей части героев «Котлована» в «Ювенильном море» нарочито противопоставлено наличие имени-отчества почти у каждого ведущего персонажа: Николай Эдвардович Вермо, Надежда Михайловна Босталоева, Мавра Кузьминична/Федератовна (у этой героини, правда, нет фамилии, но ее свое-

¹¹⁵ Платонов А. Записные книжки. С. 94.

образным заместителем служит второе, придуманное ей самой отчество), Адриан Филиппович Умрищев и др. И хотя автором сохранено такое характерное качество героев-делателей, как безродность (родственники есть только у «невъясненных»), которые переписываются с ними за неимением других занятий), в тексте практически отсутствует минорная интонация, традиционно сопровождающая у Платонова тему сиротства. Она переводится в иной регистр и звучит не как утрата, а как новое достижение — социалистического родства/коллективизма, что придает ей бодрый, жизнеутверждающий пафос. Вместе с тем звучание названной темы из сферы наивного сознания героя дистанцирует ее от авторской позиции: «Над „Родительскими Двориками“ не хватало мельницы, мелющей зерно: такая мельница была в родном месте Вермо, где он вырос и возмужал. И еще не было в совхозе такого дома, где бы тебя всегда ожидали — не было отца и матери, — *но зато* в совхозе были Босталоева, Федератовна, Високовский, а мельницу можно построить...» (381). Обращает на себя внимание и название гурта — Родительские Дворики, также являющееся знаковым в плане диалогичности двух текстов. Если в «Котловане» действие разворачивается в безымянном городе, а название колхоза — «имени Генеральной Линии» — не более чем идеологическая эмблема¹¹⁶, то в «Ювенильном море» именование селения, как и наличие у героев полного фио, настраивают не только на идейное родство, но и на сохранение традиции.

¹¹⁶ Название колхоза позаимствовано из фильма С. Эйзенштейна «Старое и новое», первоначально названного «Генеральная линия». Фильм «был задуман как экранизация генеральной линии партии в деревне... и должен был показать первый этап борьбы за коллективизацию деревни на базе индустриализации сельскохозяйственного производства» (*Красовская С.* Киносценарий «Машинист»: поэтика агитфильма? // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 7: По материалам VII Междунар. науч. конф., посвященной 110-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 21–23 сентября 2009 г. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 370. См. также: *Корниенко Н.В.* Киносценарии в творческой истории «Котлована» // Платонов А. Котлован. С. 361).

Знаки реальной осуществимости социальной утопии рассыпаны по всему тексту повести. Один из главных — тот, что «мчится в действительность» здесь не только Вермо. Все центральные персонажи «Ювенильного моря» заряжены переполняющей их жизнью: старуха Мавра Кузьминична, в энтузиастском порыве переименовавшая себя в Федератовну, лихо раскатывает в своей таратайке по всему гурту, инспекторским оком контролируя процесс оборудования мясосовхоза: «Я всю республику люблю, я день и ночь хожу и шупаю, где что есть и где чего нету...» (368); директор совхоза Надежда Босталоева, «носящая в себе свежий разум исторического любопытства и непримиримое сердце молодости» (379), увлечена идеей перевыполнения плана поставок: «в прошлом году „Родительские Дворики“ поставили пятьсот тонн мяса, в этом году нам задали тысячу тонн... <...> Мы поставим три тысячи тонн говядины... мы не только трудящийся, мы творческий класс» (380); кузнец Кемаль работает над осуществлением проекта «брикетирования» под прессом коровьих лепешек как отопительного сырья: «Коровы ведь зарождают в туловище не одно молоко с мясом, а и топку! Давай, говорю, мне двух плотников и слесаря на помощь — я тебе из коров Донбасс сделаю, я тебе из коровьего желудка центральное отопление поставлю...» (382); зоотехник Високовский, обуруемый «производственной радостью», строит расчеты по производству добавочного «товарного мяса».

В соответствии с «горизонтальной» ориентированностью действующих лиц «Ювенильного моря» проблема истины приобретает в нем не бытийное наполнение, как в «Котловане», а классово-идеологическое: «единственная надежда для всей изможденной костности — это пробиться в будущее через истину человеческого сознания — через большевизм, потому что большевизм идет впереди всей мучительной природы...» (374). Их редкие реплики, относящиеся к сфере «последних вопросов», разрешаются с позиции «партийности»:

«— Теперь засыпается пропасть между городом и деревней, — сказал Високовский, — коммунистическое естествознание сделает,

вероятно, из флоры и фауны земли более близких родственников человеку...

— Будет еще лучше, — обещала Босталоева. — Самая далекая ваша мечта все равно не опередит перспектив нашей партии...» (379).

Показательно, что эти реплики принадлежат «положительным героям» повести, тогда как в «Котловане» они могли бы звучать только из уст Сафронова, Пашкина или Активиста. При этом они лишены той компрометирующей убийственной иронии, которой отмечены схожие идеологические максимы в «Котловане». Острые же авторской иронии в «Ювенильном море» направлено главным образом на Умрищева, единственного последовательного «сомневающегося» — черта, характерная для самого Платонова, мучающегося собственной внутренней раздвоенностью. Именно Умрищеву отдает он свои сокровенные мысли, облеченные в ироническую форму, что наделяет их свойством автоиронии: «Умрищев... глубоко, хотя и чисто исторически, уважал целесообразность татарского ига и разумно не хотел соваться в железный самотек истории, где ему непременно будет отхвачена голова. <...> ...Он старался постигнуть тайну и скуку исторического времени, все более доказывая самому себе, что вековечные страсти-страдания происходят оттого, что *люди ведут себя малолетним образом* и всюду неустанно суются, нарушая размеры спокойствия» (358–359). Последнее умозаключение героя проливает свет на романтический подзаголовок повести: «Море юности», высвечивая его смысловой подтекст, связанный с символическим возрастом платоновских персонажей. «Малолетство» является в данном случае не поколенческой характеристикой, а метафорическим обозначением «исторического» возраста человечества, к XX в. новой эры не только не достигшего психологической зрелости, но утратившего равновесность сознания, увиденную платоновским героем в эпохе Ивана Грозного. Обращение к фигуре последнего Рюриковича, за которым, как известно, последовало Смутное время, подразумевает идею стабильности средневекового сознания, объединяющего в себе могущество и ничтожество, «червя» и «бога», говоря метафори-

ческим языком Державина¹¹⁷. В Новое время это онтологическое спокойствие исчезает. Вместе с приходом просветительской идеи блага без Бога перед человеком разверзается «бездна немощи», которая наиболее ярко воплощена в первой части трагедии Гете через фаустовское настроение: «чем больше он познает, тем больше непознанного, чем больше осознает, тем больше неосознанного»¹¹⁸. В метафоре «невьясненность», характеризующей платоновского Умрищева, мерцает этот отсвет исторической и бытийной нововременной «смуты», накладывающий свой отпечаток на весь мир «Ювенильного моря».

Трагический подтекст повести формируется на общем оптимистическом фоне тем же способом диалога с «Котлованом», но активизирует мотивно-образную перекличку. Жизнеутверждающий ритм сбивается рядом ключевых эпизодов, варьирующих знаковые сцены «Котлована». Так, описание спящих рабочих совхоза с зашлакованными «смертельной немощью» телами и запахом «отработанной жизни» соотносится с изображением спящих «живых мертвецов» в «Котловане», сцена совхозной пляски перекликается с «пляской смерти» в колхозе им. Генеральной Линии, а похороны Айны отсылают к эпизоду похорон Насти. При этом поединок жизни и смерти, в отличие от «Котлована», в «Ювенильном море» оканчивается проигранным. Особенно отчетливо это видно при сравнении сцен похорон.

Похороны Насти: «В полдень Чиклин начал копать для Насти специальную могилу. Он рыл ее пятнадцать часов подряд, чтоб она была глубока и в нее не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло, ни холод и *чтоб ребенка никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли. Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне* и приготовил еще особую, в виде крышки, гранитную плиту, дабы на девочку *не лег громадный вес могильного праха*» (115).

¹¹⁷ Подробно об особенностях средневекового сознания см., напр.: *Неретина С.С.* Тропы и концепты. [Электронный ресурс]. URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/neretina_tropi/02.aspx (дата обращения 26.11.2012).

¹¹⁸ Там же.

Похороны Айны: «Вермо подошел со стороны и загляделся на покойницу. Смуглая девушка, наверно киргизка, лежала навзничь с постаревшим грустным лицом и открыла рот от последней слабости. Босталоева приподняла покрывало на покойнице и стала ошупывать своей рукой тело Айны, будто разыскивая следы смерти... Инженер так же близко наклонился над скончавшейся; он увидел опухшее от женственности тело... и терпеливые рабочие руки, без силы сложенные на животе... *но смерти нигде не было заметно.* <...> На следующий день *доярку Айну понесли в гробу...* <...> Друг Айны, кузнец Кемаль, *выбрал для погребения сухое песчаное место и вырыл там могилу, чтобы девушка побольше пролежала целой* <...> Кузнец Кемаль спустился в могилу, и ему подали гроб; Кемаль уложил получше гроб в земле и прибил крышку, *навек отделив умершую от ее врагов и товарищей, от всей будущей жизни, которую Айна хотела как девушка и комсомолка*» (366–372).

В «Ювенильном море» описание умершей Айны кажется близким к описанию мертвой Насти: о ней тоже говорится как о живой. «Навеки отделяя» умершую девушку не только «от ее врагов и товарищей», но и «от всей будущей жизни», Кемаль как будто сразу погружает ее в жизнь вечную, где нет ни прошлого, ни будущего, а есть полнота вневременного бытия. Однако в части фразы, объясняющей выбор места для могилы: «чтобы девушка побольше пролежала целой», сохраняется категория времени, что разрушает мистериальную семантику смерти как *смерти-воскресения*. То есть смерть здесь означает самое себя, так сказать, в абсолютном смысле, надежда на воскресенье оказывается мнимой.

Та же стратегия развенчания организует и сцену пляски совхоза: «Вермо играл на *гармонии*, а Кемаль плясал — с тем выражением, *словно хотел выветрить из себя всю надоевшую старую душу и взять другой воздух из дующего ветра...* Босталоева вошла в среду людей и стала танцевать по очереди со всеми товарищами, пока не перепробовала всех; только Вермо как занятый музыкант, не мог потанцевать с Босталоевой, но зато она, двигаясь, обещала ему достать агрегат для бурения на ювенильное море, и Вермо *с энергией радости начал еще лучше играть на гармонии*. Один погонщик вен-

тиляторного вола стоял в стороне, не примкнув к дружбе и музыке, но и его Босталоева взяла в дело танца... <...> Вскоре погонщик умрищевского вола заржал от радости не своим голосом — женским басом, и танец постепенно прекратился, поскольку долгое веселье превращается уже в скорбь. Наступила полночь» (421–422).

Эпизод начинается воодушевленной пляской совхозных тружеников, что отличает его от сцены марионеточной пляски колхоза в «Котловане», а танец Босталоевой, кажется, исполнен особого чувства и пластики, которыми она заражает всех «товарищей». Дополняет картину аккомпанемент живой музыки — «гармонии» (само название инструмента, на котором играет Вермо, несомненно, символично) в противоположность «механическому», т.е. мертвому сопровождению, извергающемуся из радиорупора в колхозе имени Генеральной Линии. Однако внезапная метаморфоза, произошедшая в поведении погонщика, вдруг «заржавшего от радости не своим голосом — женским басом», вызывает аллюзии на завершающий сцену пляски в «Котловане» эпизод с «обобществленными лошадьми», появляющимися на колхозном Оргдворе и с радостным ржанием наблюдающими происходящее. Если в «Котловане» «лошадиные» эпизоды представляют собой травестию библейского мотива кроткого зверя (Ис. 11: 6–8), то в «Ювенильном море» неожиданное ржание погонщика — это та животная радость, которая связана с внезапным, нерелефлируемым проявлением низкой природы человека. Определение «не своего голоса» как «женского баса» вносит в эту абсурдную характеристику поведения погонщика элемент мутационного сдвига. Симптоматично, что временем пляски совхоза, как и соответствующей сцены в «Котловане», оказывается полночь. Так в движении повествования постепенно снижается оптимистический пафос эпизода, акцентируясь на последнем фрагменте, сигнализирующем о перерождении *homo sapiens* в *homo soveticus* как антропологическом вырождении. Здесь явно просматривается контраверза официальной идеи появления в социалистическом обществе нового человека «повышенного типа» и, с другой стороны, пародийное обыгрывание горячо обсуждаемого в 1930-е гг. наследия Дарвина, вплоть до идеи «вочеловечения» представи-

телей фауны¹¹⁹. В повести носителем этой идеи выступает Високовский: «Теперь засыпается пропасть между городом и деревней... коммунистическое естествознание сделает, вероятно, из флоры и фауны земли более близких родственников человеку... Пропасть между человечком и любым другим существом должна быть перейдена» (379). Тот же смысл активизации животного-телесного начала скрыт в описании движений Надежды Босталоевой, танцующей «по очереди со всеми товарищами, пока не перепробовала всех», в чем слышно пародирование советского лозунга трудовой самоотдачи.

Данный микроэпизод рифмуется с цепочкой сюжетных фрагментов, раскрывающих те способы, какими Босталоева добивается результатов строительства мясосовхоза:

«...Она явилась на гвоздильный завод и попросила директора нарубить ей из проволоки гвоздей.

— А за что мне их вам рубить? — сказал директор. — За ваши глаза?

— Да, — ответила Босталоева и посмотрела на него своими обычными глазами. <...>

— Разве поцеловать мне вас за гвозди! — улыбнулся директор.

— Ладно, — согласилась Босталоева. <...>

— А вы не обидитесь?..

— Не обижусь, — ответила Босталоева, — потому что я привыкла... Прошлый год я достала кровельное железо, мне пришлось за это сделать аборт. Но вы, наверное, не такая сволочь...» (398–399).

Тема трудового энтузиазма, одна из иронически обыгрываемых в «Котловане», сдвигается в «Ювенильном море» в «женскую» сферу, приобретая новые смысловые коннотации: поруганной женственности и исковерканной женской судьбы. Сквозная для платоновских произведений спасительная функция «Вечноженственного» в ее высоком гетевском смысле оказывается в данном случае спрофа-

¹¹⁹ Подробно см.: *Алейников О.Ю.* Повесть А. Платонова «Ювенильное море» в общественно-литературном контексте 30-х годов // Андрей Платонов: Исследования и материалы. Воронеж, 1993. С. 71–80; *Он же.* Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». Воронеж: Наука-Юнипресс, 2013. С. 193–209.

нированной, что, однако, не только не размывает, но, наоборот, усиливает трагизм судьбы героини¹²⁰.

Трагический подтекст скрыт также в идее Вермо «приучить к ответственности» совхозных быков и поручить им защиту коров, резонирующей с двумя эпизодами «Котлована»: с «разумными лошадьми» и с «ликвидацией кулаков вдаль»: «...что, если мы ликвидируем всех пастухов, а коров поручим быкам... бык — это умник, если его приучить к ответственности: субъективно бык будет защитником коров, а объективно — нашим пастухом!» (417–418). За утопическим фасадом подобного усовершенствования совхозного труда кроется страшная реальность времени, маркированная одним словом: «ликвидация». Кроме того, в двусмысленности реплики Вермо: «Штатное многолюдство — это отсталость, Надежда Михайловна: нам надо поменьше людей — в республике слишком много работы...» (418) — мерцает и «лагерная» составляющая подтекста.

Фаустианское начало актуализируется в части повести, связанной с реализацией героями идеи высвобождения подземного моря: «Мы достанем наверх материнскую воду. Мы нальем здесь большое озеро из древней воды — она лежит глубоко отсюда в кристаллическом гробу» (385). Показательно, что художественная топография совхоза варьирует топографию колхоза в «Котловане»: в обоих произведениях это соединение земли и моря, но в «Ювенильном море» морское пространство расположено под землей. Удача эксперимента Вермо по вскрытию подземных вод, на первый взгляд, придает завершенность его оптимистической стратегии: весь текст прочитывается как повествование об осуществлении мечты, об успешном претворении инженерной идеи в реальность, что является

¹²⁰ Возможно и иное прочтение этой линии сюжета. Так, Р. Ходель видит в поведении Босталоевой следование распространенной в это время теории «стакана воды» А. Коллонтай. Однако, на наш взгляд, это не снимает трагического налета с судьбы героини, как и с женской судьбы как таковой. См.: Ходель Р. Система точек зрения в повести «Ювенильное море» // Поэтика Андрея Платонова. Сб. 1: На пути к «Ювенильному морю». Белград: Изд-во филол. фак., 2013. С. 21.

сюжетной антитезой не только «Котловану», но и более ранним «Епифанским шлюзам». Однако описание процесса добычи «древней воды» на уровне мотивного ряда выявляет связь этой части сюжета с ранним платоновским сюжетом «восстания на вселенную», вновь подрывая оптимистический смысл «Ювенильного моря»:

«Вермо установил [вольтовый] агрегат среди новостроящейся усадьбы совхоза; запустил мотор и направил фронт сияющего, шарообразного пламени вертикально в недра земли... столб едкого газа поднялся над плавающей породой, обращающейся в магму, затем — через полчаса — раздался взрыв, и наружу вырвался вихрь пара: это пламя вошло в массу воды и пережгло ее в пар. Вермо выключил агрегат.

Каждый из бывших здесь освидетельствовал сделанную скважину: она была неглубока, около трех метров, поскольку совхоз стоял в низменности, внутренняя поверхность скважины покрылась расплавленной, застывшей теперь породой, что сообщало крепость колодцу от обвала, и внизу светилась вода. Затем Вермо и Кемаль, *настроив пламя в острую форму, стали резать его лезвием заранее заготовленные самородные камни и тут же сваривали их вновь в монолиты, слагая сплошную стену, чтоб было ясно, как нужно строить теперь жилища людям и приют скоту»* (431).

Сквозь энтузиастски-радостную интонацию эпизода прорывается мотив *насилия над природой*, что связывает образ Вермо с ранними «Фаустами» Платонова: Вогуловым, Скорбом, Крейцкопфом, Матиссенем и др. На наш взгляд, модус фаустовского сюжета скрыт и в фамилии героя, представляющей собой анаграмму фамилии Морев, встраивающей его проект в водно-строительную фаустовсопетровскую парадигму. Причем здесь он облекается в эротические краски овладения девственностью, что, с одной стороны, открывает земле рождающую функцию, но с другой — нарушает ее исконную целостность. М. Дмитриевская видит в анаграммировании имени героя связь платоновского сюжета со сказочным сюжетом о женитьбе царевича на Марье Моревне: «Добыча Вермо-Моревым с помощью огня девственных вод земли для ее последующего плодородия (то есть его брак с землей) может рассматриваться как трансформиро-

ванный сюжет женитьбы героя на Марье Моревне»¹²¹. Мотивы же огня, бурения возводят образ Вермо к мифологическому образу Громовержца¹²². Однако агрессивная интонация цитируемого фрагмента актуализирует другой семантический уровень текста, связанный с идеей восстания и разрушения.

Также и описание резки и сваривания «самородных камней» в «монолиты» больше напоминает процесс строительства саркофага, чем «жилища людям и приюта скоту». Так, на уровне подтекста в завершающей части произведения неожиданно возникает образ всеобщей могилы, еще более устрашающий, чем в «Котловане», ибо в ней должны соединиться и люди, и животные. Ассоциация с могилой-саркофагом усиливается мотивом *животной жертвы*: «сам тот гурт составлял из себя уже мощный мясосовхоз и являлся надежным источником мясной пищи для пролетариата» (363); «Високовский сделал расчет на бумаге; он сообразил, сколько дадут товарного мяса добавочные телята, на сколько самое меньшее пополнеют благодаря теплу взрослые животные — и выразил цифру: триста тонн чистого живого мяса» (382). *Жертвоприношение* в «Котловане» включает в себя две составляющие: «жизнь ради энтузиазма труда» и жертвенную смерть Насти как самого юного и чистого существа на стройке нового миро-здания. В «Ювенильном море» мотивы *чистоты* и *юности* встроены Платоновым в описание товарных мясозаготовок: «чистое живое мясо добавочных телят» выполняет сходную с жертвой Насти функцию, ибо судьба социализма зависит от правильного, калорийного питания его строителей. Таким образом, пролетариат в «Ювенильном море» одновременно и субъект жертвоприношения, строящий «сооружение социализма в скудной стране... из своего тела» (430), и его объект, поскольку ради поддержания его жизни и организуется в «Родительских Двориках» мясосовхоз с внеплановым увеличением «товарного мяса» до фантастических для того времени размеров: двух тысяч тонн в год. Для осуществления этой задачи и высвобождается

¹²¹ Дмитровская М. «Огненная Мария» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 5. С. 120.

¹²² Там же. С. 108–120.

в финале инженерными усилиями Вермо «материнское море» («Мы освежим климат и на берегах новой воды разведем *миллионы коров*» (386)), а также строится башня в виде «электрического силоса», куда загружаются разрубленные на сортовые части «коровьи туловища».

Из всех героев «Ювенильного моря» только зоотехник Високовский «любил скотину саму по себе». В начале повести он не ест говядину и собирается «уйти работать в область племенного животноводства, *дабы воспитывать скот для рождения потомства, а не для убийства*» (363). В конце же говорится, что «вид животных, гонимых сквозь пространства пешком в города на съедение или даже запертых в неволю вагонов, всегда приводил Високовского в душевное и экономическое содрогание» (419). Однако именно «экономическое содрогание» в результате одерживает верх над «душевым», и тот же самый Високовский с целью сохранения веса и «упитанности» животных при перевозках вместе с Вермо придумывает конструкцию силосной башни, где «небольшое количество высоконапряженного тока пропускается сквозь всю массу говядины, и говядина сохраняется долгое время, даже целый год, в *свежем и питательном состоянии*... По мере надобности мясо накладывается в приспособленные *кадушки с выкачанным воздухом* и отправляется в города» (420).

Сама структура башни чем-то напоминает вывернутое наизнанку тело животного, ибо внутри она состоит из разрубленных коровьих туш, а сверху покрыта «брикетированным силосом». Убийственная функция этого «силоса» превращает его из средства поддержания жизни животного в способ его умерщвления. Довершает картину образ кадушек с выкачанным воздухом, становящийся коррелятом сюжета «восстания на вселенную». Его символической репрезентацией становится картина разорения Родительских Двориков, от которых в борьбе за «дальнейшие перспективы» не остается и следа: на их месте «теперь была лишь развороченная земля, как битва, оставленная погибшими бойцами» (416), — и образ крутящейся *наоборот* мельницы с вращающимися *снизу* крыльями: «В *снесенном совхозе* ходили четыре вола по взбугренной почве и *крутили мель-*

ницу наоборот, то есть не текущий воздух вертел снасть, а живая сила вращала внизу крылья в воздухе. Босталоева с удивлением спросила у Кемаля, радостно созерцавшего такое разорение, что это означает» (417).

Полное разрушение деревни с ностальгическим названием «Родительские Дворики» по своему символическому значению тождественно гибели домика Филемона и Бавкиды в «Фаусте» Гете, служащей «метафорой гибели патриархального идиллического мира под натиском цивилизации»¹²³. Фаустовский подтекст усиливается разъяснениями Кемаля Босталоевой: «Ты же все лозунги извращаешь, ты с природой, ты с отсталостью примирялась здесь... Ты уехала... и мы втроем, — Кемаль показал еще на Вермо и Високовского, — мы сказали твоему старушечьему совхозу: прочь, ты не дело теперь! И не было его в одну ночь!» (418). Кодированным претекстом этого эпизода служит сцена сожжения домика гетевских стариков, осуществленного ночью «тремя Сильными» по приказу Мефистофеля. В платоновском эпизоде совхоз также рушится «в одну ночь» по слову троих: Кемаля, Вермо, Високовского, — приобретшему своей мгновенной деструктивной действенностью свойство дьявольской ритуальной формулы, магического перформатива. Таким образом, фаустовское «дело» (включение этой лексемы в речь Вермо выполняет сигнальную функцию), воплощающее рациональный идеал, вновь оказывается связанным с разрушением и насилием. Картина сожжения Родительских Двориков, пожалуй, наиболее яркое и убедительное свидетельство интертекстуального диалога Платонова с Гете.

Апофеозом инверсированности жизни бывших Родительских Двориков является эпизод со Священным, характер действий которого пересыщен перевернутой сакральной символикой. Эпизод построен на поэтике несоответствия, конфликте имени и внешнего облика, а также поведения персонажа. Во внешности Священного доминирует грубая телесность, а в действиях — агрессия и цинизм, что акцентированно противоречит семантике имени. При этом цен-

¹²³ Якушева Г. Фауст в искушениях XX века: Гетевский образ в русской и зарубежной литературе. М.: Наука, 2005. С. 10.

тральная в эпизоде сцена еды представляет собой перевернутый ритуал:

«Священный вынул рукой из мешка... кашу, съел четыре горсти и начал зажевывать ее колбасой, изъятой из того же мешочного кармана; он ел, и видно было, как скоплялась в нем сила и надувало лицо багровой кровью... Надувшись и шумя своим существом, Священный молча жевал, что лежало у него в кармане.

Умрищев, вспомнив про пищу и про то, что мысль есть материалистический факт, попросил у Священного пищи. Священный... вынул из бокового мешка кривой кусок колбасы, закопченной на огне. Умрищев без внимания взял колбасу, но Федератовна как глянула на этот продукт, так завизжала, как девушка, и зажмурилась от срама: она узнала бычий член размножения, срезанный у производителя совхоза» (412).

Инверсивный смысл данного фрагмента открывается через сравнение процесса еды Священного с законом жертвоприношения, описанным в Библии: из частей крупного скота в «жертву, благоухание, приятное Господу» приносятся только «тук, покрывающий внутренности, и весь тук, который на внутренностях, И обе почки и тук, который на них, который на стегнах, и сальник, который на печени» (Лев. 3: 3–4). А «кожа тельца и все мясо его с головою и с ногами его, и внутренности его и нечистота его» выносятся священником «вне стана на чистое место, где высыпается пепел» и сжигается «огнем на дровах» (Лев. 4: 11–12). Но именно эти-то «нечистые» бычьи части и поедает, наливаясь силой и кровью, платоновский Священный, закоптив их на огне. Таким образом, каждый жест персонажа символически связан со священным ритуалом, однако, той его стороной, которая входит в сферу сакрального запрета. При этом интонационно-повествовательный уровень изображения Священного выступает не только за рамки иронии, насмешки, но и гротеска и больше соответствует понятию «глумленье»: «Священный жутко ухмыльнулся своим громадным пожилым лицом, на котором лежали следы возраста и рубцы неизвестных побоищ; он с непонятной жадностью поглядел на старушку, а затем сразу захохотал... От его смеха понесся нечистый воздух изо рта, и понятно ста-

ло, какую мощную жрущую силу носил в себе этот человек, как ему трудно было жить среди гула своего работающего организма, в дыму пищеварения и страстей» (411).

Отсутствие игрового плана и амбивалентных характеристик в действиях и образе Священного не позволяет прочесть эпизод в рамках поэтики карнавального травестирирования, так как разрушает характерную для карнавала диполусную равновесность *верха* и *низа*. Здесь мы встречаемся с редким для Платонова художественным способом «развенчания» без «увенчания», что наиболее соответствовало задачам безбожного времени. Завершается эпизод многозначительной реакцией погонщика на убийство Священного: «Погонщик напился на дворе воды, *поглядел на оставшийся без Священного мир и повеселел*» (414). (В этот «темный» контекст попадает и история Айны: до самоубийства юную девушку доводит герой со знаковым именем *Афанасий Божев*. В номинации персонажа значимым оказывается не только его «говорящая» фамилия, но и имя собственное: *Афанасий* в переводе с греческого означает *бессмертие*¹²⁴.) Эпизод со Священным репрезентирует новый мир как дьяволизированную реальность. Топика духовно опустошенной действительности указывает на иллюзорность надежды на рассветную перемену мира, и свет восходящего над Родительскими Двориками солнца знаменует, скорее, приблизившийся День апокалипсиса.

¹²⁴ Схожий прием использует В. Зазубрин в повести «Щепка», написанной в начале 1920-х гг., но изданной только в конце 80-х. В этом произведении, посвященном будням СибЧК, автор дает «говорящую» фамилию *Боже* герою-расстрельщику. В одном из болезненных размышлений главного героя Срубова, тоже работника «чрезвычайки», Зазубрин выстраивает аллюзивную цепочку с жутковатым инверсивным подтекстом: «У Срубова мысль о Ней [то есть о Революции, которую автор сравнивает с Богородицей, рождающей новый мир. — *Е.П.*]. Она уничтожает врагов. Но и они Ее ранят. Ведь Ее кровь, кровь из Ее раны этот Боже. А кровь, вышедшая из раны, неизбежно чернеет, загнивает, гибнет... И нет у Срубова жалости к Боже, нет сочувствия» (*Зазубрин В. Щепка // Зазубрин В. Общежитие. Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1990. С. 55*).

Завершающая сцена отъезда Вермо и Босталоевой в Америку своей матримониальной перспективой, кажется, разрушает формирующуюся в повести негативную атмосферу. Однако в контексте литературного лейтмотива «отъезд за границу» она приобретает драматическое звучание, связанное с семиотикой «абсолютного конца» (текста либо героя¹²⁵): «*В глубокую осень* из Ленинграда в Гамбург *отплыл корабль*. На борту корабля находились инженер Вермо и Надежда Босталоева. Они имели командировку в Америку сроком на полтора года, чтобы проверить там в опытном масштабе идею сверхглубокого бурения вольтовым пламенем и научиться добывать электричество из пространства, освещенного небом» (431–432).

Мотив *отъезда в Америку* в рамках платоновского творчества соотносится с повестью «Эфирный тракт», где ее герой, инженер Кирпичников, отправляется в Америку, ведомый идеей устройства эфирного тракта и «завоевания всей сферы вселенной». Путешествие оборачивается «концом героя»: он погибает на корабле по дороге домой, став жертвой непродуманных «вселенских» экспериментов своего приятеля Матиссена, позднее также погибшего в результате собственных опытов с электромагнитными волнами, которыми еще не научился управлять. Вермо и Босталоева тоже пока не умеют «добывать электричество из пространства, освещенного небом» и лишь едут этому учиться в Америку, которая и в «Эфирном тракте», и в «Ювенильном море» выбрана пунктом назначения героев не случайно: как известно, она была местом жительства гениального физика, инженера и изобретателя Н. Теслы, с именем и научными разработками которого Платонов был хорошо знаком, о чем свидетельствуют его собственные энергетические проекты. Одной из притягательных идей Теслы была идея беспроводной, «дармовой» энергии, добываемой из эфира, легшая в основу сюжета «Эфирного тракта». До сих пор не реализованная, в официальной науке она является одной из главных научных утопий. В «Юве-

¹²⁵ См.: Шатин Ю.В. Отъезд за границу: Судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: Изд-во СО РАН: ОИГМ СО РАН, 1999.

нильном море» перифрастическое название идеи Теслы: добывание электричества «из пространства, освещенного небом» придает ей абсурдный смысл — как добывание искусственного света из света естественного. Знаменательно, что страной абсурда у Платонова, как в «Ювенильном море», так и в «Эфирном тракте», выступает Америка. Трагическое завершение судеб героев фаустианского типа в «Эфирном тракте» (Попова, Матиссена, отца и сына Кирпичниковых) может служить зеркалом, отражающим финал «технического романа» героев «Ювенильного моря»: одним из ведущих мотивов ранней повести Платонова является мотив наступившего апокалипсиса. Абсурдность же намерений героев лишь усиливает эту аналогию, получающую символическое выражение в заключительном вопрошании Умрищева: «А что, Мавруш, когда Николай Эдвардович и Надежда Михайловна начнут из дневного света делать свое электричество, — что, Мавруш, не настанет ли на земле тогда сумрак?.. Ведь свет-то, Мавруш, весь в проводе скроется, а провода, Мавруш, темные, они же чугунные, Мавруш!..» (432).

Таким образом, способ художественного автодиалога, выраженный через прием скрытого тождества, позволил Платонову отобразить драматический диссонанс между внешним и внутренним бытием эпохи. В итоге созданная в «Ювенильном море» картина реальности оказалась еще более беспросветной, чем в «Котловане». Подключение к автодиалогу повести «Эфирный тракт» определило затекстовую перспективу сюжета «Ювенильного моря», которую можно обозначить как «тотальный конец» — не только текста, героев, но и мира.

Глава 3

«Обратная фаустиана» в рассказах конца 1920-х гг.: Фауст — Петр — Гитлер

Увы, увы!
Разбил ты его,
Прекраснейший мир,
Могучей рукой.

И.В. Гете. Фауст, часть I

Травестия героя фаустианского типа: рассказы «Государственный житель» и «Усомнившийся Макар»

Во второй половине 1920-х гг., когда на смену «стихийным силам революции» приходит оформившаяся в «твердое тело» государственно-бюрократическая система, на поверхность выступает проблема *личности и государства, человека и власти*, по-новому организующая триаду Платонов — Пушкин — Гете. На идейно-тематический уровень это противостояние выходит в рассказах «Государственный житель» (1927) и «Усомнившийся Макар» (1929), которые складываются в своего рода дилогию, входящую в автоконтекстуальное пространство повести «Котлован». Актуальность самого вопроса, обостряющегося в постреволюционный период, становится объединяющим фактором двух рассказов Платонова с «Фаустом» Гете и «Медным всадником» Пушкина, также

созданными после двух революций: американской (1776) и французской (1789). На последнее обстоятельство указывает в своей книге Р. Шульц¹.

Пародирование государственной идеологии в рассказах Платонова прорастает из повести «Город Градов», написанной в том же 1927 г., что и «Государственный житель», выступая из бюрократической «школы градовской философии» (Л. Шубин) в личностную сферу «заботливой нужды». Чиновничья позиция градовского «государственного человека» Ивана Федоровича Шмакова, обозначаемая не только в его деятельности, но и в личных «записках», воспринимаемых им «мировым юридическим сочинением»², в «Государственном жителе» преобразуется в душевное проявление «полезного участия» в наступлении «государственного счастья». Повествование из сферы сознания героя-простеца, с наивной добросердечностью осмысляющего сложность бытования государства в окружении враждебной ему природно-человеческой стихии, рождает неповторимую платоновскую лирически-ироническую интонацию, смягчающую сатирическую направленность произведения. Однако чем дальше развивается сюжет, тем явственнее становится нравственная ущербность и бесчеловечность «государственного мышления» Петра Веретенникова, вынимая его из ряда платоновских «сокровенных» героев.

В «Государственном жителе» правовая антитеза *гражданин — государство* развернута в проблемную плоскость *государство — население*. В сознании «маленького человека» Петра Евсеевича Веретенникова, мнящего себя «государственным жителем», государство — некое высшее *оно*, сродни отвергнутому революцией Богу, которое обеспечивает «необходимой жизнью» существующее при нем население. Поэтому «себя и государство» Петр Евсеевич «все-

¹ Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб.: Филол. фак. С.-Петербург. гос. ун-та, 2006. С. 398.

² Платонов А. Город Градов // Платонов А. Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2009. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). С. 136.

гда называл на вы, а население на ты»³, видя задачу последнего в ожидании, когда до него дойдет очередь автоматической государственной заботы, и умении «существовать тише», соотнося свои потребности с возможностями государства: «Теперь мне вполне понятно, — успокоился Петр Евсеевич. — Государство тут есть, потому что здесь забота. Только надо населению сказать, чтобы оно тише существовало, иначе машины лопнут от его потребностей» (152). В последней реплике Петра Веретенникова иронически обыгрывается ленинский лозунг коммунизма «от каждого по способностям, каждому по потребностям».

Мотив тревоги за судьбу мира и человека, мысль о непрочности, зыбкости человеческого существования, занявшие одно из ведущих мест в мировоззрении XX в., в сознании платоновского героя приобретают перевернутое звучание, преобразуясь в заботу об охране «общего тела государства» от живой жизни:

«И что это делается, господи боже ты мой? Что ж тут цело будет, раз никакому добру покоя нет? Замучили меня эти стихии — то дожди, то жажда, то воробьи, то поезда останавливаются! Как государство-то живет против этого?..

Согнав птиц с проса, Петр Евсеевич замечал под ногами ослабевшего червя, не сумевшего уйти вслед за влагой в глубину земли.

„Этот еще тоже существует — почву гложет! — сердился Петр Евсеевич. — Без него ведь никак в государстве не обойдешься!“ — и Петр Евсеевич давил червя насмерть: пусть он теперь живет в вечности, а не в истории человечества, здесь и так тесно» (155–156).

Жест героя, убивающего «насмерть» червя, объединяясь в единую модель с «затвердевшим» телом государства («Петр Евсеевич правильно полагал, что сочувствовать надо не преходящим гражданам, а их делу, затвердевшему в образе государства. Тем более необходимо было беречь всякий труд, обратившийся в общее тело государства» (155)), корреспондирует к скульптурной группе Мед-

³ *Платонов А.* Государственный житель // Платонов А. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов. Стихотворения. М.: Время, 2009. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). С. 154. Далее цитаты из рассказа приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ного всадника, где правое копыто коня стоит на теле змеи, символизирующей «темные силы»⁴. Тем самым в тексте создается пародийный эффект, превращающий «маленького человека» Петра Веретенникова в сниженного двойника царя-преобразователя⁵. В полном имени героя — Петр Евсеевич — отражено слияние двух полярностей: величия и «маленькости», соответствующих пушкинской дуаде Петра и Евгения. В межтекстовом пространстве полное именование героя сигнализирует о его диалогической функции. Отчество выступает здесь субститутотом «благородного» имени, ибо, будучи простонародного происхождения, платоновский Петр не мог именоваться Евгеньевичем, что к тому же открыто свидетельствовало бы о диалоге Платонова с Пушкиным, нарушив творческое кредо писателя. Имя же Евсей (в полном варианте — Евсейвй), хотя и не особо распространенное в русской традиции, по сфере бытования больше подходит для того социального круга, в котором жили предки Петра Веретенникова. Особенно на простонародность имени указывают его разговорные формы: Авсей, Овсей, Евсейка, Евся, Евсюта. В выборе автором данного имени в качестве отчества героя

⁴ Эпизод с червем также рифмуется с психологическим жестом гетевского Фауста, проклинающего Мефистофеля за трагическую судьбу Гретхен: «Пес! Отвратительное чудовище! О дух бесконечный! *Преврати его, преврати червя этого в его собачий образ, чтобы он пресмыкался передо мной по земле, чтоб я мог ногами топтать его*, отверженного» (*Гете И.В.* Фауст: Трагедия / Пер. с нем. Н.А. Холодковского. М.: Азбука-классика, 2004. С. 200. Далее цитаты из трагедии, кроме специально оговоренных случаев, приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках).

⁵ Продумывая концепцию памятника Петру, Фальконе свой замысел объяснял так: «Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям. Мой царь не держит никакого жезла, он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемой им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побежденных им трудностей» (см.: *Соловьева Т.А.* Адмиралтейская набережная. СПб.: Книга, 2007. С. 31–51).

ключевую роль, на наш взгляд, сыграла его звуковая и ритмическая близость с именем Евгений: Евгений — Евсевий, Евгеньевич — Евсеевич. Причем два этих имени, оба древнегреческого происхождения, близки не только по звучанию, но и по значению: Евгений — *благородный*, Евсевий — *благочестивый*. Эта близость означает и в пушкинской поэме: «...трудом / Он должен был себе доставить / И независимость, и *честь*» (IV, 278)⁶, — говорит о Евгении автор, утверждая понятие чести составной частью благородства, обеспечивающей его полноту. Таким образом, при отсутствии мотивации дать своему герою «пушкинское» отчество и, с другой стороны, боясь слишком прозрачных отсылок к «Медному всаднику», Платонов находит оригинальный выход из ситуации, подбирая предельно близкую пушкинскому инварианту замену. Данное творческое обстоятельство приводит к мысли о том, что концепция близости Петра и Евгения, царя и обыкновенного человека, сформулированная в статье 1937 г. «Пушкин — наш товарищ», начала формироваться у Платонова как минимум десятью годами ранее, проходя на этом пути разные стадии, от травестирования до убежденности в равноценности их личного масштаба.

Двойничество героя «Государственного жителя» с Петром I поддерживается «великим» масштабом его забот, часто связанных с водной проблемой. Однако аллюзии на петровские инициативы приобретают здесь открыто сатирическое звучание: в безводной деревне, расположенной «по склонам действующего оврага» и мучимой жаждой и болезнями, он подает жителям надежду, «что их нужду в питье должна знать вся Республика». «Питье тебе предоставят, — обещал он. — У нас же государство. Справедливость происходит автоматически, тем более питье...» (153). В настроенности Петра Евсеевича на «автоматическую» заботу государства, обеспечивающую население «необходимой жизнью», на «размножающую силу порядка и социальности» слышится ироническая разработка фаустовского вопроса о Первоначалах. Решенный деми-

⁶ Здесь и далее цитаты из произведений Пушкина приводятся по изданию: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979. Ссылки даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

ургическими проектами Петра I в пользу «дела», в устах его сниженного двойника он переводится в план чистой демагогии, травестирующей евангельский тезис «В начале было Слово» (Ин. 1: 1):

«Как это вы все делаете без увязки? — сам удручался и комсомольцев упрекал Петр Евсеевич. — Ведь тут грунт государственный, государство вам и колодезь даст — ждите автоматически, а пока пейте дожди!..

Покидал Козьму Петр Евсеевич с некоторой скорбью, что нет у граждан воды, но и со счастьем ожидания, что, стало быть, сюда должны двигаться государственные силы и он их увидит на пути» (154).

Однако обещание «автоматического государственного счастья» не сбивает общего привычного движения повседневной трудовой жизни, картина которой выписана Платоновым в пушкинских красках:

«А утром мимо его окон проходили на работу старики-кровельщики, нес материал на плече стекольник, и кооперативная телега везла говядину; Петр Евсеевич сидел, как бы пригорюнившись, но сам наслаждался тишиной государства и манерами трудящихся людей. Вон пошел в потребительскую пекарню смирный, молчаливый старикашка Терморезов; он ежедневно покупает себе на завтрак булочку, а затем уходит трудиться в сарай Копромсоюза, где изготавливаются веревки и пеньки для нужд крестьянства.

Разутая девочка тянула за веревку козла — пастись на задних дворах; лицо козла, с бородкой и желтыми глазами, походило на дьявола, однако его пускали есть траву на территории, значит, козел был тоже важен» (156).

Утренняя жизнь жительствоует словно сама по себе, в привычном и естественном, по-пушкински гармоничном ритме, при незаметности, «тишине государства», чем втайне наслаждается Петр Евсеевич; ср. с картиной петербургского утра в «Евгении Онегине»:

Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.

Проснулся утра шум приятный.
Открыты ставни; трубный дым
Столбом восходит голубым,
И хлебник, немец аккуратный,
В бумажном колпаке, не раз
Уж отворял свой *васисдас*
(V, 21. Курсив автора. — Е.П.).

Только дьявольский облик козла вносит в платоновскую трудную идиллию элемент дисгармонии, служа знаковой отсылкой к фаустовской сюжетной парадигме. Выделенность желтого цвета глаз у козла приобретает смыслообразующее значение в рамках всей прозы Платонова, резонируя с желтыми глазами многих его персонажей, в частности безымянного «мужика с желтыми глазами» из повести «Котлован», становясь маркером дьяволизации человека и мира, в отличие от белых глаз, также неоднократно встречающихся в портрете платоновских персонажей, символизирующих их духовную ослепленность.

Последние сцены рассказа обнажают дьявольскую логику безобидной, на первый взгляд, демагогии героя, иногда неожиданно дающей положительный результат. Так, после беседы Петра Евсеевича с жителями Козьмы в деревне появляется «старик в экипаже», оказавшийся «профессором от государства», приехавшим достать жителям «воду из материнского пласта». Тем самым ответ «отеческой» заботы государства падает и на Веретенникова: «Теперь мы, Петр Евсеевич, считай, будем с питьем. За это я тебе корчажку молока завез: если б не ты, мы либо рыли зря, либо не пивши сидели, а ты ходил и говорил: ждите движения государства, оно все предвидит. Так и вышло. Пей, Петр Евсеевич, за это наше молоко...» (157).

Бесчеловечность «государственной» позиции героя выявляется в сцене беседы с нищим мальчиком, которому он отказывает в подающей за то, что тот «сам виноват» в своем нищенском положении, так как его сестры вовремя не воспользовались благом от государства — не привили себе оспу за казенный счет, а теперь «они рябые, их мужики замуж не берут», и от этого в доме «едят одну картош-

ку» (159). «...Раз вы не хотите жить по государству, — вот и ходите по железным дорогам. Сами вы во всем виноваты — так походи матери и скажи! Какие же я тебе две копейки после этого дам? Никогда не дам! Надо, гражданин, оспу вовремя прививать, чтоб потом не шататься по путям и не ездить бесплатно в поездах!» (160). Сомнения Петра по поводу места, «которое занимал этот мальчик в государстве: необходим ли он?» (159), горьким сарказмом отзываются в финале рассказа, где открывается, что он сам «состоял безработным по союзу совгосслужащих и любил туда являться, чувствуя себя служащим государству в этом учреждении» (160). Перевернутое мышление «государственного жителя» достигает здесь высшей точки абсурда, возведенного в степень нормы социального существования.

В рассказе «Сон Макара» проблема *человек и государство* предстает как сопоставление двух правд, личной и общей, частного человека и властелина, «нормального» и «выдающегося», прочерчивая новую линию к проблематике «Медного всадника». «Фауст» Гете встраивается в нее через антитезу *природного ума и научного знания*.

Правда «выдающегося» «члена государства» Льва Чумового дискредитируется уже в экспозиционной части рассказа. «Кругом оштрафованный» им «нормальный мужик» Макар Ганушкин отправляется в Москву на промысел в надежде заработать денег на оплату штрафов. Штрафные санкции Чумового выписаны в той же абсурдной логике, что и действия «государственного жителя» Петра Веретенникова: за организацию народной карусели без разрешения государственного лица, за сбежавшего во время зрелища жеребенка, принадлежащего Чумовому, «за общественное беспокойство», доставленное открытием железной руды на дне колодца: природная одаренность героя «с умными руками и порожней головой» оказывается не нужной ни в провинции, ни в столице, где в государственных учреждениях сидят люди, подобные Льву Чумовому.

Кульминацией рассказа становится сон героя:

«...Он увидел во сне гору, или возвышенность, и на той горе стоял научный человек. А Макар лежал под той горой, как сонный

дурак, и глядел на научного человека, ожидая от него либо слова, либо дела. Но человек тот стоял и молчал, не видя горящего Макара и думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре. Лицо ученейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что расстилалась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора. Научный молчал, а Макар лежал во сне и тосковал.

— Что мне делать в жизни, чтоб я себе и другим был нужен? — спросил Макар и затих от ужаса.

Научный человек молчал по-прежнему без ответа, и миллионы живых жизней отражались в его мертвых очах.

Тогда Макар в удивлении пополз на высоту по мертвой каменистой почве. Три раза в него входил страх перед неподвижно-научным, и три раза страх изгонялся любопытством. Если бы Макар был умным человеком, то он не полез бы на ту высоту, но он был отсталым человеком, имея лишь любопытные руки под неощутимой головой. И силой своей любопытной глупости Макар долез до образованнейшего и тронул слегка его толстое, громадное тело. От прикосновения неизвестное тело шевельнулось, как живое, и сразу рухнуло на Макара, потому что оно было мертвое»⁷.

Построенная Платоновым мизансцена повторяет картину из «Медного всадника» *Евгений у памятника Петру*. При этом писатель максимально увеличивает дистанцию между властителем-демиургом и «маленьким человеком» по сравнению с пушкинским инвариантом: статуя «ученейшего» располагается не на символической, как в поэме, а на естественной горе, так же как Макар не стоит около нее, подобно Евгению, а лежит⁸. То есть как тот так и другой

⁷ Платонов А. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов. Стихотворения. С. 229. Далее цитаты из рассказа приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁸ Пьедесталом Медному всаднику Фальконе служит Гром-камень, символизирующий собой дикий утес, скалу (см.: *Синдаловский Н.А.* Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб.: Норинт, 2002. С. 72–73), что возводит фигуру Петра в воздушную беспредельность. Платонов, помещая фигуру

персонаж находятся в предельной позиции: один — в предельно верхней, второй — в предельно нижней, чем актуализируется конфликт двух крайних экзистенциальных противоположностей: могущества и бессилия. Не исключено, что Платонов строил эпизод сна, основываясь не только на тексте поэмы Пушкина, но и на его интерпретации В. Брюсовым, который в своей статье «Медный Всадник» писал: «Изо всего, что сказано в повести о Петре Великом, нельзя составить определенного облика: все расплывается во что-то громадное, безмерное, „ужасное“. Нет облика и у „бедного“ Евгения, который теряется в серой, безразличной массе ему подобных „граждан столичных“ (симптоматично, что Макар также испытывает в Москве чувство потерянности в „гуще сплошных людей“. — *Е.П.*). Приемы изображения того и другого, — покорителя стихий и коломенского чиновника, — сближаются между собою, потому что оба они — олицетворения двух крайностей: высшей человеческой мощи и предельного человеческого ничтожества»⁹. В сне Макара вторая крайность усиливается мотивом *страха*, перекликающимся с мотивом *смятения* пушкинского героя, напуганного видением скачущего Всадника. В то же время положение фигуры Макара позволяет вписать сюжетную ситуацию сна в контекст пушкинской парадигмы «очной ставки с властителем»¹⁰: он не просто лежит перед «ученейшим», а ожидает от него «либо слова, либо дела», но, как и Евгений в «петербургской повести», испытывает ужас после своего дерзновенного обращения к «научному человеку».

С «Фаустом» Гете данный эпизод корреспондирует ожиданием Макара «либо слова, либо дела», отсылающего к переводческой рефлексии гетевского героя над зачалом Евангелия от Иоанна:

«умнейшего» не на символическую, а на естественную гору, достигает визуального эффекта его максимального удаления от героя.

⁹ Брюсов В.Я. «Медный Всадник» // Брюсов В.Я. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1985. С. 178.

¹⁰ Жолковский А.К. Очные ставки с властителем // Пушкинская конференция в Стэнфорде: Материалы и исследования. Вып. 7. М.: ОГИ, 2001. С. 366–402.

Написано: «В начале было Слово» —
И вот уже одно препятствие готово:
Я слово не могу так высоко ценить.
<...>
Я напишу, что Мысль — всему начало.
Стой, не спеши, чтоб первая строка
От истины была недалеко!
<...>
Но свет блеснул — и выход вижу я:
В Деянии начало бытия! (56–57)

Статуя «ученейшего» с лицом, освещенным «заревом дальней массовой жизни, что расстилалась под ним вдалеке», и страшными и мертвыми «от нахождения на высоте и слишком далекого взора» глазами больше соответствует пушкинской метафоре «горделивый истукан», чем «мощный властелин судьбы». Пародирование учености в рассказе манифестирует провал социального утопического эксперимента, становясь также знаком автопародии, разочарования Платонова как в своих надеждах на истинность научного знания, так и в юношеском фаустианстве.

Сообразуясь с собственным творческим заданием, писатель пристраивает оригинальную вариацию прецедентной сюжетной ситуации: если пушкинский Евгений, напуганный величием «кумира», убегает от него в страхе, то Макар, после того как не получил от статуи ответа на свой вопрос о смысле жизни, карабкается к ней по горе, трижды преодолевая страх любопытством. Когда же он, наконец, добрался до «образованнейшего» и прикоснулся к «толстому, громадному телу», оно «шевельнулось, как живое, и сразу рухнуло на Макара, потому что оно было мертвое». В этой финальной сцене сна происходит уплотнение пушкинского подтекста через введение мотивов *ожившей статуи* и *прикосновения к статуе*, символизирующих встречу со смертью и отсылающих к «Каменному гостю». Семантическая параллель между «ученейшим человеком» и смертью сигнализируется соответствующей мотивной символикой: *мертвых глаз, мертвой почвы, мертвого тела*. «Ученейший» становится, таким образом, аллегорией мертворожденности «головной»

революционной идеи. Любопытно, что в роли гостя у Платонова предстает не ожившая статуя, а являющийся к ней «ничтожный» герой, в итоге оказавшийся более жизнеспособным, дискредитируя бессмертное величие «умнейшего» и «ученейшего».

Как неоднократно подмечено исследователями творчества Платонова, его аллюзии на «чужое слово» содержат одновременно множество подтекстов¹¹. Так и в сне Макара Ганушкина сквозь пушкинский слой мерцает подтекст рассказа В.Г. Короленко «Сон Макара», на что указывают в первую очередь контаминация мотива сна и имени героя, а также ситуация встречи героя со смертью. Но если сон Макара в рассказе Короленко служит предвестником смерти героя, то сон платоновского Макара, наоборот, становится провозвестником краха власти бюрократической системы и торжества «обыкновенного» человека, с «любопытными руками» и «неошутимой головой».

Еще одним подтекстом данной сюжетной ситуации является сон царя Навуходоносора в библейской Книге Даниила¹². Метафора «золотых голов вождей», под которыми Макар Ганушкин намеревается «добывать себе жизнь» (220), служит прозрачной отсылкой к библейскому образу истукана с головой из чистого золота в сне Навуходоносора, бросающему свой отсвет и на статую «ученейшего». Усиливается данная аналогия мотивом *падения*: мертвое тело статуи обрушивается от прикосновения маленького человека так же,

¹¹ См., напр.: Толстая-Сегал Е. Литературный материал в прозе Андрея Платонова // Возьми на радость. Амстердам, 1980; Дужина Н. Мелодии шарманки (Цитата и аллюзия в пьесе «Шарманка») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный: По материалам V Междунар. науч. конф., посвященной 50-летию со дня кончины А.П. Платонова, Москва, 23–25 апреля 2001 г. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 514–531 и др.

¹² На эту аналогию обращено внимание в монографии Н.П. Хрящевой (см.: Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова (Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т; Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. ун-т, 1998. С. 222).

как библейский истукан на глиняных ногах¹³ падает от удара камня, который «сделался великою горою и наполнил всю землю» (Дан. 2: 35).

«Воскресение» властителя возникает в рассказе в облике ночлежного надзирателя, наметившего себе думать за всех и «существовать вроде Ильича-Ленина» — глядеть «и вдаль, и вблизи, ивширку, и вглубь, и вверх» (230), — с многозначительным прозвищем «рябой Петр», знаково соединившим в себе образы двух главных фигур сталинской и петровской эпох (как известно, лицо Сталина было помечено следами оспы, что делало его рябым). Намереваясь строить социализм «руками массового человека, а не чиновничьими бумажками наших учреждений» (233), в помощники себе рябой Петр берет Макара. В результате их совместной работы «с бедным приходящим народом» необходимость в государственных учреждениях отпала, так как каждый теперь научился думать и решать свои проблемы сам. Данная ситуация встраивается также в контекст сна Навуходоносора. Позиция платоновского Макара, принявшего вместе с рябым Петром власть от некоего «высшего» чиновника после овладения книжным знанием в объеме ленинских трудов, т.е. в рамках коммунистической идеологии достигшего предела мудрости, соотносится с возвышением царем Навуходоносором «одного из отроков израильских» до уровня начальника «над всею областью Вавилонскою» и его утверждением «главным начальником над всеми мудрецами Вавилонскими» (Дан. 2: 48). Так по-платоновски реализуется библейская метафора камня, сделавшегося горою и наполнившего всю землю, символизируя сближение двух противоположных начал: государственной власти и обыкновенного рядового человека, пушкинских Петра и Евгения.

В исторически близком литературно-идеологическом контексте финал рассказа обыгрывает завершающую часть драмы Луначарского «Фауст и Город» и ленинские работы о государстве. В одной из последних сцен драмы Луначарского Фауст отказывается от

¹³ Образ истукана на глиняных ногах обыгрывается также в романе «Чевенгур» — в изображении памятника Прохору Дванову, вылепленного из глины.

власти в созданном им Тротцбурге, убедившись в торжестве народного разума, способности народа жить собственным умом и строить свою судьбу. Платоновский рассказ варьирует эту финальную ситуацию, переводя ее в жанр народной были. Простота решений Макаром и Петром социальных проблем «на базе сочувствия неимущим» стала для «бедного приходящего народа» собственной школой мысли, «и народ перестал ходить в учреждение Макара и Петра, потому что... сами бедные могли думать и решать так же, и трудящиеся стали думать за себя на квартирах» (234). Произвольное переложение «книжек Ленина» (вероятно, работ «Государство и революция» (1918) и «О государстве» (1919), где одной из ведущих идей является идея отмирания государства, выраженная в рассказе фразой «народ перестал ходить в учреждение»), по которым герои Платонова учатся общественному самоуправлению («Наши учреждения — дерьмо, — читал Ленина Петр, а Макар слушал и удивлялся точности ума Ленина. — Наши законы — дерьмо. Мы умеем предписывать и не умеем исполнять. В наших учреждениях сидят враждебные нам люди, а иные наши товарищи стали сановниками и работают, как дураки...» (233)), служит в рассказе утверждению житейской, а не книжной мудрости. Таким житейским мудрецом становится в глазах героев Ленин, мысль которого — это «написанная живьем» революция.

Однако, утверждая позицию героев, автор одновременно разоблачает ее, поскольку местом, в котором Макар с Петром осваивают ленинские труды, оказывается сумасшедший дом, именуемый в тексте то «институтом душевноболящих», то «душевной больницей», то «безумным домом». Из него-то герои и уходят «бороться за ленинское общебедняцкое дело» (234). Семантическое тождество между лексическими единицами возникающего в этой части рассказа синонимического ряда *душевная боль*, *болезнь души*, *безумство*, *сумасшествие*, их взаимозаменяемость в тексте становятся репрезентацией, с одной стороны, абсурдной реальности, с другой же — реальности абсурда в советском жизнеустройстве. Укрепление к концу 1920-х гг. тоталитарной государственной системы убеждает

Платонова в абсолютной утопичности ленинского теоретизирования, граничащего с безумством.

***Поражение «фаустовского человека»
в поединке с цивилизацией: рассказ «Мусорный ветер»***

Рассказ «Мусорный ветер» написан Андреем Платоновым в 1933 г. как реакция на события в Германии — приход к власти Гитлера, о чем активно говорили тогда советские газеты. В записных книжках писателя этого года впервые появляется тема фашизма: «Би<хе>виоризм как фашизм»; «Уже марширует на учебн<ых> занятиях в Германии тот человек, который убьет меня»; «Оружие в мире фашизма действует быстрее пера писателя»¹⁴. Последняя запись может служить объяснением той быстроты, с которой был создан рассказ: Платонов как будто пытался опередить ход истории, предупредить о серьезности надвигающейся опасности в то время, когда еще сохранялась иллюзия «дружественных взаимоотношений [между Германией и СССР] в интересах взаимной пользы», в чем, например, уверяла розенберговская «Fölkischer Beobachter» (номер от 7 мая 1933 г.)¹⁵, а в апрельской резолюции Коммунистического Интернационала того же 1933 г. «утверждение открытой фашистской диктатуры» представлялось ускорителем движения Германии «на пути к пролетарской революции»¹⁶. Вместе с тем советские газеты уже сообщали о книжных кострах, горевших по всей Германии, волнах погромов, обрушившихся на немецкие университеты с целью изгнать из них чуждых «немецкому духу» ученых, о попытках

¹⁴ Платонов А. Записные книжки: Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 123.

¹⁵ См.: Groehler O. Selbstmörderische Allianz: Deutsch-russische Militärbeziehungen 1920–1941. Berlin: Vision Verl., 1992.

¹⁶ См.: Nolte E. Three Faces of Fascism: Maurras, Mussolini, Hitler. New York; Chicago; San Francisco, 1965. P. 24.

в фашистских застенках и антифашистских демонстрациях¹⁷. Но, несмотря на надвинувшуюся угрозу, опубликовать свой рассказ-предупреждение Платонову так и не удалось, хотя он активно обсуждался в московских журналах¹⁸. Причину отказа в публикации «Мусорного ветра» можно найти в ответе Горького на просьбу Платонова помочь напечатать его в альманахе «Год Семнадцатый»: «Рассказ ваш я прочитал, и — *он ошеломил меня*. Пишете вы крепко и ярко, но этим еще более — в данном случае — подчеркивается и обнажается ирреальность содержания рассказа, а содержание граничит с мрачным бредом. Я думаю, что этот ваш рассказ едва ли может быть напечатан где-либо»¹⁹. «Ошеломить» Горького рассказ мог страшными, доходящими до абсурда бытовыми картинками, поданными Платоновым как реальная повседневность фашистской Германии. В них слишком хорошо узнавались черты эпохи «великого перелома», разрушающие мифологизированный образ советской действительности, активно формировавшийся в искусстве социалистического реализма — «знамени и надежды человечества»²⁰ — прежде всего самим Горьким. «Миф — это вымысел, — говорил он на Первом съезде советских писателей. — Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, — так мы получим реализм»²¹. Стратегия сюжета «Мусорного ветра» противоречила не только главной идеологической концепции советского искусства, но, что важнее, разрушала основную позитивистскую максиму «линейного прогресса», на базе которой формировались важнейшие основания советской материалистической философии — концепция историче-

¹⁷ См.: Комментарии // Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М.: Время, 2011. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). С. 597.

¹⁸ Там же. С. 599.

¹⁹ Горький и советские писатели: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 70. М.: Наука, 1963. С. 315.

²⁰ Первый Всесоюзный съезд советских писателей (стенографический отчет). М.: ГИХЛ, 1934. С. 716.

²¹ Там же. С. 302.

ского оптимизма и рождение нового человека высшего типа. «Социальный оптимизм был главным и наиболее устойчивым компонентом содержания и языка тоталитарного искусства с момента его возникновения и в качестве такового сохранился на протяжении всего его развития», — пишет в своем исследовании И. Голомшток²². В 1951 г. журнал «Искусство» утверждал, цитируя Сталина: «...искусство социалистического реализма безусловно и сознательно оптимистично, как искусство нового мира, смело смотрящего в будущее»²³. Таким образом, не обусловленный никакими реалиями времени, социалистический оптимизм «существовал как принцип, как главная установка, нарушать которую не позволялось ни при каких условиях»²⁴. Не выводимый из настоящего, он «привносился в него из мифического будущего» по принципу: «Чем непригляднее сегодняшний день, тем жестче борьба, тем ближе победа»²⁵. Никаким параметрам этого принципа «Мусорный ветер» не соответствовал.

Впервые рассказ был издан лишь в 1966 г., уже после смерти Платонова. Советская послевоенная критика увидела в нем отражение «античеловеческой сущности фашизма, его приемов оглушения, морального уничтожения людей»²⁶. Однако это лишь одна из возможных, причем наиболее очевидных интерпретаций рассказа. В архиве Платонова в ЦГАЛИ обнаружен недатированный автограф, атрибутированный исследователями как первое название «Мусорного ветра», и эпиграф к нему: «Повесть о судьбе одного западного человека. „Оставьте безумие мне и подайте тех, кто отнял мой ум“ (Тысяча и одна ночь)»²⁷. Эта находка корреспондирует с пометой в записной книжке 1933 г.: «Инстинкт „человечности и пр.“ крайне непрочен, он исторически приобретен, он может быстро заменить-

²² Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 180.

²³ Искусство. 1951. № 1. С. 69.

²⁴ Голомшток И. Тоталитарное искусство. С. 181.

²⁵ Там же.

²⁶ См.: Примечания // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Сов. Россия, 1984–1985. Т. 1. С. 454.

²⁷ Там же.

ся „основным“ инстинктом животного эгоизма»²⁸. Социально-политические и психологические причины утери этого «приобретенного инстинкта» составляют основу проблематики «Мусорного ветра». Первое же название рассказа «Повесть о судьбе одного западного человека» актуализирует проблему европейской цивилизации, поднятую еще О. Шпенглером в «Закате Европы». О важности этого философского труда для творческого сознания Платонова мы уже неоднократно говорили ранее. Уместно напомнить авторское название «Заката Европы»: «Der Untergang des Abendlandes» — «Падение Запада», под которым понимается конец западноевропейской культурной эпохи и приход эры цивилизации. На раннем этапе творчества Платонова, озаренном для него идеей смены исторических вех, «падение к смерти европейской культуры» означало вступление в фазу «культуры нового человечества», формирующейся в революционной России и венчающей человеческую историю, представляемую «симфонией сознания»²⁹. В рассказе 1933 г. эта надежда практически полностью угасает.

Симптоматично, что европейская культура определяется Шпенглером как «фаустовская культура» с ее в высшей степени активным жизненным чувством. На ее вершине, по мнению философа, с XVII столетия слово «жизнь» означает то же, что и «воля»³⁰. Как отмечалось нами ранее, Платонов нигде не пользуется такими ключевыми метафорами Шпенглера, как «фаустовская культура», «фаустовская душа», «фаустовский человек», однако они по-разному реализуются в образах его героев. Так, в «Мусорном ветре» Гитлер назван «самым страстным гением действия, проникшим в последнюю глубину европейской судьбы»³¹, что является авторской перифразой «фау-

²⁸ Платонов А. Записные книжки. С. 124.

²⁹ Платонов А. Сочинения. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Кн. 2: Статьи. С. 226.

³⁰ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. Образ и действительность / Пер. И.И. Маханькова. М.: Айрис-пресс, 2003. С. 369.

³¹ Платонов А. Мусорный ветер // Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. С. 277. Далее цитаты из рассказа приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

стовского человека» как человека воли и действия. По мысли Платонова, на своем излете культура Нового времени увенчивается явлением Гитлера, знаменуя начало новой эры — эры цивилизации. «Ты будешь царствовать века — ты прочнее всех императорских династий: твоему господству не будет конца... После тебя будут другие, более яростные, чем ты...» (277), — размышляет платоновский герой физик Альберт Лихтенберг, стоя у памятника фюреру³². Имя и фамилия героя представляют собой контаминацию имен двух выдающихся ученых-физиков и гуманистов своего времени — Альберта Эйнштейна (XX в.) и Георга Кристофа Лихтенберга (XVIII в.). Рождение Гитлера становится для героя Платонова свидетельством ошибки «великого девятнадцатого века», не удержавшего своих гуманистических позиций. Одичание же и смерть самого Лихтенберга в финале рассказа приобретает символический смысл, означая крах и конец эпохи разума и надежды на «очеловечение» мира.

Можно сказать, что мефистофелевское начало проявляет себя в «Мусорном ветре» в абсолютизации механицистского пути развития, высвобождаясь из фаустианского культурного комплекса, уступившего свое первенство цивилизаторской идее. Здесь Платонов выступает оппонентом Луначарского как автора драмы «Фауст и Город». Название платоновского рассказа корреспондирует к ироническому прозвищу барона Мефисто в драме «царем мусора»³³, что становится опосредованным интертекстуальным свидетельством встроенности платоновской мысли в фаустовскую парадигму: «Что же, Мефисто... Мы живем и развиваемся. А ты — наша всегда серая тень, тусклый фон наших ярких мыслей, ты — *царь отбросов*, ты — *царь мусора*. <...> Ты вообразил, что тот темный угол, в

³² Ср. в «Закате Европы»: «Все фаустовское желает безраздельного господства» (*Шпенглер О. Закат Европы. С. 399*).

³³ Эта аналогия впервые отмечена Л. Дебюзер (см.: *Дебюзер Л. Альберт Лихтенберг в мусорной яме истории. (О литературном и политическом подтексте рассказа «Мусорный ветер») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2: По материалам II Международ. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 241–242).*

котором ты родился, предвечен, а это просто *мусорная яма мира*... Там и завелся ты, паразит, мокрица вселенной, и выполз, неся из своей мусорной ямы хаотичный идеал в мир вечно изменчивых гармоний. <...> Гад ущелий, паук, детище тлена, ты живешь потому, что *всегда есть в мире мусор*. <...> Но царство света становится все более высоким, мысль растет... и ты становишься совсем жалок, и никто не боится больше ада. Ты ведь — заблуждение. <...> Мы строим, ты — прах!»³⁴ В конце драмы Фауст, отказавшийся от правления Тротцбургом в пользу народовластия, дарит жителям города изобретенного им «железного человека» — машину. Финальный поступок героя воспринимается как символическое благословение машинного века, века цивилизации, а также и уступка этому новому веку — именно в таком ключе прочитывается смерть Фауста. Однако этот смысл не доминирует в тексте, становясь его добавочным приращением, возникнув помимо и вопреки воле автора, тогда как в «Мусорном ветре» он переводится в ключевую позицию: «Ты первый понял, — продолжает свою мысль у памятника Гитлеру Лихтенберг, — что на спине машины, на угрюмом бедном горбу точной науки надо строить не свободу, а упрямую деспотию! <...> Ты не погибнешь, потому что твою гвардию будут кормить механизмы, огромный излишек производительных сил! Ты не исчезнешь...» (277–278). Отметим, что стиль высказывания платоновского героя соответствует риторическому стилю Фауста Луначарского. Сам же ход мысли Лихтенберга вторит шпенглеровским рассуждениям о перерождении культуры в цивилизацию, высокого деяния (Тat) в утилитарный труд, работу (Arbeit): «Фаустовское мироощущение *деяния*, — читаем в „Закате Европы“, — сказывавшееся во всяком великом человеке начиная от Штауфенов и Вельфов и вплоть до Фридриха Великого, Гете и Наполеона, опошлилось до философии *труда* <...> Галилей, Кеплер, Ньютон совершили деяния в науке, современный физик *занят ученым трудом*»³⁵. Вместе с тем в словах Лихтенберга слышится горечь самого автора, по-

³⁴ Луначарский А. Фауст и Город // Луначарский А. Пьесы. М.: Искусство, 1963. С. 226–228.

³⁵ Шпенглер О. Закат Европы. С. 413.

новому расстающемуся с дорогой для него надеждой на «точную науку» и технику как на источник абсолютного блага, питавшей его раннюю творческую мысль. «В 1933 году, — пишет в этой связи Л. Дебюзер, — Платонов обращается к пророчествам и символике Луначарского, чтобы показать: исторический сатанинский „мусорный ветер“ охватил всю действительность и в мусорной яме в буквальном смысле слова — существует не черт, наоборот — там оказался гуманизм и фаустова вера в прогресс и разум»³⁶.

Впервые в рассказе мотив *мусора* появляется в сцене установки памятника Гитлеру. Именно памятник нацистскому вождю оказывается источником демонического мусорного ветра, который постепенно распространяется на весь художественный мир произведения: «Снизу поднимался мусор: человек сто национал-социалистов, в коричневой прозодежде своего мировоззрения, монтировали памятник Адольфу Гитлеру. Памятник был привезен готовым на грузовике, его отлили из качественной бронзы в Эссене. <...> Национал-социалисты трудились, не жалея одежды; их белье прело от пота, кости изнашивались, но им хватало и одежды, и колбасы, потому что в тот час миллионы машин и угрюмых людей напрягались в Германии, обслуживая трением металла и человеческих костей славу одного человека и его помощников» (274). Любопытно, что описание персонажей, трудящихся на установке памятника, в своих деталях схоже с описанием землекопов в «Котловане» и строителей мясосовхоза в «Ювенильном море». Это выступает моментом контрапункта по отношению к ранней надежде писателя, высказанной в «Симфонии сознания», и делает Страну Советов субъектом и репрезентантом философского сюжета «заката Европы», наряду с фашистской Германией (сам Шпенглер, как известно, не включал Россию в европейскую традицию). Подобные художественные свидетельства сущностного единства двух кажущихся контрастными миров рассыпаны по всему тексту рассказа, к чему мы еще не раз вернемся в данной работе. Однако если в «Котловане» мотив *земного праха*, сопровождающий описания изнуряющего труда землекопов, связан с сохранением остатков памяти прошлого, т.е. име-

³⁶ Дебюзер Л. Альберт Лихтенберг в мусорной яме истории. С. 241–242.

ет положительную семантику, то в рассказе он развернут в негативную плоскость, символизируя нарастающую замусоренность, демонизацию мира.

Мотив *мусора* у Платонова имеет сложную семантическую структуру³⁷. В этом маленьком рассказе происходит динамическое расширение семиотики мусора, составившей тезаурус поэтического словаря авангарда³⁸, — от бытовых нечистот до инакомыслия (ср. у Маяковского: «Мы разливом второго потопа / Перемоем миров города»³⁹; «Я, ассенизатор / и водовоз, / революцией / мобилизованный и призванный»⁴⁰). Ж.-П. Жаккар указывает на карикатуры-лозунги «Ленин очищает землю от нечисти», где «огромный Владимир Ильич со шваброй в руках очищает маленький земной шар от всякого мусора, то есть от проклятых буржуев, попов, генералов и др.»⁴¹. В ранних публицистических произведениях Платонова идея очищения реализуется в том же близком ленинскому значении классовой чистки. В «Мусорном ветре», как и в других произведениях писателя зрелого периода, многие детали поэтики мусора оказываются уже в зоне полемики с установкой на стерилизацию мира — бытовую и идеологическую, в том числе и автополемику. Мотивы *земного праха, ненужных вещей, палого листа* встраиваются в ценностное пространство платоновской прозы второй полови-

³⁷ См. *Злыднева Н.В.* Мотивика прозы Андрея Платонова. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2006. С. 42–56.

³⁸ См., напр.: *Злыднева Н.В.* Тема мусора в позднем авангарде // Материалы междунар. конгресса «100 лет Р.О. Якобсону», Москва, 18–23 декабря 1996 г. М.: РГГУ, 1996. С. 204–206; *Смирнов И.П.* Хлам текстов (Мусор, эмоции и философия) // *Логос*. 1999. № 2(12). С. 130–138; *Жаккар Ж.-Ф.* Чистота, пустота, ассенизация: авангард и власть // *Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избр. работы по русской словесности. М.: НЛЮ, 2011. С. 335–350 и др. О связи поэтики Платонова с поэтикой авангарда см.: *Малыгина Н.М.* Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005. С. 28–46.

³⁹ *Маяковский В.* Собрание сочинений: В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 1. С. 170.

⁴⁰ Там же. Т. 6. С. 175.

⁴¹ *Жаккар Ж.-Ф.* Чистота, пустота, ассенизация. С. 335.

ны 1920-х — 30-х гг. (романы «Чевенгур» и «Счастливая Москва», повесть «Котлован» и др.). Стремление же к идеологической чистоте, в своем идеальном значении связанное с моральным оздоровлением общества, в «Мусорном ветре» оборачивается прямо противоположным результатом: идеологический мусор все более увеличивается и засыпает мир. Его жертвой становится герой-ученый, пытающийся сохранить «свой ум», но оказавшийся в итоге частью отбросов на мусорной свалке тоталитарного государства.

Центральным эпизодом рассказа является встреча и поединок Лихтенберга с памятником, рифмующиеся со сценой *Евгений у памятника Петру* в «Медном всаднике», — новая после «Усомнившегося Макара» платоновская вариация пушкинской сюжетной ситуации «очной ставки с властителем». Причем сам эпизод не соответствует исторической реальности 1933 г., поскольку в это время культ Гитлера в Германии только начал складываться⁴², что становится еще одним свидетельством платоновского профетизма. На отсутствие реального прообраза памятника указывает то, что его описание Платоновым как «бронзового человеческого полутела, заканчивающегося сверху головой» (277) сделано по модели бюстов советским вождям, в это время расставленных по всей стране, тогда как фюрера позднее стали изображать в типичном для Германии жанре живописного портрета, а в скульптурном варианте был наиболее распространен такой вид, как скульптура-голова.

Но и изображение «лица памятника», с жадными губами, любящими еду и поцелуи, «готовыми к страсти и государственной речи», щеками, потолстевшими «от всемирной славы», «обыкновенным житейским лбом» с искусственно проложенной резкой морщиной, выражающей «мучительную сосредоточенность... над организацией судьбы человечества» и «напряженный дух озабоченности»,

⁴² «Среди немецких демократов, — говорилось в одной из листовок СДПГ 1932 г., члены которой допускали в это время мысль о примирении с властью нацистов, — еще не придается должное значение проблеме фюрерства; идея фюрерства еще недостаточно развита» (цит. по: *Гинцберг Л.И.* Тень фашистской свастики. Как Гитлер пришел к власти. М.: Наука, 1967. С. 119).

также совсем не соответствует как реальному, так и портретному облику фюрера, с плотно сжатыми губами, фанатичным взглядом небольших глаз, густым косым пробором, скрывающим половину лба, узкими усами-«щеткой». Отсутствие этих характерных портретных черт в изображении Гитлера делает вероятной мысль о том, что Платонов не был знаком с его реальным образом. Отмеченные же знаки сладострастия на лице бюстовой скульптуры, которые дополняет выдающаяся вперед грудь, «точно притягивающаяся к груди женщины», придают памятнику сходство с другим национальным лидером — основателем фашизма Муссолини, в физиогномике которого действительно читаются признаки ума и тяга к сладострастию. Дополняет сходство и выдающаяся вперед грудь: фигура Муссолини была крупнее и крепче Гитлеровой. Если же искать внешние соответствия платоновскому портретному образу среди советского правительственного пантеона 1930-х гг., то наибольшее сходство просматривается здесь с внешностью Берии — по части «жадных губ» и толстых щек, широкой груди, а также скрытой нижней любвеобильной половины тела. Однако в 1933 г. Берия еще не оставил пределы Грузии и не занял своего палаческого поста в правительстве страны, принесшего ему всеобщую сатанинскую известность. Можно заключить, что в скульптуре Гитлера Платонов точно отобразил типологические черты «властителя»: широкая грудь была знаковой деталью как портретного, так и скульптурного его образа. В пространстве «сверхреального» мира тоталитарных государств, по мысли Х. Гюнтера, «особое значение приобретает эстетизация тела, создание образов и текстов, изображающих „нового человека“». Параллельно этому процессу предпринимались усилия, которые должны были сделать прекрасные человеческие тела реальностью. М. Фуко обратил внимание на то, что человеческие тела еще с XIX века превратились в объект политического дисциплинирования и обработки со стороны власти. Вследствие контроля над телами со стороны власти и науки стала возможной планомерная биополитика. Формирование и изображение тел стало всякий раз подчиняться требованиям определенной идеологии. Так, национал-социализм создал образ расово здорового „арийского“

тела, близкий ему в некоторых отношениях итальянский фашизм — тела агрессивно-маскулинного, а сталинизм — тела, закаленного трудом, спортом или борьбой. Общим для всех трех диктатур был культ молодого тела»⁴³.

Дефицит информации, определивший портретные искажения в платоновском описании скульптуры Гитлера, вместе с тем открывал свободу для авторской фантазии. Отталкиваясь от эстетического канона эпохи, писатель создает символический портрет деградированной власти как итога ее исторического нисхождения *от духа — к телу*, репрезентирующей шпенглеровскую идею «заката Европы» в новом ракурсе. По мысли философа, каждая культура имеет свою физиогномику, свое лицо, представленное такими категориями, как народ, язык, эпоха, государство, искусство, мировоззрение и др. Можно сказать, что внешний облик властителя в платоновском тексте становится эмблемой вырождения «фаустовской культуры» и «фаустовского человека». Советская компонента встраивается сюда специфическими неизменяемыми элементами скульптурного портрета: бюстовой моделью, крепостью фигуры, символизированной большой выступающей вперед грудью, а также особой акцентированностью «обыкновенного житейского лба», служащей поэтическим минус-приемом, подчеркивающим ординарность личностного масштаба национального лидера, поскольку в ряду отличительных черт традиционного «портретного» образа гениальной личности ведущее место занимает большой лоб.

Образцом гениального лба для Платонова, несомненно, был лоб Ленина, в подтексте противопоставленный не только ординарному лбу Гитлера, но также и лбам советских восприимчивых «дела вож-

⁴³ Гюнтер Х. О красоте, которая не смогла спасти социализм // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. С. 16 (курсив автора — Е.П.). В своей предвыборной борьбе за власть Гитлер, стремясь убедить общественность в том, что достоин стать преемником Гинденбурга, заявил на массовом митинге в Мюнхене: «Моему основному конкуренту, президенту Гинденбургу, уже 85 лет, мне же 43 года, и я чувствую себя вполне здоровым. Когда мне исполнится 85 лет, господина Гинденбурга уже давно не будет в живых» (Deutsche allgemeine Zeitung. 1932. 8 sept.).

дя», прежде всего Сталина. В романе «Счастливая Москва», над которым писатель начинает работу в этот же период, образ советского властелина создан неброскими красками, что делает его особенно устрашающим: «...улыбающийся скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, — жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются»⁴⁴. Стертость внешних черт делает особенно рельефной внутреннюю суть образа, утратившего здесь «фаустофелевскую» двупостасность и достигшего демонической однозначности стража смерти. На уровне же дальних исторических и литературных соответствий контраст двух лбов властителей вызывает ассоциации со знаковым для Платонова образом Петра I, среди характерных черт лица которого был большой лоб, отмеченный во множестве портретных изображений российского императора. Замечание автора об оплаченном художнике, положившем на лицо памятника «резкую морщину, дабы видна была мучительная сосредоточенность этого полутела над организацией судьбы человечества и ясен был его напряженный дух озабоченности» (277), травестирует строки из «Медного всадника»: «Какая дума на челе! / Какая сила в нем сокрыта!» (IV, 286), — индексируя подтекстное диалогическое взаимодействие «Мусорного ветра» с «петербургской повестью» Пушкина.

Кроме сказанного, акцентирование «обыкновенного житейского лба» в портрете Гитлера не только активизирует мысль о невысоком ефрейторском чине этого канцлера Германии, но и встраивает ука-

⁴⁴ Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3: По материалам III Междунар. науч. конф., посвященной творчеству А.П. Платонова, Москва, 26–28 ноября 1996 г. М.: Наследие, 1999. С. 95.

Каким-то совершенно невероятным образом внешний облик Сталина в романе соотносится с характеристикой Гитлера генералом Д. Грёнером, министром внутренних дел Германии в 1931–1932 гг., назвавшим фашистского лидера «симпатичным, скромным, порядочным человеком, стремящимся к лучшему» (*Groener-Geyer D. General Groener. Soldat und Staatsmann. Frankfurt a. M., 1955. S. 285–286*).

занную деталь в знакомые революционные максимы типа «вышли мы все из народа», «кто был ничем, тот станет всем» и др. Эти узнаваемые «штрихи к портрету» настраивают на аналогии между «чужим» и «своим» по модели *они — это мы*, все более усиливающейся в процессе развертывания сюжета. В конце 1920-х гг. переживание Платоновым постреволюционной реальности созвучно шпенглеровской мысли об иллюзорности социалистического гуманизма: «Этический социализм, — писал Шпенглер, — несмотря на бросающиеся в глаза иллюзии, *вовсе не* представляет собой систему сострадания, гуманности, мира и попечения, но систему воли к власти. Все прочее — самообман» (курсив автора. — *Е.П.*)⁴⁵. Под самообманом понимается в первую очередь нежелание увидеть в социализме новый тип диктатуры — диктатуры государства на средства производства, сосредоточенной в руках национального лидера — вождя. Действительно, укрепившийся к началу 1930-х гг. в СССР культ Сталина, воспринявший эстафету от культа Ленина, по сути, стал заместителем монархической идеи, что ненамеренно отражено в наивных словах популярной в это время псевдофольклорной песни о двух ясных соколах: «На дубу зеленом да над тем простором / Два сокола ясных вели разговоры. / А соколов этих люди узнали: / Один сокол — Ленин, другой сокол — Сталин». Образы двух соколов настраивают на «мнемоническую цепную реакцию», превращающую сдвоенный горьковский символ революции («Песня о Соколе») в субститут державного двуглавого орла. «Ты изобрел новую профессию, где будут тяжело уставать миллионы людей, никогда не создавая перепроизводства товаров, они будут ходить по стране, носить обувь и одежду, они уничтожат избыток пищи, они будут в радости и в поту прославлять твое имя, наживать возраст и умирать...» (278) — продолжает свою речь у памятника Лихтенберг. Каждая ее деталь таит в себе двойной смысл. Внешне здесь говорится о кризисной ситуации в Германии накануне Второй мировой войны, однако за этим скрыты основные черты советской реальности 1930-х гг.: измощающий труд, голод, дефицит товаров и граничащая с нищетой бедность населения. И несмотря на это —

⁴⁵ Шпенглер О. Закат Европы. С. 421.

преклонение перед вождем и прославление его имени (ср. с картиной, нарисованной Мефистофелем Фаусту в трагедии Гете: «А сам проедешь — вмиг заметит / Тебя толпа, с почетом встретит; / Ты будешь центром их...» (440)). В реплике «они будут ходить по стране, носить обувь и одежду, они уничтожат избыток пищи» звучит та мысль, которая приобретет гениальную поэтическую огранку в романе «Счастливая Москва»: «она несколько лет ходила и ела по родине»⁴⁶.

Несмотря на экономический кризис, немцы все-таки не знали голода, не говоря уж о нищете, но именно такого рода сцены движут сюжет «Мусорного ветра», что усиливает аналогию *они — это мы*. Именно в 1933 г. голод в СССР принял массовый характер, унеся жизни миллионов людей. Однако в советской литературе эта тема была закрытой, и Платонов решается в надежде на публикацию включить ее в инонациональный контекст — как одно из свидетельств «заката Европы». Хотя летом того же года он создает трагедию «14 Красных избышек», где тема голода в стране становится одной из главных. На полях рукописи четвертого действия пьесы сохранилась помета: «Голод развить повсюду»⁴⁷. А в самом тексте устами колхозницы Ксении Платонов прямо говорит о сталинской власти как о виновнице национального голодомора: «Москва проклятая! Я все бельма выцарапаю тебе за судьбу нашу такую!»⁴⁸ Общими для обоих произведений при изображении сцен голода являются мотивы *смерти ребенка, иссохшего живого тела и жертвы собственной плотью ради сохранения чужой жизни*. В пьесе Суенита пытается выдавить сукровицу из своих иссохших грудей, чтобы накормить своего умирающего сына, а в «Мусорном ветре» Лихтенберг отрезает от собственной «более здоровой ноги» часть плоти, чтобы сварить ее и накормить женщину, найденную им в вымершем от голода поселке, — поступок, стоящий ему жизни:

⁴⁶ Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 3. С. 9.

⁴⁷ Примечания // Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. М.: Варгиус, 2006. С. 440.

⁴⁸ Там же. С. 204.

«Затем он выполз наружу, на разгороженный двор, и лег лицом в землю. Обильная жизнь уходила из него горячим ручьем...» (288).

В этом контексте вызывает большое сомнение мысль А. Варламова о надежде Платонова на спасение европейского мира от полного разложения через пролетарскую революцию⁴⁹. Кроме сказанного, для сомнений здесь есть несколько оснований, уже чисто поэтологического характера. В первую очередь, это изображение картин коммунистического рая, которые даются в рассказе в двух планах. Сначала они возникают в темнеющем сознании героя: «Большевики! *Лихтенберг в омраченной глубине своего ума представил* чистый, нормальный свет солнца над влажной, прохладной страной, заросшей хлебом и цветами... <...> Он стал печален от горя, что его тело уже истрачено, в чувстве нет надежды, и *он никогда не увидит* прохладной ржаной равнины, над которой проходят белые горы облаков, освещенные *детским, сонным светом* вечернего солнца, и его ноги никогда не войдут в заросшую траву. Он не будет другом громадному, серьезному большевику, молча думающему о всем мире среди своих пространств, — он умрет здесь, задохнувшись мусорным ветром, в сухом удушье сомненья, в перхоти, осыпавшейся с головы человека на европейскую землю» (280). «Мусорная» Европа противопоставлена в данном эпизоде не реальной «чистой» стране большевиков, а сентиментальным онейрическим грезам героя, в чем трудно не увидеть след присутствия авторской ностальгии по утраченной мечте. Немаловажно и то, что образы советской утопии возникают в больном, измученном пытками и голодом воображении Лихтенберга. Второй план изображения советского рая формируется в том же эпизоде мотивом *детства*. Поведение коммунистов, которые оказываются среди заключенных концлагеря, «рифмуется» в нем с детским поведением: «...голодные невольники, *они играли и бегали по вечерам, как ребяташки, веря в самих себя больше, чем в действительность...* и Лихтенберг елозил между ними, принимая участие в этой общей *детской суете*, скрывавшей за собою терпеливое мужество. Потом он засыпал со сча-

⁴⁹ Варламов А. Андрей Платонов. М.: Мол. гвардия, 2011. (Жизнь замеч. людей; вып. 1294). С. 276–277.

стьем до утра...» (282). Мотивика *детства, сна, игры* вновь связывает образ коммунизма с миром мечты и воображения, но в то же время представляет его частью того «царства мнимости», в котором, по мысли Платонова, оказался европейский мир в начале 1930-х гг. Соседство утопического идеала с тоталитаристской реальностью делает особенно очевидным перерождение одного в другое. Корень этого перерождения автор вскрывает через мотив *детской игры*, соотносящийся здесь не с евангельской максимой «будьте как дети», а с инфантильностью, что вносит в мотивы *жертвенности, мужества и невинности* семантический оттенок легкомыслия, бездумия. Тоталитаризм, таким образом, становится тем итогом, до которого «доигрались» наивные «голодные невольники». Само же это именование звучит перифразой формулы «мир голодных и рабов» из «Интернационала», бывшего государственным гимном с 1918 по 1944 г. Используемый прием ломает пространственные границы фашистского концлагеря, превращая его в эмблему социалистического мира, конкретно — жизнеустройства всей Советской страны.

Диалогичность данного фрагмента рассказа наращивается семантической автоперекличкой с повестью «Ювенильное море», где картины советского рая также встроены в сферу творческих грез главного героя — инженера Вермо, являясь частью его музыкальных, т.е. игровых импровизаций. Мечта персонажей «Ювенильного моря» о сытом счастье, которое они пытаются «организовать» в мясосовхозе, принеся ради него в жертву тонны убитых животных, в «Мусорном ветре» предстает осуществленной реальностью — как часть быта единомышленников фашистского лидера и его самого. Автодиалогичность двух текстов выражена единством их образного ряда: «Над ним стоял шофер; все съеденные им за свою жизнь животные — коровы, бараны, овцы... переварившись внутри, оставили в лице и теле шофера свое выражение остервенения и глухой дикости. Лихтенберг встал, ткнул тростью животное туловище шофера и отошел от машины» (276). Сытость как таковая, репрезентированная образом сытого шофера, а ранее — памятником фюреру, оказывается, по Платонову, еще более отупляющей, разрушающей душу

и тело, чем голод. Эта мысль организует финальную часть «Мусорного ветра».

Поединок Лихтенберга с памятником Гитлеру, подобно поединку Евгения с Медным всадником у Пушкина, открывает цепь страданий героя, заканчивающихся его смертью. Однако если в пушкинской поэме Евгений лишь грозит своему антагонисту: «Ужо тебе!», то платоновский герой пытается разрушить скульптурное изваяние фюрера, ударив «дважды палкой по голове памятника» «силой своего тела, умноженного на весь разум». Но от этого удара лишь ломается палка, «не повредив металла» (278). Сам материал памятника — металл также содержит отсылку к «Медному всаднику», символизируя, как и у Пушкина, твердость и долговечность демонической власти. Ситуация проигранного состязания ученого с диктатором символизирует в рассказе Платонова поражение интеллекта перед грубой силой. С другой стороны, она служит метафорой внутреннего поединка «фаустовского человека», в котором разум борется с гордыней и волей к власти.

Этот смысл выражен в тексте знаками двойничества Лихтенберга и Гитлера. В начале рассказа герой предстает человеком большого ума и ожесточенного сердца, что уподобляет его ранним «Фаустам» Платонова. Уверенность в собственном превосходстве, подобно осколкам разбитого зеркала из андерсеновской сказки, деформирует взгляд героя, что выражается в его отношении к жене: «Альберт Лихтенберг увидел с ожесточением, что его жена стала животным... <...> ...Он потемнел мыслью: эта бывшая женщина иссосала его молодость, она грызла его за бедность, за безработицу... *Теперь она зверь, сволочь безумного сознания, а он до гроба, навсегда останется человеком, физиком космических пространств...* Альберт ударил тростью Зельду и вышел на улицу... <...> Лихтенберг сжал трость в руке; он шел дальше с яростью своего жесткого сознания, он чувствовал мысли в голове, вставшие, как щетина, продирающиеся сквозь кость» (272–273). То, что Лихтенберг одинаково реагирует на Зельду и Гитлера: ударяет ее палкой так же, как потом будет бить по памятнику, — становится свидетельством их тождества, принадлежности к претерпевающему вырождение

миру. Во всяком случае, так это представляется Лихтенбергу. Так же интерпретируется образ Зельды и в платоноведении⁵⁰. Однако именно Лихтенберг в ходе выпавших на его долю испытаний превращается в животное, тогда как Зельда в последней сцене, где она ищет пропавшего мужа и не узнает его в образе не то обросшего шерстью первобытного человека, не то изувеченной большой обезьяны, предстает «молодой женщиной с восточным тревожным лицом» (288), безо всяких намеков на перерождение.

В символическом эпизоде возмездия статуи, осуществляемого национал-социалистами, которые отрезали Лихтенбергу оба уха, «умертвили давлением половой орган, а оставшееся тело обмяли со всех сторон, пройдя по нем маршем» (278), герой по злой иронии судьбы становится сниженным подобием собственного врага, превратившись в часть исходящего от него жизненного мусора: «Неизвестный человек... принес Лихтенберга в глубь черного двора, открыл дверь сарая над помойной ямой и бросил туда Лихтенберга. Лихтенберг зарылся в теплую сырость житейских отходов, съел что-то невидимое и мягкое, а затем снова уснул, согрешившись среди тления дешевого вещества» (279). Двойничество персонажей выражено и через поэтику телесности: насильственной «обмятостью» нижней части тела Лихтенберга, которое приобретает аллюзивное сходство с отсутствующей частью тела у памятника-бюста Гитлеру. Столкновение героя со скульптурами фюрера, расставленными везде, где бы он ни появился, варьирует пушкинский мотив *преследования статуи*, но вместе с тем становится еще одним символом тождества палача и жертвы: власть Гитлера как апофеоз машинной цивилизации — та неизбежность, к которой привел, говоря языком Шпенглера, «ученый труд» Лихтенберга. Не просто агрессивная, а вырожденческая природа этого труда символизирована в тексте метафорой «щетины мысли, прорывающейся сквозь кость», которой автор характеризует своего героя в сцене с Зельдой.

⁵⁰ См., напр.: *Дебюзер Л.* Альберт Лихтенберг в мусорной яме истории. С. 243; *Злыднева Н.В.* Мотивика прозы Андрея Платонова. С. 48; *Гюнтер Х.* По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова. М.: НЛЮ, 2012. С. 162–163 и др.

Единственный антагонист этому мусорному миру — женщина Гедвига Вотман. Ее фамилия может быть прочитана как «вот человек» (нем. *Mann* — человек). Ее высшая человеческая природа проявляет себя в единстве плоти и духа: изяществе и женственности и одновременно непокоренности, несломленности: «Гедвига Вотман шла по-прежнему изящная и нескучная, точно уходила не в смерть, а в перевоплощение. Она дышала тем же мусорным воздухом, что и Лихтенберг, голодала и мучилась в неволе, ожидала коммунизма, она шла погибать, — но ни скорби, ни болезни, ни страху, ни сожалению, ни раскаянию она не уступила ничего из своего тела и сознания — она покидала жизнь, сохранив полностью все свои силы, годные для одержания трудной победы и долговечного торжества. <...> Лихтенберг близко держался около Гедвиги Вотман и плакал от своего безумия» (284–285). Прочтение фамилии героини как «вот человек» соотносится с пилатовской репликой в адрес Христа: «се Человек» — в значении полноты воплощения человеческой индивидуальности.

Постепенное одичание героя, в удушающей атмосфере мусорного ветра все более превращающегося в животное, его нарастающее безумие становится эмблемой распада жизни. С другой стороны, право на безумие — единственная остающаяся ему возможность сохранения внутренней свободы в осатанелом мире. Такое прочтение актуализируется ранним эпитафием к рассказу: «Оставьте безумие мне и подайте тех, кто отнял мой ум». Однако логика двойничества персонажей в литературном тексте предполагает гибель двойника. У Платонова она реализована смертью Лихтенберга. Но именно в сцене смерти, когда он пытается накормить «говядиной», срезанной с собственного тела, умирающую женщину, его образ поднимается до той жертвенной высоты, которая становится свидетельством жизни духа в одичавшем теле — в соответствии с евангельской формулой «Дух бодр, плоть же немощна» (Мк. 14: 38). Вертикальное измерение судьбе героя задает смерть «глазами вниз» (288), представляющая собой вариацию сквозного платоновского мотива *смерти лицом вниз*, всегда заряженного мистериальным

смыслом воскресения⁵¹. Вместе с тем неузнанность героя его женой, увидевшей в нем «незнакомое убитое животное» (288), выполняет компенсаторную функцию в сюжете, отыгрывая агрессивность его отношения к ней в начале рассказа. Но одновременно этим достигается и момент истинного трагизма его судьбы, объединившей в себе все черты изгоя не-своего времени.

Окончательное оформление реальности «Мусорного ветра» в «царство зверя» происходит в последнем, каннибалистском эпизоде, где полицейский, «увидев в кухонном очаге кастрюлю с питательным и еще теплым мясом... сел кушать его себе на ужин» (288).

«Мусорный ветер», пожалуй, наиболее яркий пример платоновского отношения к коммунистической идее: сколько бы ни пытался писатель сделать ее своей новой верой, с течением времени она лишь все больше разрушалась, несмотря на его внутреннее сопротивление и желание ее удержать. Симптоматично, что в этом рассказе Платонов отказывается от традиционного для него иронического способа письма, вносящего воскресительное начало даже в его самые жесткие тексты. «Мое молодое, серьезное (смешное по форме) — останется главным по содержанию навсегда, надолго»⁵², — оставит он запись в одной из своих записных книжек 1931–1932 гг. Последнее слово как будто добавлено после некоторых раздумий, маркируя момент неуверенности автора в незыблемости своей художественной установки. По-видимому, нарастание этих скептических тенденций было почувствовано Горьким после прочтения рукописи «Мусорного ветра», что стало еще одной, скрытой причиной его отказа в продвижении данного произведения к публикации.

⁵¹ Подробно см.: *Проскурина Е.Н.* Поэтика мистериальности в прозе А. Платонова 1920-х — 1930-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001.

⁵² *Платонов А.* Записные книжки. С. 100.

**Отречение от Шпенглера:
статья «О „ликвидации человечества“
(По поводу романа К. Чапека „Война с саламандрами“))»**

Через пять лет после «Мусорного ветра», в 1938 г. Платонов собирает книгу литературно-критических статей «Размышления читателя», публикация которой, по верному замечанию Н. Ласкиной, «была задумана как попытка компромисса с издателями и цензорами, к тому времени уже фактически отказавшими Платонову в праве на нормальную писательскую самореализацию»⁵³. Немаловажную, если не ключевую роль в компромиссной позиции писателя сыграл арест его пятнадцатилетнего сына, произошедший в конце апреля этого же 1938 г., освобождения которого Платонов усиленно добивался в течение двух лет, обращаясь в разные инстанции, вплоть до личных писем Сталину⁵⁴. Из платоновских писем, датированных 1938 г., видно, что обсуждение условий издания «Размышлений читателя» идет параллельно с активной перепиской с органами НКВД⁵⁵.

В контексте нашей проблемы особого внимания заслуживает статья «О „ликвидации человечества“ (По поводу романа К. Чапека “Война с саламандрами”))», представляющая собой не столько рецензию на книгу Чапека, а через нее — «высказывание на тему состояния современной западной литературы»⁵⁶, сколько развернутое размышление писателя о современном европейском мире, оказавшемся на грани войны. Показательно, что Западной Европе здесь

⁵³ Ласкина Н. Игра в читателя: критическая проза модернистов (М. Пруст, В. Вульф, А. Платонов). Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2012. С. 128.

⁵⁴ См.: Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 640–641.

⁵⁵ Книга «Размышления читателя» так и не вышла в 1930-х гг. В августе 1939 г. Платонов получил лишь ее сигнальные экземпляры, а уже подготовленный тираж был уничтожен (см.: Андрей Платонов «...Я прожил жизнь». Письма [1920–1950 гг.] / Под общ. ред. Н. Корниенко, Е. Шубиной. М.: Астрель, 2013. С. 434 (прим. 4)).

⁵⁶ Ласкина Н. Игра в читателя. С. 153.

противопоставлен советский мир, который в «Мусорном ветре» разделял трагическую участь европейской судьбы.

Отталкиваясь в статье от знаковых произведений западноевропейской литературы XX в. («Улисс» Дж. Джойса, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Путешествие на край ночи» Л. Селина), главным предметом полемики Платонов избирает «Закат Европы» Шпенглера, в поле которой оказывается и скрытая полемика с самим собой. Если в рассказе писатель следует логике автора «ослепительной книги», как он назвал «Закат Европы» в «Симфонии сознания», показав надвигающийся крах европейского мира под напором цивилизации, частью которого оказался и мир советской страны, то в литературно-критической статье та же мысль попадает в зону контрапункта: «В самые последние годы на Западе появилась целая серия романов, написанных на одну и ту же мучительную тему — о возможности и даже неизбежности гибели человеческого рода. Некоторые западные авторы разрабатывали эту тему условно, удаляясь от гнетущей европейской действительности, которая набухает гноем фашизма, другие писатели прямо, непосредственно, публицистически вникали в эту действительность»⁵⁷. К последней категории принадлежал сам Платонов как автор «Мусорного ветра», а также «Эфирного тракта», переключки с которым слышна в экспозиции статьи, где выражена идея романа К. Чапека: «Автор сказал нам... следующее: он изучил современную действительность цивилизованного человечества и самый способ мышления и поведения современного человека... и пришел к необходимому, единственно возможному результату — человечество должно физически и духовно погибнуть. Во всяком случае, если из осторожности смягчить этот жестокий результат, погибнуть должно человечество в его современном виде, но возможно, что какие-нибудь жалкие, одичавшие орды людей останутся кое-где в ущельях и складках земли, чтобы потом, по прошествии тысячелетий, опять начать крутить шарманку цивилизации, подобно своим забытым,

⁵⁷ Платонов А. О «ликвидации человечества» (По поводу романа К. Чапека «Война с саламандрами») // Платонов А. Собр. соч. Т. 2. С. 458–459. Далее цитаты из статьи приводятся с указанием страниц в скобках.

погибшим предкам» (458). Идея гибели цивилизации, движения истории по кругу — основная в «Песнях Аюны», вставной новелле внутри «Эфирного тракта», звучащей без малейшей тени иронии. Ее философским претекстом служит «Закат Европы».

В статье «О „ликвидации человечества“» книга Шпенглера осмысливается как псевдонаучная, о чем свидетельствует и ироническая интонация Платонова-критика, и взятое в кавычки слово «учение», каковым называется «Закат Европы». Ведя полемику с художественной позицией Чапека, Платонов по существу спорит с трудом Шпенглера, теперь уже как с «философией господ и идеологией фюреров» (468), выделив те аспекты, которые философ предлагает в качестве выхода из европейской «закатной» ситуации, — создание диктатуры сильной личности, вождя, что коррелирует с речью Лихтенберга у памятника Гитлеру в «Мусорном ветре»: «Ты будешь царствовать века — ты прочнее всех императорских династий: твоему господству не будет конца... После тебя будут другие, более яростные, чем ты...» (277). Критический пафос высказывания героя рассказа направлен на самую идеологию вождизма, распространение которой свидетельствует о кризисе человеческой истории, означенном концом культурной эпохи и наступлением эры цивилизации.

Однако далее в своих рассуждениях Платонов реанимирует ценность тех категорий (цивилизации, техники, работы), которые подвергались сомнению под его художественным пером: «Неужели столь одаренный, пронизательный писатель, как Чапек, не понимает, что ныне большинство трудящегося человечества — это техники, потому что всякий современный труд связан с использованием машин и технических приспособлений? И что означает противоположение Культуры и Цивилизации, иначе говоря, — Творчества и Техники?» (468). Утилитарный труд, работа возводится им в статус творчества, что также вступает в полемические отношения не только с позицией Чапека, но становится актом автополемики, причем с выходом за пределы адекватности и исторической правды: «Видимо, ход истории совершается совсем не теми силами и не в том направлении, как предполагают некоторые мыслители и писатели на

Западе. Рассуждая о технике, они на самом деле не имеют о ней представления, кроме того, которое выработало их идеалистическое, спекулятивное мышление. Они легко „перевешивают“ трудовой опыт и создание сотен миллионов людей одной своей головной литературной „догадкой“; говоря предосудительно о „технике“, которая производит великое количество всевозможных продуктов, они не могут указать хотя бы одну такую страну (про СССР некоторые западноевропейские мыслители и философы не поминают вовсе, может быть, именно потому, что эта страна своей практикой опровергает все их концепции). Где же тут крайнее, даже „удручающее“ развитие техники?» (472). То есть в статье Платонова категории культуры, цивилизации, техники, труда, работы становятся ведущими концептами нового социалистического мира, без того сущностного разграничения между культурой и цивилизацией, культурой и техникой, утилитарным трудом/работой и высоким деянием, которые были характерны для него как автора «Мусорного ветра», а ранее — «Симфонии сознания» и утопических рассказов.

Данный факт становится тем более очевидным, что в споре с Чапком (читай — Шпенглером) Платонов оказывается в утопическом поле той «головной литературной догадки», в которой упрекает своих оппонентов. Для советской эпохи 1930-х гг., с ее голодом, провалившимся проектом ускоренной индустриализации страны, повальными арестами, жертвой которых стала семья самого Платонова, такое патетическое высказывание оборачивается горьким упреком, тогда как в зоне адекватности оказывается художественная картина запредельных народных страданий, изображенная в «Мусорном ветре»: «Ты изобрел новую профессию, где будут тяжело уставать миллионы людей, никогда не создавая перепроизводства товаров, они будут ходить по стране, носить обувь и одежду, они уничтожат избыток пищи, они будут в радости и в поту прославлять твое имя, наживать возраст и умирать...» (278).

Одновременно в статье Платонов спорит и со шпенглеровской концепцией социализма, являющегося, с точки зрения философа, лишь видимостью жизненной гармонии и выхода из общеевропейского кризиса: «...если человечеству действительно угрожает лик-

видация, то преодолеть эту ликвидацию можно лишь начертанием плана выхода из этого угрожаемого состояния и соответствующим революционным действием, а не пассивным предвидением „неминуемого“ будущего всех нас, в виде участия в обмене веществ природы. Этот выход уже существует. Он открыт для всего человечества советским народом...» (478). Более картинно та же мысль выражена в заключительной части написанной годом раньше юбилейной статье «Пушкин — наш товарищ» (1937): «Разве не повеселел бы часто грустивший Пушкин, если бы узнал, что смысл его поэзии — универсальная, мудрая и мужественная человечность — совпадает с целью социализма, осуществленного на его же, Пушкина, родине. Он, мечтавший о повторении явления Петра, „строителя чудотворного“, — что бы он почувствовал теперь, когда вся петровская строительная программа выполняется каждый месяц (считая программу, конечно, чисто производственно — в тоннах, в кубометрах, в штуках, в рублях: в ценностном и количественном выражении)... Живи Пушкин теперь, его творчество стало бы источником всемирного социалистического воодушевления...»⁵⁸

Анализ рассказа «Мусорный ветер» в сопоставлении со статьей «О „ликвидации человечества“» вновь убеждает в том, что в самом Платонове, как и в Фаусте Гете, живут его собственные две души, стремящиеся к разделению, но так и не могущие его достичь. То, что в художественном творчестве становится высшим «моментом истины», в критических статьях и публицистике выступает «слугой идеологии». Причем если в ранних статьях начала 1920-х гг. социальный пафос отражал юношескую веру автора в наступающую с эпохой социализма эру справедливости и гармонии, то в период 1930-х гг., когда эта вера оказывается давно подорванной, подобная двойственность — уже даже не спор с самим собой, а свидетельство следования внутренней установке, взятой в силу непреодолимости социальных обстоятельств.

⁵⁸ Платонов А. Собр. соч.: Т. 3. С. 300.

Глава 4

Фаустовские аллюзии в романе «Счастливая Москва»

Столицу ты построишь...
И.В. Гете. Фауст, часть 2

Культурно-исторический и автобиографический фон романа в контексте фаустовской традиции

Замысел «Счастливой Москвы» начал формироваться у Платонова в 1932 г., о чем свидетельствуют два фрагмента в «Записных книжках» этого года: «Темная личность с горящим факелом»¹ и «Рассказ девочки о корове»². Оба они в переработанном виде войдут в экспозицию романа. Однако название произведения возникает у Платонова не сразу — лишь в 1933 г., о чем можно судить по первым записям в книжках этого года: «Счастливая Москва», «Для Москвы», «Для Счастливой Москвы». Вероятнее всего, идея романа как книги о новой Москве и новых людях кристаллизуется у Платонова под воздействием культурных инициатив, предпринятых в этом году, что вновь давало ему возможность встроиться в ряды советских писателей и ортодоксальной литературы.

¹ Платонов А. Записные книжки: Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 113.

² «У коровы по четырем углам... стоят ноги. Из коровы делают... котлеты, а картофель растет отдельно. Корова сама дает молоко, а индюк старается, не может» (Там же. С. 115)

Именно в 1933 г. в советской культуре начинает активно создаваться мифообраз новой социалистической Москвы, инициированный глобальным проектом «Пролетарская Москва ждет своего художника», где были предложены параметры описания столицы, соответствующие идеологии и эстетике советской культуры: «В Москве — сотни и тысячи писателей. <...> Почему они забывают, что Москва, по меткому заглавию одного из очерков Мих. Кольцова, „меняет свою репутацию“, что она стала крупнейшим индустриальным центром мира, — сетует председатель правления Московского товарищества писателей С. Динамов. — Тема Москвы — это тема боевой перестройки, тема международного звучания, тема мировой революции. <...> Но почему читатели не знают этого замечательного города, в который съезжаются люди всего мира, пытаются понять, что же такое эта красная Москва, где Коминтерн, ЦК ВКП(б), красный интернационал профсоюзов, лучшие театры мира и пролетариат, изменивший под руководством большевиков во главе с тов. Кагановичем лицо своего города, превращающий его в образцовую столицу»³. В этом же номере «Литературной газеты» редакция помещает «сопутствующие» материалы, включая мнения зарубежных авторов: Н.В. Дрожжина «Отобразим новую Москву», Т. Драйзера «Другой мир. Из книги „Драйзер смотрит на Россию“», У. Кармона «Благодаря Москве», а также статью «Книги, поэмы, пьесы о Москве»⁴, в которой указывается на недостаточное количество произведений на московскую тематику. К тому времени, правда, уже были предприняты литературные попытки изобразить новую Москву в таких, например, произведениях, как «Иван Москва» (1927) и «Волга впадает в Каспийское море» (1929) Б. Пильняка⁵,

³ Динамов С. Москва — боевая тема творческой перестройки // Литературная газета. 1933. № 32. С. 1.

⁴ Там же. С. 3.

⁵ Некоторые черты сходства «московских сюжетов» Б. Пильняка, прежде всего повести «Иван Москва», и романа «Счастливая Москва» описаны в работе Е. Яблокова (см.: Яблоков Е. Счастье и несчастье Москвы («Московские» сюжеты у А. Платонова и Б. Пильняка) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2: По матери-

«Время, вперед!» В. Катаева (1932), поэтических сборниках Д. Бедного, А. Жарова, книгах для детей о строительстве метрополитена Д. Крептюгова, Е. Тарховской, о правилах уличного движения и др. Однако, по замечанию Н.В. Корниенко, эти произведения выступали лишь завязкой формирующегося сюжета, поскольку Москве в них посвящены пока лишь отдельные главы, тогда как «московский текст» писался в основном на материале провинции, как в том же катаевском «Время, вперед!» или платоновском «Котловане»⁶. Хотя, на наш взгляд, в изображении нового города, строящегося на месте старого, в повести Платонова тема социалистической Москвы заявлена только на уровне строительного сюжета, сам же образ города больше соотносится с Петербургом (см. раздел данной монографии, посвященный «Котловану»).

В тот же новомосковский проект вписывается и инициатива С. Эйзенштейна создать коллективный сценарий под названием «Москва во времени», где образ столицы должен быть оформлен «по 4 стихиям — воде, земле, огню и воздуху, из сочетания коих и слагается гармония и дисгармония вселенной»⁷. В качестве символов новой Москвы автор «Броненосца «Потемкин» выдвигает: «Огонь восстаний, пылающие костры Московской революции», «Москва — центр в годы Гражданской войны», «Москва — центр победы», взорвавшая «мертвящее кольцо» прошлой России. «И с взрывом полной грудью вдыхаем воздух — четвертый элемент — воздух новой эры, воздух стройки»⁸. Космическая масштабность новомосковского строительного сюжета, представленного Эйзенштейном как продолжение революционной перестройки мира, ста-

лам II Междунар. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. Вып. 2. С. 221–239).

⁶ Корниенко Н.В. Имя Москвы и Петербурга в русской литературе 1910–1930-х гг. (Часть 2) // Культурологический журнал. 2013. № 3(13). [Электронный ресурс]. URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/224.html&j_id=16

⁷ Эйзенштейн С. Москва во времени // Литературная газета. 1933. № 32. С. 3.

⁸ Там же.

новится этапным развитием фаустовской коллизии преобразования косного природного мира, которая во многом двигала мысль революционеров-философов на заре века.

В первых главах «Счастливой Москвы» видна попытка Платонова создать масштабный художественный образ социалистической столицы. Во второй главе романа советская Москва представлена «рабочей родиной» всечеловечества, где можно «жить среди товарищей, счастливей, чем в семействе» (14)⁹. Универсальная идея Москвы — Третьего Рима — «града-мира», «странноприимного дома» в представлениях эсперантиста Виктора Божко приобретает классовое звучание — в полном соответствии с советской идеологией:

«Божко... писали из Мельбурна, Капштадта, из Гонконга, Шанхая, с небольших островов, притаившихся в водяной пустыне Тихого океана, из Мегариды — поселка у подножия греческого Олимпа, из Египта и многочисленных пунктов Европы. Служащие и рабочие, дальние люди, прижатые к земле неподвижной эксплуатацией, научились эсперанто и победили безмолвие между народами; обессиленные трудом, слишком бедные для путешествий, они общались друг с другом мыслью.

В числе писем было несколько денежных переводов: негр из Конго перевел 1 франк, сириец из Иерусалима 4 амдоллара, поляк Студзинский каждые три месяца переводил по 10 злотых. Они заранее строили себе рабочую родину, чтобы им было где приютиться на старости лет, чтобы дети их могли в конце концов убежать и спастись в холодной стране, нагретой дружбой и трудом» (13).

Вместе с тем мотив спасения вносит в образ платоновской Москвы духовные коннотации, вписывая его в традиционный «московский текст» русской литературы, освященный цветаевскими строками: «Москва — Какой огромный / Странноприимный дом. / Всяк

⁹ Роман цит. по: *Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов»* Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3: По материалам III Междунар. науч. конф., посвященной творчеству А.П. Платонова, Москва, 26–28 ноября 1996 г. М.: Наследие, 1999. Страницы указываются в скобках после цитаты.

на Руси — бездомный. / Мы все к тебе придем» (1916)¹⁰, и тем самым выделяя ее из складывающегося трафаретного образа столицы нового мира, лишённого христианских аллюзий. Созвучие с образом Нового Иерусалима слышится в самом ярком московском эпизоде романа: сцене бала «новых людей» — «молодых ученых, инженеров, летчиков, врачей, педагогов, артистов, музыкантов и рабочих новых заводов» (33): «Большой стол был накрыт для пятидесяти человек... Жены конструкторов и молодые женщины-инженеры были одеты в лучший шелк республики... Москва Честнова была в чайном платье... Все мужчины... пришли в костюмах из тонкого матерьяла, простых и драгоценных; одеваться плохо и грязно было бы упреком бедностью к стране, которая питала и одевала присутствующих своим отборным добром, сама возрастая на силе и давлении этой молодости, на ее труде и таланте» (36).

Замысел «Счастливой Москвы» вписывается не только в проект Московского товарищества писателей, еще в большей степени в нем можно увидеть отклик на инициативу С. Эйзенштейна: сюжетная архитектура романа претендует на космическую всеохватность, соответствующую четырем стихиям сценария «Москва во времени» — с предельным заступанием границ: от небес до подземелья. Один из символов, предложенных Эйзенштейном — огонь — лежит в основе экспозиции романа, в образе человека с факелом, которого маленькая героиня увидела из окна своего дома в ночь революции; обыгрывание фольклорного образа живой воды возникает в экспериментах Самбикина, пытающегося отыскать «животворящую влагу» в мертвом теле; образ воздушной стихии появляется в авиационном фрагменте; дуада земли vs подземелья реализуется в метростроевской части сюжета. Этот перечень далеко не исчерпывает символику четырех стихий в романе.

На персонажном уровне романский сюжет звучит откликом на социальный заказ написать «книги о славных питомцах комсомо-

¹⁰ *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 273.

ла — строителях социализма»¹¹. Большая часть действующих лиц «Счастливой Москвы» соответствует статусу «новых советских людей». Массовый масштаб человеческого преображения демонстрируется эпизодическими персонажами: инженер Селин, комсомолка Кузьмина, путешественник Головач, композитор Левченко, конструктор Мульдбауэр, электротехник Гунькин, метеоролог авиаслужбы Вечкин, летчик Арканов — появляются в первых главах романа, служа коллективной подсветкой его энтузиастскому сюжету. Главные же герои: Москва, Сарториус, Самбикин, Божко — пополняют ряд платоновских сирот, приобретших новое социальное качество — ведущих специалистов страны — и словно утверждающих основной тезис революции «кто был ничем, тот станет всем». Как отмечает Х. Костов, все они «обладают довольно яркими индивидуальными чертами, что допускает рассмотрение каждого из них в отдельности как *характера*, но ряд свойств героев указывает на то, что они — *типы*, пассивные позиции некоей коллективной личности или идеи, носителем которой они являются. <...> В *Счастливой Москве* такая идея — идея коренного переустройства бытия... рассказана по головам „новых людей“, Сарториуса, Божко и Самбикина, которые в силу „общности“ идеи... могут рассматриваться как различные варианты одного единого героя. Москва Честнова же может рассматриваться как аллегорическое воплощение самой утопической идеи»¹². В рамках культурной традиции и Сарториус, и Самбикин, и Божко, и Москва Честнова воплощают разные стороны одного фаустианского типа, в соответствии с чем и возводимая героями новая Москва становится символом и средоточием воспеваемой Фаустом Гете «земли свободной», переняв эстафету от символического образа Петербурга (к «культурному» соперничеству двух столиц мы еще вернемся ниже).

¹¹ Корниенко Н.В. Комментарии // Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М.: Время, 2011. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). С. 586.

¹² Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Helsinki: Helsinki Univ. Press, 2000. С. 92. Курсив автора. — Е.П.

В поэтике персонажей есть разительное отличие в способах изображения героев и героини, во внешности которой в начале романа акцентированно выделены большое здоровое тело; большие, «годные для смелой деятельности» руки; большая грудь, где «ровно, упруго и верно» бьется «громкое сердце»; загорелые щеки, блестящие счастьем глаза. Эти характеристики придают образу Москвы Честновой символическое звучание, приближая его к тому женскому идеалу, который позволяет увидеть в ней не только аллегория советской Москвы, но и «идеальную суть коммунистической утопии»¹³. Показательно, что собранный из разбросанных по тексту отдельных деталей портрет героини лишен ярких индивидуализирующих черт и соответствует трафаретному образу, характерному для женского живописного и кинематографического портрета 1930-х гг., выполненного в духе соцреализма, где авторы должны были представить миру счастливую «свободную советскую женщину». Вместе с тем эпитет «непонятная» размывает определенность этого трафаретного рисунка, что накладывает отпечаток и на утопическую идею, которую он символизирует. В целом же в первых главах романа изображение героини вызывает впечатление радости, силы, здоровья, объединяя в себе черты, входящие в советский канон красоты.

На фоне образа Москвы Честновой особенно рельефно выступает некрасивость влюбленных в нее Сарториуса, Самбикина, Божко, Комягина. При этом сведения об их внешности довольно скупы. Так, Сарториус предстает «беспомощным», «ничтожным», «недостаточно красивым» человеком маленького роста с добрым, угрюмым и широким лицом, «похожим на сельскую местность». Самбикин в отличие от Сарториуса высок ростом, но черты его внешности негармоничны: у него «длинное, усохшее тело», «громадное лицо», на котором выделяется нос — «велик и чужд». В качестве отличительных характеристик Самбикина отмечается его нечистоплотность и небрежность. О Божко сказано еще меньше: указывается на его тридцатилетний возраст, «исхудалое горло» и «лысеющую голову, наполненную мечтой и терпением» (12). Пожалуй, детальнее

¹³ Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова. С. 123.

всего описывается образ Комягина: «худой и бледный» человек «с давно исхудавшим лицом, покрытым морщинами тоскливой жизни и скучными следами слабости и терпения» (16).

По замечанию М. Михеева, «в лице каждого платоновского персонажа проступает автопортрет. <...> Почти всякий раз герой... просто срисован автором с самого себя»¹⁴. Особенно верным это звучит в отношении Сарториуса: Ф. Сучков, современник и друг Платонова, характеризует его теми же словами, что и Платонов своего героя: «Он походил на сельскую местность»¹⁵. Можно согласиться с Х. Костов в том, что внешне невзрачные герои «с явным акцентированием черт незначительности, непривлекательности, физической истощенности» культивируют эстетику некрасивого, «которая является неотъемлемой частью его техники „смыслового портрета“», пренебрегающего внешней стороной явлений и дорожающего внутренним, сокровенным. «Согласно этому принципу, — заключает исследовательница, — смоделированы и „некрасивые“, но „добрые“ мужские персонажи „Счастливой Москвы“»¹⁶. Но здесь есть и еще одна семантическая модальность, связанная с обыкновенным, «низовым» происхождением «новых людей» советской эпохи, также имеющая автобиографический призыв. Напомним строки из известного полемического письма Платонова в редакцию газеты «Трудовая армия» по поводу его рассказа «Чульдик и Епишка» (1920):

«Я знаю, что я один из самых ничтожных... но я знаю еще: чем ничтожней существо, тем оно больше радо жизни, потому что менее всех достойно ее. <...> Я человеком только хочу быть. <...> Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и в нас.

¹⁴ Михеев М.Ю. Портрет человека у Андрея Платонова // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. М., 1999. С. 257.

¹⁵ См.: Андрей Платонов: судьба, изломанная росчерком «самодержца» (Из неопубликованных воспоминаний друзей и коллег) // Советский музей. 1991. № 1. С. 35.

¹⁶ Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова... С. 103.

Но не бойтесь, мы очистимся; мы ненавидим свое убожество, мы упорно идем из грязи. В этом наш смысл. Из нашего уродства вырастет душа мира. <...>

Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка. Все было грязно и темно, и становится ясным»¹⁷.

Эти строки рифмуются с образом Сарториуса, самого приближенного к Платонову персонажа, — как и биографический автор, выходец из российской провинции.

Шесть первых глав романа — своеобразный панегирик «новому человеку», борющемуся с болезнями и смертью, стремящемуся покорить небо и землю, строящему социалистический «Град всечеловечества». Вся эта деятельность встраивается в сферу фаустовского демиургизма. Напомним, что и сам вождь страны Сталин воспринимал себя новым Фаустом, о чем свидетельствуют его речи, в которых исследовательница Л. Дебюзер обнаружила фаустовский подтекст¹⁸.

Однако в процессе развертывания сюжет романа приходит в противоречие с первоначальным авторским замыслом. В отличие от универсальной идеи Эйзенштейна, в которой гармония и дисгармония должны в итоге составить общественно-исторический баланс (новая Москва — это «центр исторического разрешенья того, что веками в огне и крови не могло разрешиться»¹⁹), в платоновском повествовании о покорении мира сочетание космических стихий слагается в «дисгармонию вселенной». Утопический проект приобретает антиутопическую реализацию. «С горних высот через жизнь

¹⁷ Платонов А. В редакцию газеты «Трудовая армия» // Андрей Платонов. «...Я прожил жизнь». Письма. [1920–1950 гг.] / Под общ. ред. Н. Корниенко, Е. Шубиной. М.: Астрель, 2013. С. 79.

¹⁸ См.: Дебюзер Л. Тайнопись романа «Счастливая Москва»: Пародия сталинских текстов // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный: По материалам V Междунар. науч. конф., посвященной 50-летию со дня кончины А.П. Платонова, Москва, 23–25 апреля 2001 г. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 554–567.

¹⁹ Корниенко Н.В. Имя Москвы и Петербурга в русской литературе 1910–1930-х гг. (Часть 2).

в преисподнюю»²⁰, — этот ответ Гете на вопрос Эккермана об идее «Фауста», пожалуй, точнее всего определяет смысл созданной через сто лет после него «Счастливой Москвы». Инверсивная стратегия символически маркирована в финальной части романа статуей Сталина: «улыбающийся скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, — жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются» (95).

Как и прежние произведения Платонова, сюжет его последнего романа формирует модель поединка темного и светлого начал. Симптоматично, что произведение открывается мотивом *тьмы*: «Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени» (9). Начало нового мира творится во тьме ночью, к которой в черновиках Платонов подбирает такие эпитеты, как «ненастная», «жуткая», «грустная», останавливаясь в итоге на варианте «скучная». Бег человека с факелом на фоне скуки в природе создает эффект дисгармонии между человеком и миром — еще больший в сравнении с тем, как это изображалось в «Котловане», где скуке и изнеможению персонажей соответствовала скука, разлитая в атмосферу. Так первый поэтический штрих кодирует семантику сюжета в целом, вступающего в противоречия с ведущим оптимистическим мотивом эпохи, закрепленным идиомой «свет революции». Вместе с тем в социально-культурном аспекте образы «темного человека с факелом», «скучной» революционной петербургской ночи 1917 г. противопоставлены московскому настоящему сталинской эпохи 1930-х гг., что отражает конфликт «московского» и «петербургского» текстов в официальной советской культуре, где «Петербург с его „текстом“ вытеснялся в культурный маргинал, а вместо него создавался и возносился новый „московский“ текст»²¹.

²⁰ Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Худож. лит., 1981. С. 534.

²¹ Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова... С. 81. См. также: Корниенко Н.В. Имя Москвы и Петербурга в русской литературе 1910–1930-х гг.; Clark K. The Soviet Novel History as Ritual. Chicago; London, 1981. P. 146; *Idem*. Political History and Literary Chronotope: Some Soviet

Не случайно в роли петербуржца-факелоносца оказывается самый «ничтожный» из персонажей романа — Комягин. Отметим, что первоначальный вариант «темная личность», замененный в процессе работы на «темного человека», выпрямляет смысл авторского высказывания, но одновременно служит его семантической подсветкой. Хотя окончательный вариант своей скрытой литературностью гораздо более соответствует художественному принципу Платонова: рифмуясь с есенинским «черным человеком», платоновский «темный человек» встраивается в культурную демонологическую традицию.

Семантическая двойственность пронизывает весь романский текст, включая и наиболее пафосные его фрагменты. Так, в сцене бала «новых людей» мотивы соборности, радостного всеединства в сочетании с роскошью обстановки отсылают к стихам Откровения: «Спасенные народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него славу и честь свою... И не войдет в него ничто нечистое, и никто преданный мерзости и лжи» (Откр. 18: 27). Однако не менее роскошен в книге Иоанна Богослова и Вавилон: «И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом...» (Откр. 17: 4). Двойной код все больше разрушается к концу романа через смещение фокуса повествования от центра к городской периферии (двор старого дома, в котором живет Комягин, Крестовский рынок, «орс одного незначительного завода», комната Арабовой), скудость жизни в которой опровергает официальный миф сталинской Москвы, вместе с чем развевается и аналогия Москва — Новый Иерусалим, но одновременно усиливается параллель Москва — Вавилон, в евангельском изображении которого доминантной является мысль о его временной роскоши, мнимом величии. Мотив *временности, преходящести* в сцене бала введен через изображение цветов на банкетном столе, издающих «посмертное благоухание» (36), что накладывает траурно-элегический отпечаток на самый оптимистичный эпизод романа. Его траурная модальность усиливается мотивной связкой празд-

ничного застолья с христианской жертвенной символикой: «Мотивы еды и застолья вторят устоявшейся со времен западного Возрождения иконографии „Тайной вечери“, то есть актуализируют фюнеральный код и мотив надвигающейся катастрофы»²².

Особенно пронзительно идея неосуществленности утопического замысла реализована в любовной линии романного сюжета. Любовь играет ключевую роль в судьбе всех платоновских «Фаустов», начиная с раннего творчества. Однако если в его первых утопиях-«фантазиях» любовная драма служила стимулом демиургического деяния героев (Вогулова, Крейцкопфа, Скорба и др.), то на «Фаустов» «Счастливой Москвы» любовное чувство, наоборот, оказывает парализующее воздействие. Любовью как «духовной жаждой» по-своему «томим» каждый из героев романа. На стадии вхождения в сюжет это состояние выражено в активном, доходящем до страсти общественном делании. Первым появляется в сюжете Божко с его эсперантистской «любовью к дальнему» — всему обездоленному человечеству, в чем в первую очередь реализуется его любовь к Стране Советов как «рабочей родине», где могут найти приют все «служащие и рабочие, дальние люди, прижатые к земле неподвижной эксплуатацией» (13). Одновременно «любовь к дальнему» для Божко означает любовь к *будущему* всеобщему счастью. Не случайно своим корреспондентам он советует копить и пересылать ему денежные переводы, чтобы обеспечить себе приют «на старости лет, чтобы дети их могли *в конце концов* убежать и спастись в холодной стране, нагретой дружбой и трудом» (Там же). «Любовь к дальнему», как известно, концептуальное понятие в философии Ницше. Отвергнув любовь к ближнему как скрытое проявление эгоизма, любви к себе, немецкий философ взамен ей выдвигает «любовь к дальнему и будущему» — «с тем, — как пишет С. Семёнова, — чтобы и в ближнем любить уже то высшее, великолепное

²² Злыднева Н. Манделъштам и Платонов: два экфрасиса (к проблеме референции) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. М.: НЛЮ, 2013. С. 475.

существо, которое он назвал „сверхчеловеком“»²³. Однако мотив *конца*, контаминируясь в одной романной фразе с мотивом *спасения*, придает эсхатологический призыв надеждам Божко, выводя образ рабочего рая за пределы земной жизни. Еще одной формой любви²⁴ как «духовной жажды» выведен Платоновым энтузиастский порыв Самбикина и Сарториуса к познанию тайн бытия, поиску души и бессмертия. Этот порыв героев — тот же «души всей мощный зов»²⁵, что испытывает Фауст Гете в своем стремлении познать Истину: «...они... существуют, неотрывно вперившись в свою идею, почти не спят, не едят, изнемогают над загадками бытия, в постоянном возбуждении и лихорадке ищут ключи к тайным законам природы»²⁶.

Для Москвы Честновой любовь есть ощущение радостного единства с миром: «...она ходила по полям, по простой, плохой земле и зорко, осторожно всматривалась всюду, еще только осваиваясь жить в мире и радуясь, что ей все здесь подходит — к ее телу, сердцу и свободе» (11). Эта характеристика героини существенно меняет первоначальное представление Платонова об образе Москвы, в котором акцентировалась ее отделенность от мира: «Она, Москва, жила независимо, — читаем в записных книжках, — не обращая внимания на течение, на судьбу, на преследование мира, на всю чепуху, — на все, как некое растение, живое внутренним теплом, — под ветром, бурей, дождем и снегом. Оно отделилось ради соединения с будущим»²⁷. Если в замысле Платонова на первой позиции

²³ Семенова С. «Влечение людей в тайну взаимного существования...» (Формы любви в романе) // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 3. С. 118.

²⁴ Подробно о формах любви в «Счастливой Москве» см. в статье С. Семеновой (Там же).

²⁵ Гете И.В. Фауст: Трагедия / Пер. с нем. Н.А. Холодковского. М.: Азбука-классика, 2004. С. 30. Далее цитаты из трагедии, кроме специально оговоренных случаев, приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

²⁶ Семенова С. «Влечение людей ...» С. 115.

²⁷ Платонов А. Записные книжки. С. 119.

была ницшеанская идея «любви к дальнему и будущему», выраженная более определенно в сравнении с эсперантизмом Божко, то в окончательном варианте в образе героини мерцает архетипический ореол вечноженственной «души мира» во множестве его культурных проекций, от античной Афродиты Урании до Софии в соловьевской философии всеединства²⁸. Именно заложенной в ней полнотой жизни и притягивает Москва Честнова встречающихся на ее пути мужчин, тянущихся к ней как к «живой истине», каждый в надежде найти «в ней что-то утраченное в самом себе» (37).

Можно увидеть, что в начале романа каждый из героев предстает в состоянии неискренности, чистоты своих помыслов и намерений. Однако очень скоро всем им придется столкнуться с миром, каков он «на самом деле» — «мягким», пока его «не трогаешь» (18). И главным испытанием для них оказывается любовь — не в высокой ее духовной ипостаси, а в форме влечения плоти. Предметом любви для всех мужских персонажей оказывается Москва Честнова, образ которой начинает двоиться, сдвигаясь от идеальной своей сущности в земную плоскость. На стезе такой любви «сбивается» изначально заданная траектория жизни героев, в том числе и самой Москвы-«Фаустины», которая, притягивая к себе мужчин²⁹, одновременно отказывается от каждого из них, видя в предлагаемом ей жизненном сценарии искажение своего высокого предназначения: «...ее руки томились по деятельности, чувство искало гордости и героизма, в уме заранее торжествовала еще таинственная, но высокая судьба» (11). В реальности же жизнь ее «не сбывается», как она

²⁸ Культурные контексты образа Москвы Честновой подробно прописаны в ряде работ. См., напр.: *Семенова С.* Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 2. С. 54–90; *Семенова С.* «Влечение людей в тайну взаимного существования...»; *Костов Х.* Мифопоэтика Андрея Платонова...; *Друбек-Майер Н.* Россия — «пустота в кишках» мира. «Счастливая Москва» (1932–1936 гг.) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 251–267.

²⁹ В черновых вариантах романа в Москву влюбляется даже индус Арратау, приехавший к Божко, «чтобы завести себе на советской земле новое счастье и семейство» (16).

хочет, обращившись вереницей кратковременных физиологических наслаждений, приводящих к пониманию «отчего плохая жизнь у людей друг с другом»: «любовью соединиться нельзя, я столько раз соединялась, все равно — никак, только одно наслаждение какое-то» (49).

Но такую же неудовлетворенность испытывают и Божко, Сарториус, Самбикин. Зараженные, словно болезнью, любовью к героине, они пытаются заглушить «в своем сердце страдальческое чувство» (80), с неистовством уходя в решение мировых проблем, как Божко или Самбикин, либо утешаясь кратковременными случайными связями, как Сарториус, в финале решающийся от безысходности на изменение судьбы.

Каждый из героев по-своему достигает понимания невозможности осуществления в своей земной судьбе высшего смысла любви и, не готовый довольствоваться суррогатом — «одним наслаждением», отказывается от нее, хотя и не может ни забыть, ни освободиться от своих чувств к Москве Честновой. Но и поиски идеальной модели бытия также заходят у героев в тупик. Можно сказать, что высший замысел судьбы каждого из них сталкивается с непреодолимостью реальных обстоятельств, что приводит к искажениям в их жизненных траекториях, оказывающихся путем в никуда.

Сюжетные линии мужских персонажей проецируются на судьбу самого Платонова, словно растворенную в них — не случайно в словесных портретах Сарториуса, Самбикина, Божко, а также Комягина (о котором ниже) высвечиваются автопортретные черты. Проблемы, решаемые героями, входили и в круг личных жизненных задач Платонова, в которых также распознается Фауст-концепт: инженера и искателя истины (как Сарториус), искателя бессмертия (как Самбикин), радетеля о счастливой судьбе «бедного и родного» народа (как Божко). И как все они, включая и Москву Честнову, страдающего от невозможности преодолеть человеческую разделенность, власть пола и достичь высшего «смысла любви» в понимании своих любимых философов Н. Федорова и В. Соловьева: «...самое лучшее чувство состоит в освоении другого человека, в разделении тягости и счастья второй, незнакомой любви, а любовь в

объятиях ничего не давала, кроме детской блаженной радости, и не разрешала задачи влечения людей в тайну взаимного существования» (49).

У любовной линии романа есть глубокий биографический подтекст, который невозможно не учитывать при исследовании платоновской фаустианы. В одном из писем жене в 1927 г. он признается: «Невольно всюду я запечатлеваю тебя и себя, внося лишь детали» (473)³⁰. Со временем в процессе творчества эта тенденция лишь усиливается, о чем можно судить по письмам Платонова 1934–1935 гг. из поездки в Туркмению, пронизанных тоской по Марии Александровне, постоянными признаниями в любви. В 1935 г. в письме в Крым, где она отдыхала с сыном, Платонов, наконец, находит то единственное слово, которое определяет его отношение к жене и служит для нас ключом к пониманию его произведений: «Здравствуй Муся, Муза моих рукописей и сердца. Ты действительно моя Муза во плоти. <...> Без тебя мне не дышится... даже не знаю, как дожить до того дня, когда я тебя встречу в Москве. Дорогая Муза, — давай я тебя буду звать всегда этим именем, я нашел для тебя подходящее определение лишь на 14 году супружества. Это именно так...» (521). При этом Мария Александровна оказалась довольно своеобразной музой — их отношения были далеко не идеальными, о чем можно судить по тем же письмам, в которых вместе с любовными признаниями слышатся и горечь, и обида на жену за непонимание и холодность, долгое молчание в ответ на его послания, звучащие как исповедь горящего сердца. Если в ранних письмах начала 1920-х гг. любовь к будущей жене придавала крылья творчеству писателя, формировала в нем ощущение внутреннего всемогущества: «Ради тебя зазвонят звезды и луна будет новым солнцем... ибо я поэт вселенной и буду делать с ней все, что захочу. <...> Я бессмертен и перестрою вселенную ради и во имя тебя» (438–439), — то в 1930-х гг. чувство той же силы, но звучащее как безответный «одиноким голос человека», становится глубинным источником надрывной печально-трагической интонации его прозы.

³⁰ Письма Платонова цит. по: Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Страницы указываются в скобках после цитаты.

Вероятнее всего, если бы их отношения были гармоничными, и его взгляд на жизнь был бы иным, не столь драматичным, при всем его литературном одиночестве. Не случайно домашним именем жены — Муся — Платонов назовет героиню своего романа во второй его части, движущейся к сюжетному тупику. «Оттого и моя литературная муза печальная, — пишет Платонов Марии Александровне в Крым, — что ее живое воплощение — ты — трудно мне достаться» (522).

Свое любовное чувство к жене Платонов ощущает как болезнь. Мотив *болезни* постоянно варьируется в его письмах: «Я не могу поручиться, сумею ли я тебя дождаться, не заболев» (Там же); «она [любовь] причиняет сердцу такую жестокую боль, что ни работа, ни сон меня не берет. <...> Эта постоянная галлюцинация замучила меня, нервы расшатались вдребезги, я, вероятно, безболезненно не дождусь тебя» (521); «сердце мое совсем сдало. Я чувствую такое обмирание его, потерю ощущения его, что несколько раз в такие припадки плакал, — не оттого плакал, что испугался смерти, а оттого, что не увижу тебя больше. Утром я просыпаюсь от пота и чувствую, что все цветы во мне съела корова — болезнь» (525) и др.

Единственный для писателя способ облегчить собственную нестерпимую боль — передать ее своим литературным героям, в чем также прочитывается попытка опосредованно выразить то, что так тяжело выговорить прямо: «...трудно сказать громко всем: „Товарищи, я сильно болен оттого, что слишком сильно люблю свою жену и ее нет со мной. И эта болезнь труднее, мучительней чумы!“» (522). Об интенсивности боли может свидетельствовать в «Счастливой Москве» то, что Платонов наделяет любовью-болезнью к героине не одного, а нескольких героев, словно одному не под силу вынести ее напор. Как и сам биографический автор, его персонажи оказываются под властью чувства, парализующего их действия: «На рассвете, заготовив почту человечеству, Божко заплакал; ему жалко стало, что сердце Москвы может летать в воздушной природе, но любить его не может. Он уснул и спал без памяти до вечера, забыв про службу» (16); «Сарториус взял Честнову за руку; природа — все, что потоком мысли шло в уме, что гнало сердце вперед и от-

крывалось перед взором, всегда незнакомо и первоначально — заросшей травой, единственными днями жизни, обширным небом, близкими лицами людей, — теперь эта природа сомкнулась для Сарториуса в одно тело и кончилась на границе ее платья, на конце ее босых ног» (45); «Самбикин стучал себя по голове, чтобы опомниться от любви, анализировал свое состояние физиологически и психически, смеялся, усиленно морща лицо, но ничего не мог достигнуть. Суета и напряжение работы оставили его, он ходил, как бездельник, по дальним улицам в одиночестве, занятый скучной неподвижной мыслью о любви. Иногда он прислонялся головой к дереву на ночном бульваре, чувствуя нестерпимое горе; редкие слезы опускались по его лицу» (76–77). В отдельных случаях в рукописи романа Платонов остается в нерешительности: кому, Сарториусу или Самбикину, отдать первенство любви к героине. Эти варианты сохранены в текстологической версии «Счастливой Москвы»: «*Сарториус/Самбикин...*³¹ хотел бы сейчас остаться в самом низу земли, поместиться хотя бы в пустой могиле и неразлучно с Московской Честновой прожить жизнь до смерти» (42).

Герои романа мучимы любовью, которая носит далеко не платонический характер, что как раз и было для самого писателя неразрешимой личной задачей. Проблема пола — проклятый вопрос всей жизни Платонова, становящийся камнем преткновения в выработке им концепции цельной природы нового человечества и нашедший отражение в творчестве начиная с самого раннего его этапа. Еще в рассказе «Жажда нищего» (1921) появляется мотив женской вины: женщины выведены в нем в качестве древних «пережитков», влиявших «на самих инженеров» и обессиливавших «их мысль чувством»³². Та же идея ведет и сюжет «Счастливой Москвы», отражаясь в мучительном недовольстве героев самими собой.

³¹ Простым курсивом отмечен первый вариант, полужирным — второй. Однако ни тот ни другой не стал для Платонова окончательным. В издании 2009 г. публикаторы выбирают первый вариант, опираясь на контекст, из которого следует, что рефлексия отдана герою-инженеру, а не медику.

³² Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1: Рассказы, стихотворения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 170.

В эту модель, впрочем, не вписывается один из главных персонажей, с которым Москва добровольно временно связывает свою судьбу: вневойсковик Комягин. Для него удовлетворение страсти оказывается единственным способом хотя бы на время забыть о собственной ничтожности, ненужности и неприспособленности к новому образу жизни: «Все время приходится надуваться: то думать, то говорить, то куда-то идти, что-то действовать... Но мне ничего неохота, я все забываю, что живу, а вспомню — начинается жутко» (62). В этой реплике героя слышны отзвуки «бывших» людей из «Котлована», которые также потерялись среди новой жизни и существуют в предчувствии и ожидании скорого своего конца, а также героя пьесы «Высокое напряжение» (1931) инженера Мешкова, живущего с тем же чувством потерянности и одиночества: «Нужно скончаться... Я мелочь. Прослойка, двусмысленный элемент и прочий пустяк... Вот уже опять стоит в мире вечернее время. Но никто ко мне в гости не приходит, и мне пойти некуда. <...> Люди отдыхают где-то. А я чем больше дома, тем больше устаю... О чем это всегда играет музыка? Она как будто обещает человеку друга, светлое будущее... Но я скучаю от товарища и утомляюсь от врага»³³. Не случайно в свое неприютное жилище Комягин приглашает таких же, как и он, потерявших себя и безвидных женщин, объясняя свой выбор жалостью к ним, в том числе к своей бывшей жене, которая теперь стала ему «как брат»: «...она теперь худеет и дурнеет, — любовь наша уже превратилась во что-то лучшее — в нашу общую бедность, в наше родство и грусть в объятиях» (63). Москва Честнова также входит в жизнь Комягина в то время, когда становится одноногим инвалидом, из «счастливой Москвы» превращается в «психичку» Мусю. Знаменательно, что этим именем, дорогим для Платонова, из всех влюбленных героев называет ее только Комягин, что заставляет внимательнее взглядеться в его образ, интерпретируемый литературоведами по большей части как отрицательный³⁴.

³³ Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. М.: Вагриус, 2000. С. 117.

³⁴ См., напр.: Семенова С. «Тайное тайных» Андрея Платонова (Эрос и пол) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. По

Однако внутренняя опустошенность героя в творчестве Платонова никогда не расценивалась самим автором как абсолютно негативное качество, даже если сам герой признается в своей ничтожности. В качестве примера можно вспомнить многих персонажей «Котлована», ощущающих свою неписанность в новую жизнь и готовых храниться в «общепролетарском доме» отработанным инвентарем. Неоднозначно и отношение автора к персонажам, принадлежащим к категории «бывших» в «Высоком напряжении». Близким им чувством опустошенности заражен Комягин, отчаявшийся «разрешить загадку» жизни и оставивший «поэтому свое желание мыслить» (60). То есть в своей изначальности в герое заложен тот же «фаустианский ген», что и в ведущих «Фаустах» Платонова. Но ощущение тщетности собственных усилий поселяет в нем чувства усталости от жизни и равнодушия, которые в итоге оказываются доминантными. В типологическом ряду платоновских персонажей фаустианского типа Комягина можно назвать *гамлетизированным Фаустом*. Хотя и в этом своем состоянии он временами надеется начать новую жизнь, которая представляется ему реализацией своих недоосуществленных проектов: дорисовать незавершенные картины, закончить стихи, обдумать «полностью свое мировоззрение» (61), оформить документы и поступить на «твердую работу», стать ударником, полюбить женщину-подругу и жениться. Большая часть из этого списка входила в круг задач самого Платонова, всеми силами старавшегося быть нужным своей стране, мировоззренчески вписаться в ее идеологию, получить постоянную работу с твердым заработком, опубликовать свои произведения, отвергаемые издательствами. Автор сближает Комягина с собой и через его бывшую профессию, делая его творческой личностью: оказывается, в прошлом он был художником. «До сих пор на стенах его комнаты висели *незаконченные картины* масляной краской,

материалам I Междунар. науч. конф., посвященной 90-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 20–21 сентября 1989 г. М.: Наследие, 1994. С. 122–153; *Костов Х.* Мифопоэтика Андрея Платонова; *Солдаткина Я.В.* Мифопоэтика русской эпической прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. М.: Экон-Информ, 2009. С. 68.

изображающие Рим, пейзажи, различные избышки и рожь над оврагами. Это начинал когда-то рисовать Комягин, но ни одной картины не управился дорисовать, хотя прошло времени, как он их начал, лет десять или больше; поэтому избышки остались разоренными — без крыш, рожь не доросла до колоса, Рим походил на губернию. Где-то под кроватью, в изжитых вещах, валялась тетрадка с начатыми в молодости стихами и целый дневник, также не завершённый ничем, остановленный на полуслове, точно кто-то ударил Комягина и он уронил перо навсегда» (60–61). Комягинские недописанные пейзажи могли бы служить иллюстрацией к большей части произведений Платонова, его собственным «бедным селениям», с их недородом, голодом и нищетой, например, в начале романа «Чевенгур», опубликованном в конце 1920-х гг. как повесть «Происхождение мастера»: «На сельских улицах пахло гарью — это лежала зола на дороге, которую не разгребали куры, потому что их поели. Хаты стояли, полные бездетной тишины; одичалые, переросшие свою норму лопухи ожидали хозяев у ворот, на дорожках и на всех обжитых протоптанных местах, где раньше никакая трава не держалась, и покачивались, как будущие деревья. Плетни от безлюдья тоже зацвели... Дворовые колодцы давно сохли... на полях хлеб давно умер, а на соломенных крышах изб зеленела рожь, овес, просо и шумела лебеда: они принялись из зерен в соломенных покрытиях...»³⁵ Рим, похожий на губернию, на картине Комягина — это русский мир, центром которого служит Москва, пытающаяся стать Третьим Римом, однако уже за пределами центральной своей части сохраняющая безвидность и провинциальность. Изображенный на картине пейзаж становится развернутым экфрасисом современного писателю русского града-мира.

Недописанные стихи и брошенный дневник, «остановленный на полуслове, точно кто-то ударил Комягина и он уронил перо навсегда» — также часть литературной биографии Платонова. Исследователи творчества писателя пока безрезультатно ищут часть архива, содержащего его незавершенные рукописи, среди которых надеются

³⁵ Платонов А. Происхождение мастера // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Сов. Россия, 1984–1985. Т. 1. С. 405.

ся отыскать и дневники. Еще более прозрачный намек на автобиографичность образа героя Платонов оставляет, приписывая ему авторство собственных стихов:

Тою ночью, тою ночью чутко спали пашни, села,
Звали молча к ним дороги, уходили на звезду.
И дышала степь в истоме сердцем тихим, телом голым,
Как в испуге на дрожащем, уплывающем мосту (61).

Это первое четверостишие платоновского восьмистишия, написанного в 1920–1921 гг., вторая часть которого такова:

Завтра утром не расскажешь, как летела там звезда,
Где упала и погасла на болотной пустоте.
Ранним часом с земли хлынет вся небесная вода
И замрет на бледносиней уходящей высоте³⁶.

Даже без публикации всего текста, осуществленной в первом томе научного издания сочинений Платонова, сложно не заметить густоты мотивных переключек в первой части стихотворения с платоновской прозой, особенно раннего периода. А первые две строки из последнего четверостишия могут служить эпиграфом ко всему творчеству писателя, в первую очередь к «Счастливой Москве» с ее мотивом *неудавшегося полета*: героини — в небо, страны — в коммунизм.

Пожалуй, самой яркой эмблемой отчаяния Комягина в его восприятии русского мира служит незавершенная им картина, на которой «представлен мужик или купец, не бедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддувал ветер, в обжитой мелкой бородке находились сор и солома, он глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет, где бледное солнце не то вставало, не то садилось. Позади мужика стоял *большой дом безродного вида*, в котором хранились, наверно, банки с вареньем, пироги и была деревянная кровать, приспособленная почти для вечного сна. Пожилая баба сидела в

³⁶ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 301.

застекленной надворной постройке... и с выражением дуры глядела в порожнее место на дворе. *Мужик только что очнулся ото сна*, а теперь вышел опроститься и проверить, не случилось ли чего особенного, — но все оставалось постоянным, дул ветер с немилых, ободранных полей, и человек сейчас снова отправился на покой — спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти» (62). Процессуальность, динамизм платоновского экфрасиса соотносится с типом житийной иконописи, на которой в центре изображается главный образ, а по бокам в отдельных «клеймах» — элементы житийного сюжета. У этой картины Комягина, как и у предыдущей, нет реального прототипа. Однако, судя по описанию и той и другой, в них отчетливо видны черты искусства примитива, разновидностью которого является народная икона, ставшая одним из образцов для русского живописного авангарда. Таким образом, можно заключить, что Комягин в прошлом принадлежал к этому модному направлению, попавшему под запрет к концу 1920-х гг., что служит объяснением незавершенности картины, ее хранения в недоступном для посетителей месте: под кроватью. Принадлежность к авангарду, как и к искусству примитива — еще один намек на близость героя и автора, в поэтике которого присутствуют черты как того, так и другого направлений³⁷. Главный образ на картине Комягина — стоящий на крыльце и мочащийся вниз не то мужик, не то купец, равнодушно смотрящий на мир. На заднем плане — «большой дом безродного вида» с большой деревянной кроватью и портретным образом жены, пожилой бабы с лицом дуры, видимым из-за стекла надворной постройки. Фраза «мужик только что очнулся ото сна, а теперь вышел опроститься и проверить, не случилось ли чего особенного» — сопутствующая основному изображению деталь сюжета, которая может быть передана отдельным «клеймом», где озадаченность мужика должна передаваться пластикой портретного рисунка. Постоянство унылого мира — следующий сюжетный мотив, отраженный в пейзажном изображении обдуваемых ветром «немилых, ободранных полей» (ср. с сюжетом преды-

³⁷ См.: *Малыгина Н.М.* Андрей Платонов: Поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005. С. 32–46.

душей картины Комягина). Еще один элемент сюжета, переданный в новом «клейме», — возвращающийся в дом мужик. Можно предположить, что недовершенность картины связана с трудностью изображения намерения мужика «спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти», которое должно быть передано в последнем «клейме».

Парадоксальность динамизма живописного полотна в том, что оно передает не движение, а застой жизни. Картина Комягина — символ «сонного прозябания» русского мира, его традиционного жизненного уклада — мотив, открывающий платоновский метасюжет, в котором автору не удается воплотить стадию преобразования³⁸. Мотивы *жизненного зстоя и вечного сна без памяти* придают картине Комягина антижитийный статус. Вместе с тем в ее внутреннем сюжетном слое мерцает мысль о том, что проснувшийся ото сна русский мужик не преобразует, а лишь загаживает мир, что и становится для героя-творца причиной разочарования в какой-либо творческой деятельности. Об этом свидетельствует и его социальное положение «вневойсковика», каким он входит в романский сюжет, приобретающее символический характер: человека, оказавшегося «вне войска» борцов за новый мир.

Подтекстный мотив *тщетности человеческого демиургизма* отражает и нарастающий со временем пессимизм самого Платонова. В этом плане на него также падает тень «вневойсковика», хотя и в иной интерпретации: при всем желании быть полезным своим творчеством новому строю, он вытесняется на обочину литературной жизни по причине нестыковки с соцреалистическим канонам и мировоззрения, и типа письма, и творческой стратегии своих произведений. «Как бы я тоже хотел уехать из этой пустой квартиры, — пишет Платонов жене в Крым, — но кому я нужен. <...> Какая-то ненависть у всех ко мне» (524).

Есть еще один аспект, отражающий особую близость биографического автора с Комягиным, а также и с Сарториусом. В своих письмах Марии Александровне Платонов не раз признается, что

³⁸ Подробно см.: *Малыгина Н.М.* Модель сюжета в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 2. С. 274–286.

боится ее не дожидаться: «Дорогая моя. <...> Я пропадаю без тебя, но ты приедешь нескоро. Когда совпадают припадки недомогания и тоски, то я борюсь с собой, чтобы не кончить все это разом»; «Если так пойдет... я жить не буду. Это решено. Это мне соответствует. Ты говорила мне когда-то, что счастью твоему мешать не надо, если я его дать не могу. Так вот, я попробую. Если не выйдет, я исчезну» (525). В финале опубликованной части романа, который, как известно, остался незавершенным, Сарториус встречается уже оставленного Москвой Комягина на Крестовском рынке, куда тот приходит в поисках гроба. В его желании умереть и «пройти по всему маршруту» покойника в надежде узнать, «в чем завершается в итоге баланс жизни» (93), слышатся отзвуки «философской смерти», словно оправдывающей его самоубийство, придающей поступку героя гамлетовский импульс «не быть». В своем намерении осуществить самоубийство Комягин выделяется из круга *гамлетизированных Фаустов*, таких как инженер Прушевский в «Котловане» или инженер Мешков в «Высоком напряжении», вписывающихся в итоге в новые жизненные обстоятельства. В то же время поступок героя рифмуется с поступком рыбака в «Чевенгуре», «сознательно» утонувшего в озере, чтобы узнать, что такое смерть. Сарториус же, поняв, что не может составить счастье Москвы Честновой, оказывается на том же рынке, решившись на исчезновение из привычного мира: «Сейчас скроюсь и пропаду среди всех! — неопределенно и легко думал он о своем намерении» (92). Таким образом, два наиболее близких Платонову романного героя исполняют его внутреннюю тягу к смерти/исчезновению, возможно, сохранив тем самым жизнь своему творцу.

Проекции фаустовского сюжета в романе

Элементы фаустовского сюжета рассыпаны по всему тексту «Счастливой Москвы», причем не только в его гетевском варианте, сформировавшем ведущий концепт революционной эпохи, но и в легендарно-мифологическом, где среди предтеч Фауста оказываются Агасфер, Симон-маг.

В плане аллюзий на трагедию Гете любопытно изображение Крестовского рынка — части городской периферии, где происходит последняя встреча Сарториуса с Комягиным: «Крестовский рынок был полон торгующих нищих и тайных буржуев, в сухих страстях и в риске отчаяния добывающих свой хлеб. Нечистый воздух стоял над многолюдным собранием стоячих и бормочущих людей, — иные из них предлагали скудные товары, прижимая их руками к своей груди, другие хищно приценились к ним, щупая и удручаясь, рассчитывая на вечное приобретение» (95). Этот район старой Москвы, с узкими, невзрачными улицами и грязными дворами, где трудно текла остановившаяся жизнь, контрастен ее центральной, парадной части, с ее «симфоническим» «гулом нового мира», яркими огнями строек, высотными зданиями, институтами, школой воздухоплавания и пр. Новая Москва словно творится по плану Мефистофеля, пытающегося угадать «великую затею» Фауста:

Столицу ты построишь. В ней дома
Тесниться будут; узких улиц тьма
Лепиться будет криво, грязно, густо;
В середине — рынок: репа, лук, капуста,
Мясные лавки; в них лишь загляни —
Жужжат там мухи жадными стадами
Над тухлым мясом. Словом, перед нами
Немало вони, много толкотни.
В другой же части города, бесспорно,
Дворцов настроишь, площади просторно
Раздвинешь... (439–440)

Образ же «улыбающегося скромного Сталина», *сторожащего* «открытые дороги» социалистического града-мира, устремленного «в даль, из которой не возвращаются», занимает центральное место и в столичном пространстве, и в головах граждан страны, подобно Фаусту-строителю в представлении Мефистофеля:

И наблюдать ты станешь, как теснятся
Повсюду люди, как кареты мчатся,

Как озабоченный народ
Спеша по улицам снует;
А сам проедешь — вмиг заметит
Тебя толпа, с почетом встретит;
Ты будешь центром их... (440)

В одной короткой фразе скупыми средствами поэтики Платонов гениально соединяет в образе Сталина коварство Мефистофеля и всесильность трех его подручных: Догоняя, Забирая и Держи-Крепче. Отметим, что «скромное обаяние» вождя было запечатлено на всех его портретных изображениях, становясь экспликатом его главного тезиса: «не кичливость, а скромность украшает большевика»³⁹, на что обратила внимание Л. Дебюзер: «Он хвалит стахановцев за „скромный, незаметный труд“, ругает Бухарина за нескромность...»⁴⁰ Платонов очень тонко уловил этот штрих в публичном образе «скромного Сталина», усиливающий его поистине сатанинское величие. Особенно важно в сцене со статуей — новой разновидностью сюжетной ситуации «очной ставки с властителем», что Сарториус видит ее не внешним, а внутренним зрением: к концу романа он уже почти слепнет, что актуализирует фаустовские аллюзии в образе героя. Однако здесь мы встречаемся со случаем интертекстуального притяжения-отталкивания, поскольку ослепший Фауст в финале трагедии Гете не распознает совершенной Мефистофелем подмены, тогда как Сарториусу, наоборот, открывается истинное видение происходящего. Это расширяет как сюжетную структуру романа, так и «формулу» героя, внося в них элемент Эдипова сюжета.

Идя дальше сквозь Крестовский рынок, Сарториус, подобно Фаусту во второй части трагедии, словно путешествует в глубь рос-

³⁹ *Сталин И.* Вопросы ленинизма. М.: Госполитиздат, 1952. С. 494.

⁴⁰ См.: *Дебюзер Л.* Тайнопись романа «Счастливая Москва»: Пародия сталинских текстов. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный. По материалам V Междунар. науч. конф., посвященной 50-летию со дня кончины А.П. Платонова, Москва, 23–25 апреля 2001 г. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 638. Курсив автора. — *Е.П.*

сийской истории, вытесненной за пределы новой Москвы и новой жизни и превращенной в кладбище культуры: «Нечистый воздух стоял над многолюдным собранием стоячих и бормочущих людей... здесь продавали старую одежду покроя девятнадцатого века, пропитанную порошком... в толпе торговали еще и такими вещами, которые потеряли свой смысл жизни, — вроде капотов каких-то чрезвычайных женщин, поповских ряс, украшенных чаш для крещения детей, сюртуков усопших джентльменов, брелоков на брюшную цепочку... Много продавалось носильных вещей недавно умерших людей, — смерть существовала, — и мелкого детского белья, заготовленного для зачатых младенцев, но потом мать, видимо, передумывала рожать и делала аборт, а оплаканное мелкое белье нерожденного продавала вместе с заранее купленной погрешкой» (95–96). Специальная авторская оговорка «смерть существовала» звучит в этом пассаже горькой иронией над несбывшейся утопической надеждой о социализме как земном рае. Мотив *смерти ребенка* в варианте гибели не родившегося младенца придает всей сюжетной ситуации статус «социалистической трагедии». Если же проследить весь мортальный план романного сюжета, то в нем ведущим мотивом оказывается *несвоевременная смерть*: смерть ребенка с опухолью на голове, смерть молодой женщины, труп которой препарирует Самбикин, самоубийство сына Арабовой. В ту же категорию попадает намерение умереть Комягина и желание исчезнуть-«пропасть» Сарториуса — людей революционного поколения.

Путешествие Сарториуса дальше в глубь рынка усиливает кладбищенские настроения:

«В специальном ряду продавались оригинальные портреты в красках, художественные репродукции. На портретах изображались давно погибшие мещане и женихи с невестами уездных городов... Позади фигур иногда виднелась церковь... росли дубы счастливого лета, всегда минувшего.

Сарториус долго стоял перед этими портретами прошлых людей. Теперь их могильными камнями вымостили тротуары новых городов и третье или четвертое краткое поколение топчет где-нибудь надписи: „Здесь погребено тело купца 2-й гильдии города Зарайска,

Петра Никодимовича Самофалова, *полной жизни его было...* Помяни мя господи во царствии твоём“ — „Здесь покоится прах девицы Анны Васильевны Стрижевой... Нам плакать и страдать, а ей на господу взирать...“» (96).

Роман, замысливавшийся как панегирик новой жизни, к финалу все больше напоминает элегию в прозе, где жизнь последних революционных поколений в отношении к прошлому соотносится как краткость к полноте. Звучащий мотив *недолговечности* становится репрезентантом трагической реальности 1930-х гг., намеком чему служит часть могильной эпитафии: «нам плакать и страдать». Этим, кстати сказать, платоновские «Фаусты» Комягин и Сарториус отличаются от Фауста Гете, уходящего с ощущением полноты своих «трудов и дней» (иллюзорность фаустовского «прекрасного мгновенья» — другая сторона вопроса). Финальная часть романа писалась в 1936 г., когда уже была запущена карательная машина эпохи, не дававшая возможности новым людям дожить до старости. Через год, в 1938 г. будет арестован 15-летний сын Платонова, которому после освобождения из лагеря суждено прожить лишь три года: он умрет в 1943 г. от полученного в заключении туберкулеза.

Заканчивается элегический пассаж ностальгической картины навсегда исчезнувшего русского мира, возникшей в сознании Сарториуса под впечатлением его кладбищенского путешествия: «Вместо бога сейчас вспомнил умерших Сарториус и содрогнулся от ужаса жить среди них, — в том времени, когда не сводили лесов, убогое сердце было вечно верным одинокому чувству, в знакомстве состояла лишь родня и мировоззрение было волшебным и терпеливым, а ум скучал и плакал по вечерам при керосиновой лампе или в светящий полдень лета — в обширной, шумящей природе; когда жалкая девушка, преданная, верная, обнимала дерево от своей тоски, глупая и милая, забытая теперь без звука. Она не Москва Честнова, она Ксения Иннокентьевна Смирнова, ее больше нет и не будет» (96).

Ведущим в движении повествования оказывается мотив *строительной жертвы*: новый мир возводится на костях умерших, из их могильных плит, что вызывает у героя чувство ужаса, но вместе с

тем выводит на первый план образ прошлого, затеняя героиню нового мира Москву Честнову Ксенией Иннокентьевной Смирновой. Образ той, которой «больше нет и не будет», оказывается ценней любимой живой Москвы. Этот завершающий фрагмент звучит горькой иронией, в том числе и автоиронией по поводу воскресительной концепции Н. Федорова, долгое время питавшей философскую мысль Платонова. Фраза «больше нет и не будет» становится в тексте романа приговором как федоровской идее воскрешения детьми отцов, так и платоновскому утопизму.

В образных превращениях Семена Сарториуса можно увидеть своеобразную диаграмму нисхождения героя фаустианского типа во всем творчестве Платонова. Выходец из деревни с «отцовской фамилией» Жуйборода, в романном сюжете он появляется в числе «известных по всей своей родине» людей с необычной фамилией Сарториус, символизирующей его принадлежность к ученому кругу⁴¹. Однако в конце романа герой меняет имя и жизнь: решает выйти из столичной элиты, став обыкновенным человеком с рядовой фамилией Груняхин. В черновых версиях судьбы героя он не останавливается на груняхинском варианте, стремясь прожить как можно больше «чужих жизней». То есть финальный эпизод опубликованной части рукописи «Счастливой Москвы», связываемый исследователями с обретением Сарториусом истинного смысла бытия — достижением состояния сострадательной любви-агапэ⁴², является промежуточным в замысле Платонова, в соответствии с которым роман не должен вызывать ощущения завершенности, заканчиваться.

Возможно, намеченные в черновых записях варианты проживания Сарториусом «чужих жизней» также продумывались Платоновым по модели судьбы Фауста Гете — как цепь путешествий в мир скрытых сущностей: «Сарториус — исслед<ователь>, безвозврат-

⁴¹ В плане фаустовского сюжета латинский псевдоним героя, ставший его фамилией, перекликается с именем исторического Фауста: Георгиус *Сабелликус* Фаустус.

⁴² См., напр.: *Семенова С.* «Влечение людей в тайну взаимного существования...».

ный искатель фактов, никуда не возвращающийся ни путем, ни желанием, проникавший жизнью всю толщу действительности и оброставший ею», — читаем в записных книжках (144). Однако мотивации жизненных перевоплощений героя «Счастливой Москвы» у Платонова постоянно меняются, в чем проступает лик суровой эпохи 1930-х гг.: «Нельзя быть одним и тем же человеком, слишком горе большое настанет, слишком», — запишет он в книжке 1934 г. с пометой «Для Москвы. Сарт<ориус>». И тут же ниже: «...Сарториус проходил нестерпимую жизнь»; «Неподвижным быть нельзя, но и двигаться нестерпимо» (149). Из этих набросков складывается вероятностный сюжет дальнейшей судьбы героя. В своем движении он то теряет, то обретает на какое-то время себя самого, часто радуясь потере собственной души — «настолько она незначительная, мнимая... Он и раньше воображал другого, потому что самому-то жить нечем!» (174). На путях своей «нестерпимой жизни» слепой (*sic!*) Сарториус однажды встречает Москву — «многодетную, но непобедимую» (139). Возможно, эта встреча повлияла на дальнейшую разработку сюжетной линии героя. В одной из этапных записей Платонова в книжке 1935 г. появляется образ женщины — спасительницы мира как завершающий цепь реинкарнаций героя: «Сарт<ориус> в конце своих перевоплощений убеждается, что для свершения его жизн<енной> задачи и удовлетворения любовью (далее) ему самому необходимо стать Москвой, — и на перевоплощении в нее, в женщину — спасительницу мира — он кончается и кончается роман» (162). Архетипический образ женщины-спасительницы вбирает в свою орбиту и фаустовский сюжет, отсылая к образу Гретхен в финальной части трагедии Гете. Стратегия сюжетной линии Сарториуса также вписывается на этом этапе авторского замысла в данную модель. Намеком на связь с гетевским героем служит неоднократное акцентирование слепоты Сарториуса. Этот мотив возникает уже в последней части опубликованного текста. Однако далее в набросках к роману разрабатываются разные варианты превращения героя в «другого человека», что в итоге оказывается «сцеплено в бред» (174). Наметившаяся было спасительная перспекция судьбы Сарториуса сбивается, вновь переключаясь

в скитальческую парадигму, причем на этот раз не на уровне реального плана, связывающего его с архетипом Агасфера, а в ментальной сфере, выявляющей сдвинутость его сознания, граничащую с шизофренией. Последняя запись, относящаяся к судьбе героя и роману в целом: «Он, Sartorius, все же время от времени вспоминает себя прежнего, неизменного (выделено автором. — Е.П.), давнего, и втайне хочет возвратиться в то, пусть бедное, но „естественное“ состояние» (209), — актуализирует тупиковость скитальческих «превращений» героя, трагизм его ухода от самого себя. Одновременно утверждается ценность «естественного человека» и развенчание цивилизаторской идеи.

Женской проекцией судьбы героя фаустианского типа является в романе судьба героини. В то же время дегероизация Москвы-«Фаустины» вызывает иные смысловые коннотации в сравнении с судьбой Сарториуса, намеренно меняющего свою жизнь, и реализует идею неосознанной душевной подмены света тьмой, верха низом, проецирующуюся на жизнь страны в целом. В сюжетной линии героини по-новому мерцают переключки с апокрифическими сюжетами, входящими в фаустовскую традицию.

Среди них — сюжет о Симоне-маге с его неудачами воздушных полетов. По одной из легенд, Фауст-I был учеником Симона-мага и также пытался летать. «„Он возмечтал об орлиных крыльях — хотел изведать все тайны и цели Неба и Земли“». Таким искателем приключений, авантюристом является Фауст в народных сказаниях», — писал Н. Федоров в работе «„Фауст“ Гете и народная легенда о Фаусте»⁴³. По свидетельству Филиппа Меланхтона, современника исторического средневекового Фауста, «приехав в Венецию и желая поразить людей невиданным зрелищем, он объявил, что взлетит в небеса. Стараниями дьявола он поднялся в воздух, но столь же стремительно низвергся на землю, что едва не испустил дух, однако остался жив»⁴⁴. В ряду платоновских персонажей образ неудачливо-

⁴³ Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Традиция, 1995–1997. Т. 3. С. 504.

⁴⁴ Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб.: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2006. С. 22.

го воздухоплавателя отдан Москве Честновой. При этом сюжетная ситуация, контаминирующая полеты Фауста и Симона-мага, делится в романе на два автономных эпизода. Первый, сам неудавшийся полет и низвержение на землю, сопровождается знаковой деталью — игрой с огнем, символизирующей мнимое человеческое всемогущество. В воздухе опьяненная ощущением свободы Москва пытается закурить, разжигая огонь сначала от одной спички, которая тухнет, а затем от целого коробка. Мотив *искушения* встраивается в подтекст романа авторской оговоркой: Москва никогда ранее не курила. В полете «огонь, схваченный вихревою тягой, мгновенно поджег горячий лак... лямки сгорели в ничтожное мгновение, успев лишь накалиться и рассыпаться в прах», и тут же «ветер начал сжигать кожу на ее лице вследствие жесткой, все более разгорающейся скорости ее падения вниз» (18). Второй эпизод — увечье героини в варианте раздробленной ноги, полученное уже на земле, при строительстве московского метро, — отсылает к апокрифическому сюжету «Деяний апостола Петра». В нем Петр просит Христа не допустить успешного полета Симона-мага, дабы не скомпрометировать явленных Им Самим чудес. Знаковой для связи двух текстов является оговорка апостола о том, что он не желает смерти волхву, «а пусть он просто в трех местах сломает себе ногу»⁴⁵. Платонов как автор романа идет еще дальше: изувеченную ногу Москвы приходится удалить и героиня остается одноногой хромой. Это варьирование архетипической ситуации вызвано, на наш взгляд, авторским намерением вступить в диалог с Достоевским как автором «Бесов». Однако образ хромой Москвы соотнесен в «Счастливой Москве» не с юродивой хромоножкой Марьей Тимофеевной Лебядкиной, а с Лизой в момент ее истерических фантазий, вызванных ревностью к Марье Тимофеевне. Вот этот эпизод, где ключевым мотивом является мотив *сломанных ног* (приведем его с большими купюрами).

«Варвара Петровна тоже следила за Лизой, но ее вдруг поразила одна мысль.

⁴⁵ Верещагин Е.М. Плачевный конец Симона Волхва // Верещагин Е.М. Христианская книжность Древней Руси. М.: Наука, 1996. С. 149.

— Где ж ты был, Nicolas, до сих пор все эти два часа с лишком? — подошла она, — поезд приходит в десять часов.

— Я сначала завез Петра Ивановича к Кириллову. А Петра Степановича я встретил в Матвееве... в одном вагоне ехали.

— Я с рассвета в Матвееве ждал, — подтвердил Петр Степанович, — у нас задние вагоны соскочили ночью с рельсов, *чуть ног не переломали*.

— Ноги сломали! — вскричала Лиза, — мамá, мамá, а мы с вами хотели ехать на прошлой неделе в Матвеево, *вот бы тоже ноги сломали!*

<...>

— Мамá, мамá, милая ма, вы не пугайтесь, если я в самом деле *обе ноги сломаю; со мной это так может случиться, сами же говорите, что я каждый день скачу верхом сломя голову*⁴⁶. Маврикий Николаевич, *будете меня водить хромую?* — захохотала она *опять*. — *Если это случится, я никому не дам себя водить, кроме вас, смело рассчитывайте. Ну, положим, я только одну ногу сломаю... Ну будьте же любезны, скажите, что почтете за счастье.*

— Что уж за счастье с одной ногой? — серьезно нахмурился Маврикий Николаевич.

— Зато вы будете водить, один вы, никому больше!

— Вы и тогда меня водить будете, Лизавета Николаевна, — еще серьезнее проворчал Маврикий Николаевич.

— Боже, да ведь он хотел сказать каламбур! — почти в ужасе воскликнула Лиза. <...> Я убеждена, к чести вашей, что вы сами на себя теперь клеветеете; напротив: вы с утра до ночи будете меня тогда уверять, что я стала без ноги интереснее! Одно непременно... без ноги я стану премаленькая, как же вы меня поведете под руку, мы будем не пара!

*И она болезненно рассмеялась*⁴⁷.

⁴⁶ На наш взгляд, скачка Лизы «верхом сломя голову» с возможным для нее итогом сломанной ноги является в этом фрагменте романа Достоевского вариацией архетипической ситуации полета Симона-мага, что вносит новую модальность в его бесовский сюжет.

⁴⁷ *Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1990. С. 189–190.*

Отношения увечной Москвы, превратившейся в «психичку Мусю» (ср. болезненную истерию Лизы) с ее поклонниками словно реализуют каламбур Маврикия Николаевича: хромая героиня Платонова становится еще притягательнее для Сарториуса и Самбикина, сохраняющих к ней неудержимое физическое влечение, теперь смешивающееся с жалостью. То есть именно она «ведет» своих любовников, говоря языком героя Достоевского, в своей страсти теряющих рядом с ней самих себя (эпизод совокупления Сарториуса с Москвой при «мертвом» Комягине; страстный порыв Самбикина во время проводимой им ампутации ноги Москвы, о чем ниже). Вместе с тем их поведение рифмуется с еще одним героем «Бесов»: капитаном Лебядкиным, влюбленным в Лизу и в своих поэтических фантазиях также обыгрывающим мотив *сломанной ноги*:

Краса красот сломала член
И интересней вдвое стала,
И вдвое сделался влюблен
Влюбленный уж немало⁴⁸.

Эта скрытая аллюзия на травестийный персонаж из разряда «бесов» Достоевского вносит ироническую модальность в изображение страстного влечения платоновских героев к Москве Честновой, одновременно и словно непреднамеренно бросая на их чувства блик отнюдь не мелкого бесовства.

Помимо сказанного, в изображении судьбы героини мерцают, на наш взгляд, и ассоциации с Книдским мифом⁴⁹. О творческой притягательности образа Венеры для Платонова говорит не только неоднократное именование его героинь именем античной богини (рассказы «Фро», «Афродита»), но и обыгрывание отдельных мифомотивов. Так, в «Афродите» любовь Назара Фомина к Наталье Владимировне — продавщице пива зарождается в тот момент, когда он смотрит на нее сквозь переполняющую кружку пивную пену. «Позже он с улыбкой назвал Наталью Владимировну Афродитой,

⁴⁸ Достоевский Ф.М. Бесы. С. 253.

⁴⁹ О термине «Книдский миф» и его истории подробно см.: Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции... С. 32–55.

образ которой явился для него тоже поверх пены, хотя и не морской воды, а другой жидкости»⁵⁰. Потеряв свою Афродиту, он ищет ее, «спрашивая о ее судьбе у растений, и у всех добрых тварей земли и даже всматривается с тем же вопросом в небесные явления облаков и звезд»⁵¹. Для него, даже после измены и разлуки, она осталась центром жизни, его «богиней»: «Чувство Фомина к Афродите удовлетворялось в своей скромности даже тем, что здесь когда-то она дышала и воздух родины еще содержит рассеянное тепло ее уст и слабый запах ее исчезнувшего тела, — ведь в мире нет бесследного уничтожения»⁵². В «Счастливой Москве» актуализированы иные аспекты мифообраза Афродиты. В Книдском мифе эта богиня любви и красоты после осквернения своей статуи «неким юнцом» — игроком в кости «превращается в демонскую блудницу Венеру»⁵³, становясь «крайне ревнивой и мстительной»⁵⁴. Знаковым элементом сюжета, отсылающего к Книдскому мифу, служит в платоновском романе мотив *осквернения*, который появляется в его начале. Усиливают ассоциации с мифом характеристики спутника Москвы как случайного и хитрого человека: «Случайный человек познакомился однажды с Москвой и победил ее своим чувством и любезностью, — тогда Москва Честнова вышла за него замуж, *навсегда и враз испортил свое тело и молодость*. Ее большие руки, годные для смелой деятельности, стали обниматься; сердце, искавшее героизма, стало любить лишь одного *хитрого человека, вцепившегося в Москву, как в свое неперемное достояние*» (11). В итоге, почувствовав «томящий стыд своей жизни», героиня уходит от «хитрого человека». Но с этого момента начинается нисхождение Москвы, меняющей своих партнеров и в итоге озлобляющейся на жизнь и на людей. Частичная потеря героиней Платонова телесной подвижности после травмы ноги, ее замена протезом становится символом не только телесного, но и душевного «окаменения», проецирующегося

⁵⁰ Платонов А. Афродита // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 185.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. С. 198.

⁵³ Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции... С. 39.

⁵⁴ Там же. С. 33.

на статуарный образ Венеры в мифе. Перемены в характере героини романа рельефно переданы в сцене, где увечная Москва, «как ехидна», изрыгает проклятия в адрес Комягина, желая ему смерти («Я тебя сейчас деревянной ногой растопчу, если не издохнешь» (87)), а затем при мнимом мертвом делит постель с Сарториусом. В данном эпизоде Платонов травестирует сцену любви «при мертвом» дон Гуана и Лауры в «Каменном Госте» Пушкина, также принадлежащем демонологической традиции. Судьба возлюбленных Москвы: Сарториуса, Комягина — соотносится с судьбой «некоего юнца» в мифе, после разъединения с богиней впавшего в мрачную меланхолию и покончившего с собой. «Как повествует народная молва, *он исчез совсем*: говорят, он бросился на скалы или в морскую пучину»⁵⁵. Мы не беремся утверждать, что Платонов намеренно включает в свой роман аллюзии на Книдский миф. Вероятно, это все-таки реминисцентные соответствия. Но они лишь утверждают нас в мысли о том, что, работая над «Счастливой Москвой», автор находился в пространстве фаустовской традиции, где один элемент с неизбежностью, в силу самой творческой логики, притягивает к себе другой.

Аллюзии на легендарный образ Фауста-некроманта⁵⁶ мерцают в образе Самбикина⁵⁷. Цель его экспериментов с мертвым телом —

⁵⁵ Лукиан из Самосаты. Две любви // Лукиан из Самосаты. Избранное. М.: ГИХЛ, 1962. С. 398.

⁵⁶ В своей визитной карточке исторический Фауст именовал себя как «Магистр Георгиус Сабелликус Фаустус младший, кладезь некромантии, астролог, маг второй, хиромант, аэромант, пиромант и гидромант второй» (*Шульц Р.* Отзвуки фаустовской традиции... С. 20), уступив первенство и старшинство Фаусту-I, ученику Симона-мага. Аллюзии на Фауста Сабелликуса (Сабинянина, т.е. принадлежащего к сабинянам, с древности считавшимся самыми искусными магами. — Там же. С. 25) возникают во второй части трагедии Гете — в представлении Фауста Императору: «Знай: некромант Сабинский, маг известный / Из Норчии, навек слуга твой честный! / <...> / Он нас послал для помощи проворной / К тебе сюда» (452).

⁵⁷ Ср. фамилию героя Самбикин с прозвищем Фауста-II Сабинянин.

«мертвыми оживлять мертвых» (75), найти скрытый в теле умершего человека источник жизни, «цистерну бессмертия» — соотносится с попыткой манипуляции энергией мертвых в практике некромантов. «Смерть, когда она несется по телу, срывает печать с запасной, сжатой жизни и она раздается внутри человека в последний раз, как безуспешный выстрел и оставляет неясные следы на его мертвом сердце... Но это вещество — *высшая драгоценность по своей энергии*... самое живое появляется в момент последнего дыхания...» (58), — объясняет Самбикин Сарториусу смысл своих манипуляций во время вскрытия трупа девушки. Вполне вероятно, что научной основой эпизода послужили эксперименты по оживлению организма, проводимые в Советском Союзе в 1920-е — 30-е гг. известным физиологом С. Брюхоненко в Воронежском институте экспериментальной физиологии и терапии. С помощью аппарата искусственного кровообращения ученому удалось в 1926 г. провести эксперимент с собакой, у которой было остановлено сердце. Два часа она оставалась живой благодаря подключению к аппарату. В 1928 г. С. Брюхоненко был проведен знаменитый эксперимент по оживлению собачьей головы. С помощью резиновых трубок автожектор, имитирующий сердце, соединялся с ампутированной головой животного в большом круге кровообращения и ампутированными легкими в малом круге. Ожившая собачья голова была продемонстрирована Брюхоненко научному сообществу. Голова реагировала на внешние раздражители и даже ела предлагаемый ей сыр⁵⁸. Возможно, Платонов — уроженец Воронежа был наслышан об этих экспериментах, которые продолжались и далее. Известен научно-популярный фильм режиссера Д.И. Яшина «Эксперименты по оживлению организма» (1940), в котором изображаются и обсуждаются сразу несколько научных экспериментов, проводимых С. Брюхоненко в том же Воронежском институте. В начале показывается сердце с подключенными к нему четырьмя трубками, бьющееся вне тела. Затем легкое, в котором с помощью мехов осуществ-

⁵⁸ Эксперимент Сергея Брюхоненко по оживлению организма. [Электронный ресурс]. URL: <http://kriorus.ru/news/Eksperiment-Sergeya-Bryuhonenko-po-ozhivleniyu-organizma>

вляется насыщение крови кислородом. В следующей сцене демонстрируется операция с применением аппарата искусственного кровообращения. Аппарат снабжает голову собаки обогащенной кислородом кровью, и голова начинает реагировать на внешние стимулы. В последней сцене моделируется клиническая смерть собаки. Через десять минут после этого запускается аппарат искусственного кровообращения, после чего, спустя некоторое время, сердце и легкие начинают работать в нормальном ритме. Собака продолжает жить⁵⁹.

Однако научные изыскания, если и были известны Платонову, послужили лишь точкой отталкивания при формировании утопической концепции его героя по использованию энергии мертвого тела для решения проблемы человеческого бессмертия, имеющей большее отношение к магии, алхимии, чем к науке. Эта аналогия особенно отчетлива в том эпизоде, где Самбикин пытается вернуть к жизни умирающую Москву, привезенную в его клинику после аварии в метро: «Самбикин взял сердце и шейную железу умершего ребенка, приготовил из них *таинственную суспензию* и впрыснул ее в тело Честновой» (77). Эти манипуляции действительно возвращают героиню к жизни. Семантика смерти-воскресения вводится в эпизод через поэтику телесности: «Москва Честнова поправлялась долго, она пожелтела и руки ее высохли от неподвижности» (Там же). Показательно, что в работе над текстом Платонов зачеркивает первоначальный вариант «побледнела» и вместо него вставляет «пожелтела», что в сочетании с «высохшими руками» создает образ мертвого тела. На уровне межтекстовых переключений с «Фаустом» Гете эта сцена представляет собой парафразу реплики Мефистофеля: «Смерть старая уж не разит, как гром. / Глядишь на труп, но вид обманчив: снова / Недвижное задвигаться готово» (501). В тексте «Счастливой Москвы» данный эпизод коррелирует с видением героини во время операции: «...она бежала по улице, где жили животные и люди, — животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее... туло-

⁵⁹ См.: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2SWu2CiyZBU>

вище ее ежеминутно уменьшалось... наконец остались торчащие кости, — тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убегала дальше... лишь бы уцелеть, хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей... Она упала на жесткие камни, и все, кто рвал и ел ее в бегстве, навалились на нее тяжестью» (76). Здесь вновь появляется лейтмотивный для творчества Платонова образ «костей сухих», сигнализирующий о пограничном состоянии героини между жизнью и смертью.

В следующей сцене Москва, опомнившись от наркоза, чувствует, как Самбикин, склонившись над ее недвижимым телом, обнимал ее «и пачкал кровью ее груди, шею, живот». Целуя ее в рот, он почувствовал, как «изо рта выходил *удушающий* запах хлороформа, но он мог теперь дышать всем, чем попало, что она выдыхала из себя» (Там же). В этом эпизоде к некромантии примешиваются признаки некрофилии, усиливающиеся после признания Самбикина в том, что он унес отрезанную ногу Москвы к себе домой на хранение, словно реликвию. Любовь к героине приобретает в этой сцене патологическое звучание, граничит с одержимостью. Впрочем, признаки патологии возникают в поведении Самбикина гораздо раньше: в сцене вскрытия трупа девушки. После того как он провел патологоанатомические манипуляции с телом, он начинает поворачивать его, «точно предъявляя Сарториусу ее упитанность и целомудрие». «Она хороша, — неопределенно произнес хирург; у него прошла мысль о возможности жениться на этой мертвой — более красивой, верной и одинокой, чем многие живые...» (58). Неопределенность речи сигнализирует о неясности сознания, словно герой впадает в пограничное, сомнамбулическое состояние.

В статье «О „ликвидации“ человечества» из сборника «Размышления читателя», о которой шла речь выше в связи с рассказом «Мусорный ветер», есть текстовая врезка, диалогизирующая с самбикинской линией сюжета. Приведем ее полностью.

«У одного малоизвестного западноевропейского писателя есть рассказ под названием „Познание сущности“; в этом рассказе изображается любовь юноши к девушке, причем юноша, обожая свою

прекрасную невесту, томится над вопросом: почему его возлюбленная столь красива, почему она беспрерывно дает ему чувство счастья, прелесть вечно взволнованной жизни? Может быть, в самой душе и в теле его возлюбленной есть нечто таинственное, отсутствующее во всех других людях? До времени это остается неизвестным. Но вскоре девушка умирает, и тогда вся мучительная, потрясенная любовь юноши обращается в странное, мучительное желание разгадать тайну очарования умершей. Он, пользуясь лабораторией отца, инженера-химика, и сам будучи начинающим биологом, превращает холодное тело своей невесты путем его обработки реактивами в разные продукты. Эти продукты были известны и обыкновенны, их можно было бы добыть еще больше, скажем, из туловища коровы. Осиротевший любовник делает из добытых таким образом веществ светильник — фитиль и жидкое горючее масло — и зажигает огонь. Светильник загорелся, из фитиля пошла копоть, смутное серое пламя осветило комнату испытателя таинственной сущности любви. Затем масло в светильнике выгорело, стало темно, юноша положил голову на стол, где давно лежал труп его возлюбленной, и умер. Если погибшую невесту представить себе символом действительности, то пытливый юноша, ищущий в трупе источник жизни, будет синонимом писателей, подобных Джойсу⁶⁰. Истинное решение темы изложенного выше рассказа находится как раз в обратном: в сбережении невесты, а не в бессознательном умерщвлении ее ради страстного, темного и невежественного желания — получить возможность экспериментировать над ее трупом»⁶¹.

⁶⁰ В статье «О „ликвидации человечества“» Платонов полемизирует с художественным принципом Джойса и Пруста, видя в нем «машину для разрушения»: «...нельзя вести анализ с таким истирающим насквозь усердием, чтобы живое разлагалось в мертвое, если хочешь понять живое, и поэтому вольная или невольная дискредитация человеческого существа, которая получилась у Джойса в его романе, неубедительна», — утверждает Платонов (*Платонов А. Собрание сочинений*: В 3 т. Т. 2. С. 459).

⁶¹ Там же. С. 459–460.

Вряд ли мы ошибемся, сказав, что данный фрагмент представляет собой литературную мистификацию Платонова. Произведение «Познание сущности» до сих пор неизвестно. Но и в самом этом названии, и в сюжетной основе, а также мотивной структуре рассказа слишком узнаваем сам Платонов. Мотив *смерти от любви* возвращает к его ранней поэме в прозе «Невозможное», тогда как основной состав мотивного корпуса полемически связан с романом «Счастливая Москва». Здесь мы в очередной раз сталкиваемся с особенностью творческого поведения писателя: полемизированием Платонова-художника и Платонова — публициста/критика. Если в романе поиск Самбикиным тайны жизни и бессмертия путем экспериментов с мертвым телом изображен без малейшей тени иронии, то в «Познании сущности» та же ситуация представлена уже в ироническом освещении — как свидетельство «страстного, темного и невежественного желания». Это редкий случай во всей творческой практике Платонова, когда его критическая мысль служит духовным приговором деянию близкого автору героя художественного произведения.

«Две души» платоновских «Фаустов»

Один из ключевых вопросов, решаемых героями романа, это вопрос о душе, который также вписывается автором в рамки мировой фаустианы. Проблема души волновала Платонова с самого раннего периода творчества. Он метался в своих попытках разгадать загадку души, видя ее некой сложной субстанцией, в которой скрыты и низкие стихийные «начала», связанные с потребностями тела, пола: страсть, похоть. В таком ракурсе душа человека представлялась писателю «неприличным животным». Свою раннюю статью 1921 г. он так и назвал: «Душа человека — неприличное животное», — в чем слышна перифраза понятия «животная душа», бытующего в писаниях Святых Отцов⁶², имеющих своим источником библейские тексты: «Душа их истлевала в них» (Пс. 106: 5); «Голодному снится,

⁶² См., напр.: Лука (Войно-Ясенецкий), святитель. Дух, душа, тело. Тула, 2013. С. 64.

будто он ест... и душа его тоща... снится, будто он пьет... и душа его жаждет» (Ис. 29: 8); «Нерадивая душа будет терпеть голод» (Притч. 19: 15) и др. Вместе с тем в своем высшем проявлении «прекрасная душа человека»⁶³ виделась Платонову «царством сознания», которое в перспективе должно стать «законом всей земли»⁶⁴. В метафоре «царство сознания» слышится предчувствие одухотворенной души, освобожденной от потребностей тела, и одухотворенного мира, обретшего свойство бессмертия. Однако представление о высшей степени знания у автора и его героев лишено сопричастности с божественным знанием-ведением как со-Знание. Поэтому их высоким дерзаниям не просто не суждено осуществиться — в процессе своей реализации они с неизбежностью подвергаются инверсии.

Над загадкой души бьются все ведущие персонажи платоновских произведений, начиная с самых ранних утопических «фантазий». Бьются над ней и герои «Счастливой Москвы». Но для них душа является не столько ценностью, сколько помехой в достижении человеческого идеала. Преображенный совершенный человек — тот, в ком «разум отпразднует победу над стихиями»: необузданными порывами страстей, физиологическими потребностями тела, муками плоти. В эту же категорию попадает и душа, имеющая в романе больше корреляций с телом, чем с духом, т.е. соотносимая с понятием «животной души». Поэтика персонажей «Счастливой Москвы» подчеркнута физиологична, мир романа состоит большей частью из человеческих нечистот, представляя «пространством пота, кишечных газов... звуков „измученной любви“, шума пищеварения, криков ужаса в ночных кошмарах»⁶⁵. Исследователи склонны видеть в этом близость Платонова к культуре тела в экзистенциальной феноменологии, представители которой «рассматривали в теле особый пласт сознания, всеобщее средство обладания миром»⁶⁶. Но та-

⁶³ Платонов А. Голос отца // Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. С. 212.

⁶⁴ Там же. С. 213.

⁶⁵ Костова Х. Оппозиция души и тела в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 3. С. 154.

⁶⁶ Там же.

кой взгляд на платоновскую поэтику телесности искажает авторское отношение к реальности как несовершенному, падшему миру, о чем свидетельствуют мотивы *ужаса, мучения, нечистот* и пр. Именно в этой экзистенциальной позиции душа, по словам П. Флоренского, «теряет свое субстанциональное единство... *теряется* в хаотическом вихре своих же состояний, переставая быть субстанцией их. Я захлебывается в „потопе мысленном“ страстей»⁶⁷. Пытаясь восстановить совершенство мира и человека, герои Платонова, как верно отмечает Е. Толстая, обустроивают мир «по своему уму»⁶⁸. Исследовательница говорит в данном случае о персонажах «Чевенгура», стремящихся «сделать все с начала, в зависимости от своего ума», но это умозаключение верно для всей прозы Платонова, в том числе и для «Счастливой Москвы», героипреобразователи которой также находятся «в зависимости» от собственного ограниченного ума⁶⁹, как и чевенгурцы или персонажи ранних произведений, относящиеся к типу «сатаны мысли». Ощущая недостаточность собственных возможностей, они яростно, но безуспешно пытаются прорваться за их границы. В итоге свет разума оборачивается для них темницей ума. В обезбоженной реальности «сознание — рычаг „спасения мира“ — вполне в духе времени отдавалось в руки восставшим массам, которые помещались в лагерь сатаны»⁷⁰, — заключает Е. Толстая, апеллируя к тираде Луначарского «Сатана становится во главе демократических колонн» из его статьи «Религия и социализм». Симптоматично, что то, что в «Счастливой Москве» безуспешно пытаются осуществить в экспериментах с человеческой душой герои фаустианского типа, в «Фау-

⁶⁷ Флоренский П. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. М.: АСТ, 2005. С. 158. Курсив автора. — Е.П.

⁶⁸ Толстая Е. Идеологические контексты Платонова // Толстая Е. МИРПОСЛЕКОНЦА: Работы о русской литературе XX века. М., 2002. С. 313.

⁶⁹ В записных книжках 1933 г. есть запись: «...чел<овек> не выходит из круга своего сердца и ума», со специальной пометой: «Д<ля> Москвы» (Платонов А. Записные книжки. С. 119).

⁷⁰ Толстая Е. Идеологические контексты Платонова. С. 313.

сте» Гете является прерогативой дьявола: «Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab»⁷¹ (дословно: «Удали этот ум/дух от его первоисточника»), — приказывает Бог Мефистофелю в отношении Фауста.

Архетипическая ситуация *продажи души* преобразуется в «Счастливой Москве» в *избавление от души / переделку души*:

«Сарториус с грустью посмотрел на него [Божко]: как мы все похожи, один и тот же гной течет в нашем теле! <...>

— Ничего! — опомнился Сарториус. — Мы теперь вмешаемся в человека, мы найдем его бедную, страшную душу.

— Пора бы уже, Семен Алексеевич! — указал Божко. — Надое-ло как-то быть все время старым природным человеком: скука стоит в сердце. Изуродовала нас история-матушка!

Вскоре Божко улегся спать на столе... Божко был теперь еще более доволен, поскольку лучшие инженеры озаботились переделкой внутренней души» (71).

Здесь автор обыгрывает идиому «инженеры человеческих душ», принадлежащую Ю. Олеше, но ставшую крылатой после встречи Сталина с советскими писателями в доме Горького в 1932 г.

В черновом варианте романа Сарториус мечтает о разрушении «проклятой души»: «Душу надо разрушить, вот что, — угрюмо произнес Сарториус. — Она работает против людей, против природы, она наша разлучница, из-за нее не удастся ничего... <...> Она действует, она дышит и шевелится, она мучает меня, она бессмысленна и сильнее всех... <...> Везде есть эта проклятая душа» (70).

Любопытно несовпадение отношения героев романа к душе с отношением самого писателя, зафиксированным в его записных книжках со специальной пометой, обозначающей связь с проблематикой «Счастливой Москвы». Это касается главным образом записей 1933 г. — периода, когда Платонов наиболее интенсивно работал над «формулами» своих героев: «Не только чужой душой, но и свою душу, хотя и приобретенную извне, „воровством“, — свою душу испускать в других без остатка, — это тоже прекрасно, жиз-

⁷¹ Goethe J.W. Faust. Eine Tragödie // Goethes Werke: In 14 Bd. / Hrsg., textkritisch durchges. und comment. von E. Trunz. München: Verl. C.H. Beck, 1989. Bd 3. S. 18.

ненно, закономерно...» (118); «И счастливую, железную душу надо разоблачить, — и в ничтожестве есть душа, — мертвых нет нигде» (121); «...то счастливая душа, то несчастная, то яркая, то печальная, но везде, в каждом человеке есть свой греющий очажок, иначе он, человек, не прожил бы и минуты» (121); «Ведь ясно, душа не стареет в человеке, только тело ветшает, а „она“ все та же... Бывают и молодые — старые, но это доказательство первого...» (123). В этих и других записях видно отношение Платонова к душе как величайшей ценности, сохраняющей в человеке человеческое.

Своеобразным ответом *vs* проверки решения героями проблемы души в «Счастливой Москве» служит повесть «Джан», к написанию которой Платонов приступает в 1935 г., прервав на время работу над романом. В повести в изображении народа джан, что в переводе значит «душа», писатель ставит художественный эксперимент, сродни тому, который предпринял Гоголь в «Мертвых душах»⁷². Народ, называющий себя именем «душа», по существу живет с умерщвленной голодом и страданиями душой (ср. у пророка Исайи: «Голодному снится, будто он ест... и душа его тоща... снится, будто он пьет... и душа его жаждет» (Ис. 29: 8)). Это скелеты, обтянутые кожей, существующие между жизнью и смертью, нечто сродни лемурам: существам, находящимся в пограничном состоянии ни живых ни мертвых. Народ джан напоминает гетевское изображение «народа понурого», скроенного «из жил и связок и костей». Но в еще большей степени образ народа джан соотносится с библейским образом «костей сухих»: «Произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них» (Иез. 37: 7–8). Описание народа, живущего на «адовом дне Сары-Камыша», перекидывает мотивный мост к персонажам «Котлована», которые выписаны в той же поэтике «костей сухих».

⁷² О связи повести Платонова с «Мертвыми душами» см.: *Дебюзер Л.* Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях «Котлован» и «Джан» // Андрей Платонов. Мир творчества. М.: Сов. писатель, 1994. С. 320–329.

Но в «Джане» Платонов достигает изобразительного предела, граничащего с поэтикой смерти и тления:

«Народ двигался теперь только вечером и утром, а днем от слабости и жары закапывался в песок и спал. Нур-Мухаммед ежедневно отмечал умерших, а Чагатаев проверял их смерть, прислушиваясь к сердцу и наблюдая глаза, потому что однажды Суфьян и еще другой старик, ферганский раб Ораз Бабаев, притворились мертвыми. Но Чагатаев расслышал сквозь кости их глухое, далекое сердце, поднял на ноги и велел жить дальше.

— Зачем вы хотели умереть? — спросил их Чагатаев.

— У нас душа занемела от жизни, — сказал Суфьян, — кости ссохлись и согнулись, жилы сморщились: они потянутся захотели, пускай их дождь помочит, ветер посушит, черви пожуют, а то я им мешаю...»⁷³

«Занемевшая» душа народа соотносится у Платонова с «животной душой» (ср.: «Душа их истлевет в бедствии» (Пс. 106: 26)). Однако стараниями Назара Чагатаева, ценой собственных сверхусилий — душевных и телесных — сумевшего вывести джан с адского дна Сары-Камыша и накормить, в народе начинают просыпаться ростки сознания. Как только к нему возвращаются силы, он покидает своего спасителя, решаясь обустроить собственную судьбу самостоятельно. Здесь скрыта ключевая мысль автора: только ожившая/живая душа может быть способна на выбор. Пока народ джан живет с умерщвленной душой, он сродни автомату и готов послушно идти за Назаром. Но в состоянии пробуждения уходит «проверить... где есть другие люди» (229), искать и строить свою жизнь сам. Таким образом, *спасение* по Платонову — это придание смысла существованию других, вселение надежды, оживляющей душу. И это деяние по силам человеку, если им движет любовь и сострадание. Однако после свершения своего благого дела спаситель должен предоставить свободу выбора пути спасаемым.

⁷³ Платонов А. Джан // Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. С. 170. Далее цитаты из повести приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

В финале народ джан обретает свой дом: возвращается к Назару, подобно тому как человек возвращается к Богу после отступничества. Таким образом, возникающий в этой части сюжета мотив *скипальчества*, в отличие от других произведений Платонова, развивается в направлении обретения, а не утраты дома, обрекающей его героев на вечное странничество-мытарство. Здесь отчетливо слышна аллюзия на притчу о блудном сыне. Но полной аналогии с ней в «Джане» нет: уйдя из дома и от Назара, народ, в отличие от младшего сына притчи, не растратил своих сил, а преумножил имение, купив «кто овец, кто ишаков, кто тех и других, кто женился» (229), после чего «пошли постепенно домой на Усть-Урт, потому что жить оказалось можно, а новый аул их стоял вдалеке нежилым, но ведь это было их добро и родное жилище...» (229–230). Завершает эпизод возвращения народа сцена «общего праздничного ужина», соотносящаяся со сценой пира в доме отца в притчевом тексте: «В том жилище, где Айдым собрала общий праздничный ужин, на полу лежали вымытые циновки, в глиняных кувшинах стояла свежая трава из дальних высоких долин Усть-Урта и в больших глиняных блюдах лежал обильный плов для угощения целого народа. <...> Он [Назар] поклонился всему своему племени и всем новым родственным людям, пришедшим жить сюда общей жизнью. Айдым велела ему взять плов первым, и после того все стали не спеша кушать пищу, понимая ее ценность и достоинство...» (228).

После общей трапезы Чагатаев спрашивает старого туркмена, из какого племени все пришедшие в Усть-Урт люди, на что тот отвечает, что «все мелкие племена, семейства и просто группы постепенно умирающих людей, живущие в нелюдимых местах пустыни, Аму-Дарьи, Усть-Урта, называют себя одинаково — джан. Это их общее прозвище, данное им когда-то богатыми баями, потому что джан есть душа, а у погибающих бедняков ничего нет, кроме души, т.е. способности чувствовать и мучиться. Следовательно, слово „джан“ означает насмешку богатых над бедными. Баи думали, что душа лишь отчаяние, но сами они от джана и погибли, — своего джана, своей способности чувствовать, мучиться, мыслить и бороться у них мало, это — богатство бедных...» (230).

Таким образом, душа для Платонова — автора повести «Джан» оказывается самой большой ценностью, хранильницей жизненной силы и мудрости. Те представления о душе, которые зафиксированы в записях к «Счастливой Москве» в книжках 1933 г., писатель реализует в повести, выдвигая их контроверзой романной версии души как темной субстанции. За этими двумя отношениями к душе скрыта полемика между истинным знанием и научным познанием, которое у Платонова всегда оказывается в проигрышной позиции.

Несмотря на то, что «Джан» писалась в поездке Платонова по Средней Азии, в ней надолго сохраняется атмосфера «Счастливой Москвы», о чем в первую очередь свидетельствуют московские главы повести, служащие экспозицией сюжета. Общими с романом являются мотивы *большой стройки, новых людей, радостного пира молодой жизни*. Особым образом на связь с романом указывает платоновский экфрасис, представляющий собой словесное описание картины в доме героини повести Веры: «Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо — близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в страшную бесконечность того времени, и загляделся туда. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же вид, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и наверно умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет — по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, — голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли» (117–118). Первая часть диптиха представляет собой вариацию на тему анонимной гравюры, известной как «Гравюра Фламариона»⁷⁴, на что уже обратили внимание исследователи повести⁷⁵. На гравюре человек в средневековой оде-

⁷⁴ *Flammarion C.* L'atmosphère: météorologie populaire («The Atmosphere: Popular Meteorology»). Paris, 1888.

⁷⁵ См., напр.: *Bodin P.-A.* The Promised Land — Desired and Lost. An Analysis of Andrej Platonov's Short Story «Džan» // *Scando-Slavica*. 1991.

жде и с посохом пилигрима, прорывая земной покров, разглядывает устройство Вселенной. О том, что на стене в доме Веры висит не копия гравюры, а ее вольное варьирование, свидетельствует разность поз человека, заглядывающего за грань небесной сферы, на гравюре и на картине. У Фламариона человек изображен распростертым на земле, словно павшим ниц перед грандиозностью Творения. В профильном выражении лица видно потрясение и заморозенность представшим вселенским ландшафтом. Кроме головы, по ту сторону покрова изображена также его рука, поднятая вверх, в чем прочитывается знак удивления и хвалы-славения Творцу (ср. возглас «Слава Тебе, Показавшему нам Свет!» на Всенощном богослужении). На картине в доме Веры изображен «большой человек», вставший на землю и пробивший отверстие в небесном куполе. В словосочетании «встал и пробил» слышен волевой, императивный посыл действий «большого человека» в его насильственном желании проникнуть в тайну Вселенной. Причем ни об облике, ни об одежде его речи не идет. Первая часть диптиха, таким образом, символизирует «мечту» претворения в реальность нового мифа о сверхчеловеке. Именно этой мечте посвящены ранние утопические «фантазии» Платонова, в которых герои стремятся в космическую бесконечность, как «сатана мысли» Вогулов или герой «Лунных изысканий» Крейцкопф, надеются проложить «эфирный тракт», как герои одноименной повести Фаддей Попов, отец и сын Кирпичниковы. Мотив *большого человека* пунктирно проходит сквозь всю раннюю прозу Платонова. Однако в его народных былях («Тютень, Витютень, Протегален», «Немые тайны морских глубин», «Рассказ о многих интересных вещах» и др.) аллюзии на сюжет гравюры Фламариона чаще всего возникают в пародийной модальности,

V. 37 (перевод: *Будин П.-А.* Библейское, мифическое, утопическое: анализ повести Платонова «Джан» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. СПб., 2008. С. 149–156); *Шимаков-Рейфер Я.* В поисках источников платоновской прозы (Заметки переводчика) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 269–275; *Скаков Н.* Пространства «Джана» Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. 2011. № 7. С. 211–230.

просвечивающей сквозь тип повествования от лица наивного рассказчика. Особенно отчетливо пародийное начало проявлено в рассказе «Ерик» (1921): «И Ерик... принялся за новое дело — задумал небо проломить и голову в дырку наверх просунуть и поглядеть — есть там Бог или спрятался»⁷⁶. В «Счастливой Москве» Платонов вновь возвращается к этому сюжету, по-новому варьируя его в мечте Самбикина, верящего в то, что «можно враз взойти на такую гору, откуда видны будут все времена и пространства обычному серому взору человека» (54). Здесь мечте возвращается величие, тогда как зрителем «всех времен и пространств» оказывается вместо «большого человека» человек обыкновенный, соотносящийся с типом персонажа из народных былей Платонова, что знаменательно для «колебательного движения» фаустовского сюжета в прозе писателя. В самом словосочетании «обычный серый взор» скрыта несогласованность высокого и низкого, поскольку лексема «взор» принадлежит высокому стилю, в отличие от нейтрального «взгляд», и не соответствует характеристикам «обычный» и «серый». Вполне возможно, что слово «серый» используется автором как скрытая аллюзия на высказывание Мефистофеля из трагедии Гете: «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum», точно известная ему по переводу Ленина, о чем шла речь во введении нашей работы. Таким образом, построение фразы в романе взрывает ее смысл, сдвигая мечту Самбикина в сферу недостижимости, перекидывая мост к ранним утопическим «фантазиям» Платонова, где ни один из проектов его «героев времени» не был до конца реализован. Персонажи ранних утопий, ведомые своей мечтой, прорастающей из разного рода научных изысканий, так или иначе гибнут, словно доказывая верность мефистофелевского тезиса о несовпадении «серой» теории с живой жизнью; также остается ни с чем в своих исследовательских опытах Самбикин. Наивность его «открытия» сразу понимает Сарториус: «природа, по его расчету, была труднее такой мгновенной победы» (54–55). Эта идея символизирована второй частью диптиха, которая зеркально противопоставлена первой. Номинирование неизвестного пространства, в

⁷⁶ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 172.

которое стремится попасть герой картины, как «чуждого» обозначает не только пересечение границы миров, но и невозможность адаптировать сознанием «тот свет», проникнуть в его тайну даже после снятия покрывала. Сверхчеловеческие возможности «большого человека» оказываются мнимыми, поскольку сакральный смысл не только ему не открывается, но профанируется: небесный купол становится похожим на жестяной таз, по которому скатывается «голова искателя новой бесконечности». Таким образом, в итоге у него отмирает не только тело, «оставшееся ниже обычного неба» и о котором он забыл, но и голова, оставшаяся без тела. Кстати сказать, мотив *отмирания тела* при разрастании головы также не раз возникает в ранних рассказах Платонова, например в «Жажде нищего», где у людей будущего «разрослась голова, а все тело стало похоже на былиночку и отмирало по частям за ненадобностью. Вся жизнь переходила в голову. Чувства и страсти еле дрожали, зато цвела мысль»⁷⁷. Подобные межтекстовые переключки становятся ярким подтверждением той исследовательской мысли, что ранние произведения зачастую выполняют для Платонова роль черновика, наброска, к которому писатель возвращается в разные периоды творчества, всякий раз по-новому трансформируя изначальный тезис. Так, в «Джане» уже нет и намек на «цветение мысли» у «искателя новой бесконечности».

Можно заключить, что анализируемый экфрасис выражает платоновскую идею саморазрушения личности в ее стремлении преоблечь наложенным свыше запретом и проникнуть в табуированное пространство вселенной, которое оборачивается для любопытствующего профана не чаемым раем, а гибельным «тем светом», царством мертвых, «откуда нет возвращения». В данном умозаключении автор варьирует тот фрагмент романа «Счастливая Москва», где описывается статуя Сталина, сторожащего простирающуюся даль социалистического мира, из которого не возвращаются. Одновременно иронии подвергается один из ведущих концептов эпохи: «любовь к дальнему». Это, пожалуй, самое горькое свидетельство расставания писателя с собственной юношеской меч-

⁷⁷ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 168.

той, знамение кризиса фаустианской идеи в его творчестве, иронически обыгрывающее ее начало и конец.

Написанная в стиле художественного примитива, «для которого типично... соседство идеального с тривиальным, а удаленного — с близким»⁷⁸, двойная картина в «Джане» напоминает две картины Комягина в «Счастливой Москве». Словно попавшая непонятным образом в московскую квартиру героини другого произведения Платонова, она составляет с ними своеобразный триптих. Сама троичная композиция становится символическим свидетельством завершения авторского неудавшегося порыва в неведомое. Причем пафосным началом его служит первая часть диптиха, динамическим продолжением — два экфрасиса в «Счастливой Москве», а бесславным завершением — вторая часть диптиха. Можно увидеть его семантические корреляции с завершающей фразой повести «Джан»: «Чагатаев убедился теперь, что помощь к нему придет лишь от другого человека» (234). Здесь судьба типичного героя Платонова, заданная мотивом устремленности вверх, на что указывал А. Жолковский в связи с повестью «Фро»⁷⁹, получает реализацию в земном измерении. В процессе творчества ценность запредельного все больше сменяется для самого писателя ценностью земного, простых и естественных человеческих отношений. Особенно много подобного рода свидетельств содержится в записных книжках Платонова конца 1930-х гг.⁸⁰

Окончательная «реабилитация души», возвращение ей ее высокого предназначения произойдет в военных рассказах Платонова,

⁷⁸ Злыднева Н. Манделъштам и Платонов: два экфрасиса. С. 481.

⁷⁹ Жолковский А. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов: Мир творчества. С. 373–396.

⁸⁰ Речь идет прежде всего о периоде путешествия Платонова «по маршруту Радищева». «Народ весь мой бедный и родной. Почему, чем беднее, тем добрее», — запишет он в книжке 1937 г. в период путешествия, помеченного «Госно — Любань — Чудово» (193). Та же тема объединяет следующие записи: «Какой здесь простой, доверчивый, нетребовательный, терпеливый народ — и дети тоже, как ангелы» (195); «Народ — святой и чистый — почти сплошь...» (196).

где будет восстановлено онтологическое триединство человека в соединении плоти (сердца), души и духа. Воссоединение рассыпавшихся основ личности случится во время великих испытаний народа, требующих от него не головных рассуждений, а горячего действия. Эта идея движет сюжет рассказа «Одухотворенные люди» (1942): «С успокоенным, удовлетворенным сердцем осмотрел себя, приготовился к бою и стал на свое место каждый краснофлотец. У них было сейчас мирно и хорошо на душе. Они благословили друг друга на самое великое, неизвестное и страшное в жизни, на то, что разрушает и что создает ее, — на смерть и победу, и страх их оставил, потому что совесть перед товарищем, который обречен той же участи, превозмогала страх. Тело их наполнилось силой, они почувствовали себя способными к большому труду, и они поняли, что родились на свет не для того, чтобы истратить, уничтожить свою жизнь в пустом наслаждении ею, но для того, чтобы отдать ее обратно правде, земле и народу, — отдать больше, чем они получили от рождения, чтобы увеличился смысл существования людей»⁸¹. Уничтожение/разрушение души (идея, движущая поступки героев «Счастливой Москвы») превращает человека в машину, исполнителя чужой воли, как происходит это в рассказе «Неодушевленный враг». «Я не знаю ничего, я не должен знать, я меч в руке фюрера, созидающего новый мир на тысячу лет»⁸², — говорит о себе герой рассказа, немецкий солдат Рудольф Вальц. Его речь стилизована под речь автомата, робота:

«Я не сам по себе, я весь по воле фюрера! — отрапортовал мне Рудольф Вальц.

— А ты бы жил по своей воле, а не фюрера! — сказал я врагу.
<...>

— Нельзя, недопустимо, запрещено, карается по закону! — воскликнул немец.

Я не согласился.

— Стало быть, ты что же, — ты ветوشка, ты тряпка на ветру, а не человек!

⁸¹ Платонов А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 31.

⁸² Там же. С. 63.

— Не человек! — охотно согласился Вальц. — Человек есть Гитлер, а я нет. Я тот, кем назначит меня быть фюрер!»⁸³

Не случайно от немца исходит «химический мертвый запах», отличающий его от запаха русского солдата, шинель которого «пахла обычно хлебом и обжитою овчиной»⁸⁴.

Таким образом, философский спор по поводу природы души, долгие годы ведшийся Платоновым с самим собой через посредство персонажей, разрешила сама жизнь, выявившая «сокровенного человека» в русском солдате-труженике, представшем в суровых испытаниях войны в своей «нетленной красоте» (1Пет. 3: 4). Правда, не в образе «кротости духа», как сказано у апостола, а в соответствии с заповедью Христа: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15: 13).

Однако военная проза Платонова — отдельная тема, выходящая за рамки нашего исследования.

«Фаусты» Платонова и «Фауст» Арабова — Сокурова

Косвенным свидетельством фаустовских аллюзий в «Счастливой Москве» могут служить переключки со сценарием Ю. Арабова, написанным для фильма А. Сокурова «Фауст». В первую очередь речь идет об эпизоде в лаборатории Фауста, с которого начинается фильм. Соответствующей сцены нет в «Фаусте» Гете, но Ю. Арабов в своих интервью признавался, что его текст мало соотносится с текстом гетевской трагедии, поскольку «к Средневековью этот сюжет отношения не имеет, но он имеет прямое отношение к сегодняшнему дню, так как зло в истории существенно меняет свою форму и мотивацию, оставаясь неизменным лишь в своей лживой и жестокой сердцевине»⁸⁵. Притяжение Платонова Ю. Арабов испытал еще будучи студентом ВГИКа, когда стал сценаристом фильма

⁸³ Платонов А. Собрание сочинений... С. 65.

⁸⁴ Там же. С. 62.

⁸⁵ Арабов Ю. Фауст: Сценарий // Искусство кино. 2011 № 10. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/10/n10-article5>. Далее цитаты из сценария и из интервью с Ю. Арабовым приводятся по этому ресурсу.

А. Сокурова «Одинокий голос человека» (1978), снятого по мотивам произведений «Река Потудань», «Сокровенный человек», «Происхождение мастера». В его замысле рассказать в «Фаусте» «перевернутую историю на тему средневековых легенд не о том, как дьявол соблазняет человека, а о том, как человек соблазняет дьявола» заложен тот же принцип инверсии, который является ведущим в зрелой прозе Платонова. Но помимо сходства принципа, в трактовке образа Фауста Арабовым обнаруживаются соответствия с «Фаустами» Платонова.

Как и в образах платоновских героев фаустианского типа, в образе Фауста Арабова соединены две традиции. Его холодная интеллектуальность, в чем упрекали Гете русские религиозные философы начала XX в., соответствует типу «германского Фауста». Вместе с тем вопрос о душе, с которого начинается фильм, больше соответствует типу «русского Фауста». Лексема «душа» не релевантна характеристикам гетевских персонажей, что отчетливо видно в переводе Холодковского, избегающего ее, в то время как Пастернак переводит немецкое *Brust* (*грудь*) как *душа*, т.е. обращается к одной из ведущих констант русской культуры. Так, например, в Прологе на небесах фраза Мефистофеля о Фаусте «*Ihn treibt die Gärung in die Ferne*»⁸⁶ дословно переводится как «Его гонит тоска в даль»⁸⁷, тогда как в переводе Пастернака она звучит: «И век ему с душой не будет сладу»⁸⁸, Холодковский же переводит строку ближе к оригиналу: «И в нем ничто — ни близкое, ни даль — / Не может утолить грызущую печаль» (23). Вместе с тем фразу «*Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab*» («Удали этот ум/дух от его первоисточника») Холодковский переводит, акцентируя архетипическое ядро фаустовского сюжета о купле-продаже души: «Тебе позволено: иди / И завладей его душою» (24), тогда как у Пастернака фраза звучит: «Он отдан под твою опеку!»⁸⁹, что привносит модальность времен-

⁸⁶ *Goethe J.W. Faust. S. 17.*

⁸⁷ Здесь и далее перевод наш. — *Е.П.*

⁸⁸ *Гете И.В. Стихотворения. Фауст / Пер. Б. Пастернака. М.: Рипол Классик, 1997. С. 297.*

⁸⁹ *Гете И.В. Стихотворения. Фауст. С. 298.*

ного овладения Мефистофелем душой Фауста. Как отмечает С.В. Семочко, исследующая модификации концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе, в русском переводе, в первую очередь в переводе Пастернака, наблюдается гораздо больше положительных номинаций и характеристик героя по сравнению с немецким оригиналом. Это относится не только к образу Фауста, но и к образу Гретхен и Мефистофеля, в характеристиках которого также не раз возникает слово «душа». Так, в сцене «Вальпургиева ночь» он признается Фаусту: «Mir ist es winterlich in Leibe»⁹⁰, что дословно означает «У меня по-зимнему в теле». Холодковский переводит фразу как «Во мне зима царит» (176). В переводе же Пастернака она звучит: «...у меня в душе стоят морозы»⁹¹. Можно согласиться с позицией С.В. Семочко в том, что переложение инокультурного текста на другой язык осуществляется с опорой на духовные ценности родной для переводчика культуры, где одной из ключевых является душа⁹². Проблема души — поистине проклятый вопрос для «Фаустов» Платонова, но не менее важна она и для героев фильма А. Сокурова, причем в общей для персонажей обоих произведений стратегии отталкивания.

Разговор Фауста и Вагнера о душе над женским трупом в лаборатории, открывающий фильм Сокурова, перекликается со сценой в прозекторской в «Счастливой Москве», где Самбикин и Сарториус также ведут разговор о душе в процессе препарирования мертвого тела. Это двойное соответствие — сюжетной ситуации и ее ведущего мотива — рождает предположение о неслучайности межтекстовой переклички:

«Два помощника Самбикина вынули из одного ящика тело молодой женщины и положили перед хирургом на наклонный стол... <...>

⁹⁰ *Goethe J.W. Faust. S. 122.*

⁹¹ *Геме И.В. Стихотворения. Фауст. С. 447.*

⁹² См.: *Семочко С.В. Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе // Вестн. ВГУ. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 2004. № 2. С. 77–82.*

— Хорошо, — сказал готовый к работе Самбикин и дал объяснение Сарториусу. — В момент смерти в теле человека открывается последний шлюз, не выясненный нами. За этим шлюзом, в каком-то темном ущелье организма скупо и верно хранится последний заряд жизни. Ничто, кроме смерти, не открывает этого источника... я найду эту цистерну бессмертия...

— Ищи, — произнес Сарториус.

Самбикин отрезал женщине левую грудь, затем снял всю решетку грудной клетки и с крайней осторожностью достиг сердца. <...> Далее Самбикин начал поворачивать мертвую девушку... <...> Вскрыл сальную оболочку живота и затем повел ножом по ходу кишок, показывая, что в них есть: в них лежала сплошная колонка еще не обработанной пищи, но вскоре пища окончилась и кишки стали пустые. Самбикин медленно миновал участок пустоты и дошел до начавшегося кала, там он остановился вовсе.

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

Сарториус понюхал.

— Ничего, — сказал он. — Мы эту пустоту наполним, тогда душой станет что-нибудь другое⁹³.

— Но что же? — улыбнулся Самбикин.

— Я не знаю что, — ответил Сарториус, чувствуя жалкое унижение.

— Не имея души, нельзя ни накормить никого, ни наесться, — со скукой возразил Самбикин. — Ничего нельзя.

⁹³ В представлении о душе как «пустоте в кишках» мерцает мотив голода, что соответствовало исторической ситуации, в которой писался роман. На эту параллель указывает в одной из своих работ С.Г. Семенова (*Семенова С.* Философские мотивы романа «Счастливая Москва». С. 69). Теме голода Платонов посвятит создаваемую в это же время пьесу «14 Красных Избушек», где социалистическая столица называется «Москвой проклятой», виновницей судьбы всей страны, прежде всего ее нищей периферии.

Сарториус склонился ко внутренности трупа, где находилась в кишках пустая душа человека. Он потрогал пальцами остатки кала и пищи, тщательно осмотрел тесное, неимущее устройство всего тела и сказал затем:

— Это и есть самая лучшая, обыкновенная душа. Другой нету нигде» (59).

Ср. с текстом «Фауста» Ю. Арабова:

«Лаборатория Фауста

На столе лежит тело, покрытое простыней в кровавых и сукровичных разводах, оно только что было вскрыто. <...>

Сам Фауст моет руки над тазиком, а ученик его Вагнер льет ему воду из ковша.

Вагнер. Вы много рассуждали об устройстве вот этого мешка с кровавой слизью, ни слова не сказавши о душе...

Фауст. Ее я не нашел... Вопрос один: что в этой бывшей плоти, гниющей и смердящей, была душа? Иль в том, что не было ее и не могло быть?

Вагнер. Коль даже вы не знаете, то что сказать о нас?.. Мы в тупике.

Фауст. Жизнь и душа... Где они скрываются? Здесь? (Трогает рукой свой лоб.) Здесь столько мусора, что не расскажешь. Здесь?.. (Трогает рукой область сердца.) Здесь один лишь гнев и страсти.

Вагнер. Мне иногда кажется, что в пятках.

Фауст. Как это?

Вагнер. Когда ноги сами собой бегут от страха... В них столько жизни, что не передашь.

Фауст. Нет, все не то...»

Сцена в лаборатории Фауста прочитывается как редуцированный вариант платоновского эпизода в прозекторской, откуда убраны те натуралистические элементы, на которые отваживается автор «Счастливой Москвы». Трудно говорить с полной убежденностью о преднамеренности диалогических соответствий двух текстов, но не менее трудно отказаться от этой гипотезы, находящей подтверждение на уровне деталей портретных характеристик героев и корпуса субмотивов. Так, в образе сокуровского Фауста акцентированно

выделены нечистые руки, которые он «с подозрением нюхает», после того как заканчивает анатомические манипуляции над мертвым телом: «Ногти на его пальцах несколько отросли и не совсем чистые, в заусенцах, грязи». Платонов также отмечает в хирурге Самбикине его небрежность и нечистоплотность, объясняя, правда, это экономией времени, которое герой боится тратить на личные надобности. Образ Фауста выписан в близкой Платонову поэтике телесности. Синонимичен платоновскому и субмотивный ряд эпизода, обыгрывающий мотив «пустоты в кишках»: мотивы *мусора, смрада, знева* коррелируют с мотивами *нечистот, крика* в «Счастливой Москве». Общим для двух текстов является также мотив *страстей*.

Несколькими страницами ниже варьирует беседу в прозекторской у Платонова разговор Сарториуса и Божко:

«— Поздно, — сказал Сарториус, напившись чаю с Божко. — Все уже спят в Москве, одна только сволочь, наверно, не спит, вожделеет и томится.

— А, это кто ж такое, Семен Алексеевич? — спросил Божко.

— Те, у которых есть душа.

Божко был готов из любезности к ответу, но промолчал, так как не знал, что сказать.

— А душа есть у всех, — угрюмо произнес Сарториус; он в усталости положил голову на стол, ему было скучно и ненавистно, ночь шла утомительно, как однообразный стук сердца в несчастной груди.

— Разве с точностью открыто, что повсеместно есть душа? — спросил Божко.

— Нет, не с точностью, — объяснил Сарториус. — Она еще неизвестна...

— А нельзя ли поскорей открыть душу, что она такое, — интересовался Божко. — Ведь и вправду: пусть весь свет мы переделаем и станет хорошо. А сколько нечистот натекло в человечество за тысячи лет зверства, куда-нибудь их надо девать!.. Даже тело наше не такое, как нужно, в нем скверное лежит.

— В нем скверное, — сказал Сарториус.

— Когда я юношей был, — сообщил Божко, — я часто хотел — пусть все люди сразу умрут, а я утром сразу проснусь только один. Но все пусть останется: и пища, и все дома, и еще — одна одинокая красивая девушка, которая тоже не умрет, и мы с ней встретимся неразлучно...» (70–71).

Если в первой беседе к Фаусту-ученому приближен образ Самбикина, тогда как позиция Сарториуса соотносится с ученической позицией Вагнера, то во второй в сравнении с профанностью Божко, не знающего, что сказать на размышления Сарториуса о душе, образ последнего поднимается до статуса учителя. Хотя вопрос о душе для него остается открытым, как и для Божко, с той лишь разницей, что Сарториус уверен в ее существовании, тогда как у Божко такой уверенности нет. Усиливает вагнеровскую позицию Божко переключка с текстом Ю. Арабова, в котором продолжение разговора Фауста и Вагнера диалогизирует с последней частью беседы платоновских героев.

«Ф а у с т (испытующе глядя на ученика). А ты бы... Что бы попросил у него?

В а г н е р. Когда бы душу заложил?

Ф а у с т. Ну да...

Вагнер медлит с ответом, молчит. Бугристое лицо его наливается румянцем.

В а г н е р. Я бы... Не знаю даже.

Ф а у с т. Я знаю. Любовь красивой девушки?.. Попал?

Ученик застенчиво смотрит в пол.

Ф а у с т (тихо). ...И денег?

В а г н е р (переходя на прозу). Две вещи. Вы не поверите...

Ф а у с т (повелительно). Говори. Не томи душу.

В а г н е р. Вещь первая: чтобы мир провалился в тартарары.

Ф а у с т (потрясенно). Весь мир?

В а г н е р. Целиком. С домами, матронами, бакалаврами и магистрами... В общем, чтобы ничего не было. Гладко.

Ф а у с т. И дети?

В а г н е р. Конечно!..

Ф а у с т. Зверь. Что еще?

В а г н е р. И вещь вторая, какую бы я попросил... (Застенчиво.)
Чтобы почаще видеть вас.

<...>

Ф а у с т. Как же ты хочешь видеть меня, когда мира не будет?

В а г н е р. Очень просто. Только вы и я. Посередине мертвых звезд. Я готовлю вам ежевичный соус, а вы рассуждаете о Гиппократе и Зеноне».

Предположение Фауста о том, что главным желанием Вагнера при закладе души станет «любовь красивой девушки», вписывается в основной перечень условий дьявольского партнерства. Однако он ошибается в своем предположении: любви Вагнер предпочитает философскую беседу с учителем «посередине мертвых звезд». Но именно любовь к Москве Честновой, причем в той же, что и у Арабова, ситуации вселенской катастрофы, становится единственным желанием не только Божко, но и Сарториуса: «Он даже хотел, чтобы земля стала пустынной и Москва бы не отвлекала никуда своего внимания, а целиком сосредоточилась на нем» (45).

Сценарий фильма Сокурова словно ставит духовный диагноз деяниям платоновских персонажей, живущих в обезбоженном мире; расставляет те семантические акценты в их трактовке, которые остаются в «Счастливой Москве» на уровне подтекстных намеков.

«В а г н е р. Что есть душа и где она, не знают книги, но знает Бог и вечный враг-соперник.

Ф а у с т (тяжело дыша от борьбы). Где ж взять обоих?..

В а г н е р. А вы-то? Сами?..

Ф а у с т (останавливаясь). Что ты мелешь?..

В а г н е р. Вы для нас, своих учеников... есть нечто большее.

Ф а у с т. Больше черта?

В а г н е р. Много больше.

Ф а у с т (пытливо). И Бога?

В а г н е р. Больше и его.

Ф а у с т (с досадой). Оставим этот бред...»

Вопрос о душе здесь сопровождает мотив *человеческой гордыни* в ее стремлении не только состязаться с чертом, но стать выше Бога. Сама беседа ведется в том отвлеченном тоне рационального фи-

лософствования, за которым скрыта перифраза Достоевского «если Бога нет, то все позволено». Мотив *детской жертвы* служит отсылкой как к Достоевскому, так (в еще большей степени) и к платоновским произведениям, в которых смерть ребенка является сквозным элементом, свидетельствующим о несправедности деяний героев. Фауст Сокурова не сомневается в существовании Бога, но ненайденность души снимает внутренние скрепы с его поступков, что в дальнейшем помогает ему стать над дьяволом в иерархии зла.

В «Счастливой Москве» тема человеческой души звучит вариантом темы истины в «Котловане». Если для героя повести Вощева истина является таинственным средоточием жизни, без которой слабнет и томится его тело, то для героев «Счастливой Москвы» душа — такая же непонятная и таинственная субстанция, которую они ищут с не меньшим усердием, чем Вощев стремится познать истину. Однако, как отмечалось выше, для героев романа душа скорее помеха, чем ценность, что соотносит их взгляд на душу с отношением к истине таких героев «Котлована», как Чиклин или Жачев, также видящих в ней помеху, излишне усложняющую и без того нерадостное существование. Для героев «Счастливой Москвы» душа — место жизненных отбросов, не только телесных, как это представляется Самбикину или Божко, который хочет «девать» в нее накопившиеся за тысячелетия человеческие нечистоты, но и пространство ненужных мыслей и чувств, «томления и вождедения», которое должно быть уничтожено, ибо мешает превращению «старого природного человека», изуродованного «историей-матушкой», в человека новой формации. Ср. с беседой матери Гретхен и Ростовщика-дьявола в «Фаусте» Арабова — Сокурова:

«Р о с т о в щ и к (уточняя). Я говорю о будущем. Скажем, живет какой-нибудь человек и мучается. Отчего? Оттого, что у него есть мысли.

М а т ь. У всех есть мысли...

Р о с т о в щ и к. Это и плохо. Нужно их выгнать. Мысли сокращают человеческий век. Я хочу дожить до того славного времени, когда на общественное и семейное поприще выйдет человек без мыслей, гладкий и чистый, словно речной камень, человек-долго-

житель с прозрачной головой и такими же прозрачными ясными глазами... Доктора Фауста знаете? Вот он на правильном пути».

В русле этой логики на еще более правильном пути оказывается ученик Фауста Вагнер, готовый уничтожить весь мир ради философского союза с учителем. Любомудрие как «чистая» философия выявляет здесь свою бесплодность и бесчеловечность. Мечта же Ростовщика о «гладком и чистом» человеке звучит перифразой картины будущего из платоновских «Потомков солнца», где в результате природной катастрофы в живых остаются люди «без чувств, без сердца, но с точным сознанием, с числовым разумом»⁹⁴ — *вагнеризированные Фаусты*.

Цепочка подобных взаимоотражений между «Фаустом» Арабова — Сокурова и платоновскими произведениями выполняет «настраивающую» функцию по отношению к тексту-предшественнику, служа подтверждением точки зрения о принадлежности персонажей писателя, озабоченных проблемой поиска-уничтожения души, к героям фаустианского типа. Тупиковый результат поиска души в сценарии («Коль даже вы не знаете, то что сказать о нас?.. Мы в тупике») соотносится не только с соответствующими попытками героев романа, но и со всей стратегией романного сюжета, движущегося к тупику.

В свете анализа нашей проблемы сценарий Ю. Арабова играет знаковую роль, высвечивая границу платоновского профетизма в развитии фаутовского сюжета. Находясь на стыке двух последних веков, он все-таки не сдвинут в XXI столетие, открывающее «одиссею Фауста новой эры»⁹⁵. Эта функция оказалась уготована фильму Сокурова. По свидетельству Арабова, ему долго не давалась финальная часть, которую он неоднократно переписывал по требованию режиссера: «Проблема финала встала уже на уровне сценария. Первоначально я планировал окончить фильм на пушкинской „Сцене из „Фауста“ со знаменитым „Мне скучно, бес“. Но режиссер с этим категорически не согласился. Он заставлял меня переписывать

⁹⁴ Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 224.

⁹⁵ Якушева Г. Фауст в искушениях XX века: Гетевский образ в русской и зарубежной литературе. М.: Наука, 2005. С. 192.

сцену снова и снова, пока не произошло то, что произошло. Эту сцену вы можете прочесть в литературном сценарии, в фильме же она еще более усилена и обогащена. Сокуров посредством ее достиг совершенно внятного философского и метафизического высказывания, редкого не только для отечественного, но для мирового кинематографа в целом». То есть первоначальный финал «упаковывал» сюжет Арабова в существующую фаустовскую традицию, тогда как замысел Сокурова в нее не вписывался, что и заставляло сценариста искать соответствующий заключительный пуант, оправдывающий «худосочность» его дьявола-ростовщика и усиливающий дьявольское начало в образе Фауста. Таким образом, *Фауст, соблазняющий дьявола*, — это уже иная, более устрашающая ипостась инфернализации героя, не свойственная платоновским героям фаустианского типа, при всей их типологической многоплановости.

Заключение

Парадоксальность изучения платоновской фаустианы заключается в том, что, при полнейшей убежденности исследователей в значении для писателя «Фауста» Гете как одного из главных шифров его тайнописного языка, до сих пор остается неуточненным факт, что он был доподлинно знаком с полным текстом великой трагедии. Причиной такого зияния оказалось отсутствие исчерпывающей информации о круге чтения Платонова. Таким образом, вопрос, сохраняя статус научной гипотезы, потребовал особенно тщательной проработки для ее перевода в сферу доказанности. Естественнее всего было бы говорить в подобной ситуации о работе Платонова с Фауст-концептом, оказавшимся для русской культуры рубежа XIX–XX вв. ключевой категорией в ее сциентистско-демиургической модальности. Это тем более оправданно, что и сам писатель был человеком фаустианского сознания: наряду с художественным творчеством делами его жизни были и мелиорация, и изобретательство и мн. др. Но главное — «заточенность» на фаустовском «вечном вопросе» истины. Однако для того, чтобы стать «шифром тайнописи», недостаточно эксплуатировать общие места концепта. Важно войти в диалогические отношения с текстом-предшественником. Обнаружить интертекстуальные переключки платоновских произведений с «Фаустом» Гете исследователю тем более сложно, что сам писатель тщательно скрывал литературность своих художественных текстов, пряча ее глубоко в подтекст.

В данной работе мы попытались проследить относящиеся к фаустовскому сюжету элементы поэтики Платонова в его вершинных творениях 1920-х — 1930-х гг. В процессе творчества платоновский текст все больше кренился в сторону подтекста. Внутренний слой сюжета оказывается гораздо более плотным и многосоставным, чем

внешний. С одной стороны, это уплотнение происходит за счет поэтики языковых аномалий, ставшей «фирменным знаком» платоновской прозы. С другой — за счет встраивания в структуру внутреннего сюжета сюжетных элементов, относящихся к разным культурным традициям, среди которых одной из самых значимых выступает фаустовская — во всем широчайшем диапазоне ее бытования в культурной памяти. Метод системного анализа с привлечением «уликовой» методологии позволил нам увидеть скрытые в платоновской прозе имплицитные аллюзии не только на трагедию Гете, но и на архетипический сюжет сделки с дьяволом в его разнообразных проекциях. В произведениях автора, вступившего в пространство фаустовской традиции, она начинает отзвучивать разными архетипическими составляющими. Так, *Фауст действия* с неизбежностью превращается в Фауста-скитальца, у которого, в свою очередь, возникает связь с Агасфером; в образе Фауста-экспериментатора появляются черты Симона-мага. Сама же безбоязненная ситуация, в которой действуют платоновские герои фаустианского типа, активизирует в них мефистофелевское начало, усиливающееся до степени сатанизма/антихристизма, ибо факт апостасии, богоотступничества с неизбежностью отдаст человека в руки дьявола — представление, свойственное христианской ментальности еще со времен Средневековья¹. В женском варианте образа героя фаустианского типа фаустовская традиция проявляется отзвуком Книдского мифа, в котором богиня любви после осквернения превращается в бесовку. И здесь становится не столь важным, знаком ли был Платонов с Книдским мифом, поскольку начинает работать сама логика фаустовского сюжета, одним из архетипов которой является Книдский миф.

Исследование фаустианы Платонова с особой отчетливостью показало силу его профетизма: в два десятилетия первой трети XX в. писатель сумел провидеть стратегию образа героя фаустианского типа на протяжении всего грядущего столетия, его нисхождение от

¹ Подробно см.: Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. С. 62–73.

демиургической мощи, собственно фаустовской полноты поиска гармонии бытия — через двупостасность «цезаризма» Петра I — к абсолютной дьяволизации коричневого фашизированного анти-Фауста, а далее — к усталости и внутренней опустошенности. В подтексте платоновских произведений все отчетливее кристаллизуется та идея, что богоравный по масштабу фаустовский эксперимент пересоздания мира в исторической действительности реализуется дилетантами вагнерами — с соответствующим итогом неосуществления. Таково сюжетное движение фаустианы Платонова в ее развитии от раннего творчества к концу 1930-х гг., что, пользуясь термином Г. Якушевой, можно именовать «обратной фаустианой».

Во многом данная эволюция, а точнее, инволюция героя отразила не только драматизм минувшего века, но и душевные перемены, происходящие в самом писателе в процессе жизни: «Если бы мой брат Митя или Надя — через 21 год после своей смерти вышли из могилы подростками, как они умерли, и посмотрели бы на меня: что со мной случилось? — Я стал уродом, изувеченным и внешне, и внутренне. — Андрюша, разве это ты? — Это я: я прожил жизнь»², — запишет Платонов в своей записной книжке 1942 г. До смерти ему оставалось еще девять лет.

Вместе с тем сопоставительный анализ произведений писателя, прежде всего романа «Счастливая Москва», с киносценарием Ю. Арабова к фильму А. Сокурова «Фауст» позволил высветить границу платоновского профетизма в развитии фаутовского сюжета, находящуюся на стыке двух последних веков, но все-таки не сдвинутую в XXI столетие. Фауст, соблазняющий дьявола, — это уже иная, более устрашающая ипостась инфернализации героя, служащая эмблемой современного духовного состояния социума, а в литературной традиции наметившая перспекцию «обратной фаустианы». Хотя незавершенность последнего романа Платонова, который, по его замыслу, не должен заканчиваться, оказывается симптоматичной в плане художественной неисчерпаемости фаустовской темы.

² Платонов А. Записные книжки: Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 229.

Список литературы

Платонов А. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Сов. Россия, 1984–1985.

Платонов А. Чутье правды. М.: Сов. Россия, 1990.

Платонов А. Чевенгур. М.: Высш. шк., 1991.

Платонов А. Победим ли мы засуху? // Творчество Андрея Платонова. СПб.: Наука, 1995. С. 221–225.

Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3: По материалам III Междунар. науч. конф., посвященной творчеству А.П. Платонова, Москва, 26–28 ноября 1996 г. М.: Наследие, 1999. С. 9–105.

Платонов А. Котлован // Платонов А. Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 21–116.

Платонов А. Машинист. Либретто // Там же. С. 309–322.

Платонов А. Записные книжки: Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000.

Платонов А. Сочинения. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Кн. 1: Рассказы, стихотворения; кн. 2: Статьи.

Платонов А. Коммунизм и сердце человека (В порядке дискуссии) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6: По материалам VI Междунар. науч. конф., посвященной 105-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 21–24 сентября 2004 г. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 480–481.

Платонов А. Об «утопии» // Там же. С. 479.

Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. М.: Вагриус, 2006.

Платонов А. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов. Стихотворения. М.: Время, 2009. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»).

Платонов А. Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2009. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»).

Платонов А. Чевенгур. Котлован. М.: Время, 2011. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»).

Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М.: Время, 2011. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»).

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977.

Адамович Г. Шинель / Публ. С. Федякина // Независимая газета. 1993. 1 сент.

Алейников О.Ю. Повесть А. Платонова «Ювенильное море» в общественно-литературном контексте 30-х годов // Андрей Платонов: Исследования и материалы. Воронеж, 1993. С. 71–80.

Алейников О.Ю. Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». Воронеж: Наука-Юнипресс, 2013.

Алексеев М.П. Заметки на полях. 4. К «Сцене из Фауста» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1976. Л.: Наука, 1979. С. 80–97.

Андреев Л. Избранное. М.: Сов. Россия, 1988.

Андреева И.С., Гулыга А.В. Шопенгауэр. М.: Мол. гвардия, 2003. (Жизнь замечат. людей; вып. 846).

Андрей Платонов: судьба, изломанная росчерком «самодержца» (Из неопубликованных воспоминаний друзей и коллег) // Советский музей. 1991. № 1. С. 38–46.

Андрей Платонов. «...Я прожил жизнь». Письма [1920–1950 гг.] / Под общ. ред. Н. Корниенко, Е. Шубиной. М.: Астрель, 2013.

Андрей Платонов. Личное дело / Под общ. ред. Н.В. Корниенко; сост. О.Ю. Алейников, М.В. Бычков. Воронеж: Дирекция междунар. Платоновского фестиваля, 2013.

Аннинский Л. Откровение и сокровение. Горький и Платонов // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 3–20.

Антонова Е. О некоторых источниках прозы А. Платонова 1926–1927 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный: По материалам IV Междунар. науч.

конф., посвященной 100-летию со дня рождения А.П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 460–485.

Арабов Ю. Фауст: Сценарий // Искусство кино. 2011. № 10. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/10/n10-article5>
Арнц У., Чейс Б., Висенте М. Кроличья нора, или Что мы знаем о себе и Вселенной? М.: Эксмо, 2010.

Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

Архивы Кремля: В 2 кн. Кн. 1: Политбюро и Церковь. 1922–1925 гг. Москва; Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997.

Ахматова А. Стихотворения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990.

Бальмонт К. Избранник земли // Жизнь. 1899. № 9.

Баршт К. Энергетический принцип Андрея Платонова. Публицистика 1920-х гг. и повесть «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный: По материалам IV Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения А.П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 253–261.

Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. М.: Сов. писатель, 1955.

Блок А. Сочинения: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1955.

Ботникова А.В. Переключка в веках: Гете и Платонов // Гете в русской литературе XX века. 2-е изд., доп. / Под ред. Г.В. Якушевой. М.: Наука, 2004. С. 171–183.

Бродский И. Послесловие к «Котловану» А. Платонова // Платонов А. Котлован. Ardis, 1973. С. 5–7.

Брюсов В.Я. «Медный всадник» // Брюсов В.Я. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1987. С. 165–197.

Будин П.-А. Библейское, мифическое, утопическое: анализ повести Платонова «Джан» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. СПб., 2008. С. 149–156.

Бухарин Н.И. Политическое завещание Ленина // Бухарин Н.И. Избр. произведения. М.: Политиздат, 1988.

Варламов А. Медный всадник социализма. Пришвин и Платонов // Подъем. 2003. № 8. С. 135–147.

Варламов А. Андрей Платонов. М.: Мол. гвардия, 2011. (Жизнь замечат. людей; вып. 1294).

Васильев В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М.: Современник, 1982.

Васильев И.Е., Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н. Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (Богданов и Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 129–140.

Васильева Г.М. «Фауст» Гете и семантический комплекс европейской культуры. Ч. 1. Новосибирск, 2012.

Васильева Г.М. «Фаустовская душа» в философии Шпенглера. [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusnauka.com/4_SND_2013/Philosophia/1_128365.doc.htm (дата обращения 26.04.2014).

Верещагин Е.М. Христианская книжность Древней Руси. М.: Наука, 1996.

Виленкина Е.Э. Переводческая и редакторская деятельность В.И. Ленина как форма пропаганды революционных идей // Тр. Ленингр. библиотечного ин-та им. Н.К. Крупской. Т. IV. Л., 1958. С. 87–106.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК ВКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. М.: Междунар. фонд «Демократия», 1999. (Сер. «Россия. XX век»).

Вьюгин В. «Чевенгур» и «Котлован»: Становление стиля Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный: По материалам IV Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения А.П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 605–624.

Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. Очерк становления и эволюции стиля. СПб.: Изд-во Рус. Христианского гуманитарного ин-та, 2004.

Гангнус А. На руинах позитивной эстетики: Из истории одного термина // Новый мир. 1988. № 9. С. 147–163.

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1993.

Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. СПб.: Акад. проект, 1999.

Гейман Б.Я. Петербург в «Фаусте» Гете (К творческой истории 2-й части «Фауста») // Докл. и сообщ. Филол. ин-та Ленингр. ун-та. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1950. Вып. 2. С. 64–96.

Гете И.В. Фауст / Пер. А. Фета. М., 1882.

Гете И.В. Фауст / Пер. В. Брюсова. Вступит. статьи П.С. Когана, А.Г. Габричевского. М.; Л.: Гослитиздат, 1932.

Гете И.В. Стихотворения. Фауст / Пер. Б. Пастернака. М.: Рипол Классик, 1997.

Гете И.В. Фауст: Трагедия / Пер. с нем. Н.А. Холодковского. М.: Азбука-классика, 2004.

Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни. [Электронный ресурс]. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-1895.html?page=2>

Гинцберг Л.И. Тень фашистской свастики. Как Гитлер пришел к власти. М.: Наука, 1967.

Глинка А.С. (Волжский). Собрание сочинений: В 3 кн. Кн. 1: 1900–1905. М.: Модест Колеров, 2005. (Сер. «Исследования по истории русской мысли»).

Голомиток И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

Горький и советские писатели: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 70. М.: Наука, 1963.

Громов-Колли А. Заметки об исторической реальности, условном прототипе и проблематике повести «Епифанские шлюзы» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2: По материалам II Междунар. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: Наследие, 1995. С. 215–220.

Гурвич А. Андрей Платонов // Красная новь. 1937. № 10. С. 195–233.

Гюнтер Х. О красоте, которая не смогла спасти социализм // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. С. 13–31.

Гюнтер Х. По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова. М.: НЛЮ, 2012.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1989–1991.

Данте А. Божественная комедия. М.: Интерпракс, 1992.

Дебюзер Л. Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях «Котлован» и «Джан» // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Совр. писатель, 1994. С. 320–329.

Дебюзер Л. Альберт Лихтенберг в «мусорной яме истории» (О литературном и политическом подтексте рассказа «Мусорный ветер») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2: По материалам II Междунар. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 240–250.

Дебюзер Л. Тайнопись в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный: По материалам IV Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения А.П. Платонова, М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 630–639.

Дебюзер Л. Тайнопись романа «Счастливая Москва»: пародия сталинских текстов // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный: По материалам V Междунар. науч. конф., посвященной 50-летию со дня кончины А.П. Платонова, Москва, 23–25 апреля 2001 г. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 554–567.

Димде М. Нострадамус предсказывает 1997 год. М.: Олимп, 1996.

Динамов С. Москва — боевая тема творческой перестройки // Литературная газета. 1933. № 2. С. 1.

Дмитровская М. «Огненная Мария» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный: По материалам V Междунар. науч. конф., посвященной 50-летию со дня кончины А.П. Платонова, Москва, 23–25 апреля 2001 г. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 108–141.

Долгов И.И. Хронотоп «Котлована». Вопросы истории текста // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный: По материалам IV Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения А.П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 769–787.

Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1990.

Друбек-Майер Н. Россия — «пустота в кишках» мира. «Счастливая Москва» (1932–1936 гг.) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 251–267.

Дужина Н. Мелодии шарманки (Цитата и аллюзия в пьесе «Шарманка») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный: По материалам V Междунар. науч. конф., посвященной 50-летию со дня кончины А.П. Платонова, Москва, 23–25 апреля 2001 г. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 514–531.

Дужина Н. Строители «общепролетарского дома» в контексте политической повседневности 1929–1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6: По материалам VI Междунар. науч. конф., посвященной 105-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 21–24 сентября 2004 г. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 461–472.

Дырдин А.А. Андрей Платонов и Освальд Шпенглер: смысл культурно-исторического процесса. [Электронный ресурс]. URL: <http://hrono.info/proza/platonova/dyrdin3.html>

Ерохин А.В. Александр Блок и Гете // Гете в русской культуре XX века. 2-е изд., доп. / Под ред. Г.В. Якушевой. М.: Наука, 2004. С. 64–81.

Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы по русской словесности. М.: НЛЮ, 2011.

Жолковский А. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Совр. писатель, 1994. С. 373–396.

Жолковский А.К. Очные ставки с властителем // Пушкинская конференция в Стэнфорде: Материалы и исследования. Вып. 7. М.: ОГИ, 2001. С. 366–402.

Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996.

Зазубрин В. Общежитие. Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1990.

Злыднева Н.В. Тема мусора в позднем авангарде // Материалы междунар. конгресса «100 лет Р.О. Якобсону», Москва, 18–23 декабря 1996 г. М.: РГГУ, 1996. С. 204–206.

Злыднева Н.В. Мотивика прозы Андрея Платонова. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2006.

Злыднева Н. Манделъштам и Платонов: два экфрасиса (к проблеме референции) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. М.: НЛО, 2013. С. 469–484.

Иванов В. Борозды и межи. М., 1916.

Ильин И.А. О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959.

Инсаров М. Андрей Платонович Платонов. [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/i/insarow_m/platonov.shtml

История неудавшейся публикации романа «Чевенгур» в переписке М. Горького и А. Платонова // Платонов А. Чевенгур. М.: Выс. шк., 1991. С. 410–412.

Ишимбаева Г.Г. Русская фаустиана XX века. М.: Флинта: Наука, 2002.

Кантор К.М. Без истины стыдно жить // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 14–21.

Климовская Г.И. Вот и все... // Климовская Г.И. Синий дым Китая. Томск: Изд-во «НТЛ», 2013. С. 262–313.

Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1.

Корниенко Н.В. А. Платонов. Масло розы // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества: По материалам I Междунар. науч. конф., посвященной 90-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 20–21 сентября 1989 г. М.: Наследие, 1994. С. 359–361.

Корниенко Н.В. О некоторых уроках текстологии // Творчество Андрея Платонова. СПб.: Наука, 1995. С. 4–23.

Корниенко Н.В. Киносценарии в творческой истории «Котлована» // Платонов А. Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 323–363.

Корниенко Н.В. Примечания // Платонов А.П. Ноев ковчег. Драматургия. М.: Вагриус, 2006. С. 426–462.

Корниенко Н. «Письма о любви и горе»: Письмо и текст // Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 377–397.

Корниенко Н.В. Комментарии // Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М.: Время, 2011. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). С. 575–622.

Корниенко Н.В. Имя Москвы и Петербурга в русской литературе 1910–1930-х гг. (Часть 2) // Культурологический журнал. 2013. № 3(13). [Электронный ресурс]. URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/224.html&j_id=16

Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Helsinki: Helsinki Univ. Press, 2000.

Костова Х. Оппозиция души и тела в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3: По материалам III Междунар. науч. конф., посвященной творчеству А.П. Платонова, Москва, 26–28 ноября 1996 г. М.: Наследие, 1999. С. 152–158.

Красовская С.И. Андрей Платонов на путях и перепутьях русской литературы 20-х годов XX века: Цикл и роман. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005.

Красовская С. Киносценарий «Машинист»: поэтика агитфильма? // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 7: По материалам VII Междунар. науч. конф., посвященной 110-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 21–23 сентября 2009 г. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 369–379.

Кузмин М. Гете // Кузмин М.А. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. СПб.: Акад. проект, 2000. (Новая библиотека поэта). С. 425.

Ласкина Н. Игра в читателя: критическая проза модернистов (М. Пруст, В. Вульф, А. Платонов). Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2012.

Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.

Ленин В.И. Письма о тактике // Ленин В.И. Полн. собр. соч.: В 55 т. 5-е изд. М.: Политиздат, 1965–1975. Т. 31. М., 1969.

Ленин В.И. К десятому юбилею «Правды» // Ленин В.И. Полн. собр. соч.: В 55 т. 5-е изд. М.: Политиздат, 1965–1975. Т. 45. М., 1970.

Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб., 1995.

Лука (Войно-Ясенецкий), святитель. Дух, душа, тело. Тула, 2013.

Лукиан из Самосаты. Избранное. М.: ГИХЛ, 1962.

Луначарский А. Религия и социализм. СПб., 1908.

Луначарский А.В. Пьесы. М.: Искусство, 1963.

Луначарский А.В. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Худож. лит., 1963–1967. Т. 6. М., 1965; т. 7. М., 1967.

Луначарский А.В. Русский Фауст. [Электронный ресурс]. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/raznoe/russkij-faust>

Лунберг Е. Записки писателя. 1917–1920. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930.

Майкельсон А.А., Морли Э. Об относительном движении земли и светоносного эфира // Голин Г.М., Филонович С.Р. Классики физической науки. М.: Высш. шк., 1989. С. 514.

Мальгина Н.М. Эстетика Андрея Платонова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985.

Мальгина Н.М. Модель сюжета в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2: По материалам III Междунар. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 274–286.

Мальгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005.

Мальгина Н., Матвеева И. Комментарии // Платонов А. Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х гг. М.: Время, 2009. (Сер. «Собрание. Андрей Платонов»). С. 513–558.

Маркович В.М. «Петербургские повести» Н.В. Гоголя. Л.: Худож. лит., 1989.

Мароши В.В. Роль мифологических оппозиций в структуре прозы А. Платонова // Эстетический дискурс. Семио-эстетические ис-

следования в области литературы: Межвузовский сб. науч. тр. Новосибирск, 1991. С. 144–152.

Мароши В.В. Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 2000.

Мароши В. Размышления Платонова о поэме Пушкина «Медный всадник» в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный: По материалам V Междунар. науч. конф., посвященной 50-летию со дня кончины А.П. Платонова, Москва, 23–25 апреля 2001 г. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 507–513.

Масонство в его прошлом и настоящем: В 2 т. Репр. воспр. текста изд. 1914–1915 гг. М.: ИКПА: Наука, 1990.

Маяковский В. Собрание сочинений: В 12 т. М.: Правда, 1978.

Михеев М.Ю. Портрет человека у Андрея Платонова // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. М., 1999.

Миф о гравидане. [Электронный ресурс]. URL: http://www.prag.ru/journal/2008/3/16_ostroglazov.htm

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Рос. энцикл.; Минск: Дилер; Смоленск: Русич, 1994. Т. 2.

Московская Д. Художественное осмысление политической реальности первого десятилетия революции в прозе А. Платонова 1926–1927 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный: По материалам IV Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения А.П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 395–403.

Народная книга. История о докторе Иоанне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике // Легенда о докторе Фаусте / Сост. В.М. Жирмунский. М.: Наука, 1978.

Неретина С.С. Тропы и концепты. [Электронный ресурс]. URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/neretina_tropi/02.aspx (дата обращения 26.11.2012).

Никонова Т.А. Исторический комментарий в повести «Епифанские шлюзы» // Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1970. С. 204–210.

Никонова Т.А. Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011.

Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Берег, 1922.

Осват А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М.: Книга, 1985.

Павловский А.И. Яма (О художественно-философской концепции повести Андрея Платонова «Котлован») // Русская литература. 1991. № 1. С. 21–41.

Первый Всесоюзный съезд советских писателей (стенографический отчет). М.: ГИХЛ, 1934.

Плеханов Г.В. Сочинения: В 24 т. М.; Л., 1925–1927. Т. 15. М.; Л., 1926.

Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове (Русская литература 1920-х годов сквозь призму субъектности). Ижевск: Изд. дом «Удмуртский ун-т», 2002.

Полтавцева Н.Г. Философская проза Андрея Платонова. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 1981.

Преподобного отца нашего Иоанна Лествичника Лествица. СПб.: Санкт-Петербургская тип. № 6, 1995.

Проскурина Е.Н. Мотивный комплекс сюжета о договоре с дьяволом в структуре повести А. Платонова «Котлован» // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 3: Литературное произведение: сюжет и мотив. Сб. науч. тр. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1999. С. 179–197.

Проскурина Е.Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х — 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001.

Проскурина Е.Н. След «Медного всадника» в «Котловане» // Критика и семиотика. 2006. №. 10. С. 142–166.

Проскурина Е.Н. Метаморфозы образа Фауста и вариации фаустовского сюжета в творчестве А. Платонова. Заметки к теме // Литературные и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе: Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Вып. 10. Новосибирск, 2012. С. 204–216.

Проскурина Е.Н. Социализм как фашизм: рассказ А. Платонова «Мусорный ветер» // Критика и семиотика. 2013. № 1(18). С. 186–199.

Проскурина Е.Н. Персонажи повести «Котлован» в контексте фаустовской традиции // Сюжетология и сюжетология. 2013. № 1. С. 53–62.

Проскурина Е.Н. Фауст — Петр — Мефистофель: «обратная фаустиана» в рассказах А. Платонова «Государственный житель» и «Усомнившийся Макар» // Филологический класс: Региональный науч.-метод. журн. учителей-словесников Урала. 2013. № 1(31). С. 105–110.

Проскурина Е.Н. Иконография «несвятого семейства» в «Котловане» А. Платонова (сцена у «дома шоссежного надзирателя») // Там же. 2014. № 1(35). С. 31–36.

Проскурина Е.Н., Хрящева Н.П. Рецептивный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 1 // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: сюжет и мотив: Сб. науч. тр. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 2004. С. 209–230.

Проскурина Е.Н., Хрящева Н.П. Рецептивный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 2 // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 7: Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. Новосибирск, 2006. С. 236–266.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. (Большое академ. изд.). М.: Наука, 1937–1949.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979.

Свительский В., Скобелев В. Радостное состояние поэзии // Подъем. 1976. № 2. С. 139–144.

Семенова С. «Тайное тайных» Андрея Платонова (Эрос и пол) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества: По материалам I Междунар. науч. конф., посвященной 90-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 20–21 сентября 1989 г. М.: Наследие, 1994. С. 122–153.

Семенова С. Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчест-

ва. Вып. 2: По материалам II Междунар. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 54–90.

Семенова С. «Влечение людей в тайну взаимного существования...» (Формы любви в романе) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3: По материалам III Междунар. науч. конф., посвященной творчеству А.П. Платонова, Москва, 26–28 ноября 1996 г. М.: Наследие, 1999. С. 108–123.

Семочко С.В. Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе // Вестн. ВГУ. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004. № 2. С. 77–82.

Синдаловский Н.А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб.: Норинт, 2002.

Скаков Н. Пространства «Джана» Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. 2011. № 7. С. 211–230.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное изд. Вып. 2 / Авт.-сост. Е.В. Капинос, Е.Н. Проскурина; отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006.

Смирнов И.П. Хлам текстов (Мусор, эмоции и философия) // Логос. 1999. № 2(12). С. 130–138.

Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. М.: Экон-Информ, 2009.

Соловьева Т.А. Адмиралтейская набережная. СПб.: Книга, 2007.

Спиридонова И.А. Христианские и антихристианские тенденции творчества А. Платонова // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Вып. 1. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1994. С. 348–360.

Сталин И. Вопросы ленинизма. М.: Госполитиздат, 1952.

Терц А. Прогулки с Пушкиным. СПб.: Всемирное слово, 1993.

Тиме Г.А. Россия и Германия: Философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. СПб.: Нестор-История, 2011.

Тихомирова Е.В. А. Платонов и О. Шпенглер: мотив «конца света» // Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века: Материалы Междунар. науч. конф. 9–10 октября 1992 г. Воронеж: МИПП «Логос», 1992. С. 13–16.

Толстая Е. МИРПОСЛЕКОНЦА: Работы о русской литературе XX века. М., 2002.

Толстая-Сегал Е. Литературный материал в прозе Андрея Платонова // Возьми на радость. Амстердам, 1980.

Успенский П.Д. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1911. Репр. воспр. текста изд. СПб.: Андреев и сыновья, 1992.

Федоров В.С. Гетевские мотивы в художественно-философской картине мира Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. СПб.: Наука, 2004. С. 251–262.

Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1995–1997.

Флоренский П., свящ. Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1976. Т. 17.

Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи. М.: АСТ, 2005.

Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П. Имена. М.: Эксмо, 2006. С. 323–432.

Харитонов А. Система имен персонажей в поэтике повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2: По материалам II Междунар. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 152–162.

Ходель Р. Система точек зрения в повести «Ювенильное море» // Поэтика Андрея Платонова. Сб. 1: На пути к «Ювенильному морю». Белград: Изд-во филол. фак., 2013.

Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова (Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т; Sterлитамак: Sterлитамак. гос. пед. ун-т, 1998.

Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Эллис Лак, 1994.

Чалмаев В. Андрей Платонов. К сокровенному человеку. М.: Сов. писатель, 1989.

Шатин Ю. В. Отъезд за границу: Судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: Изд-во СО РАН: ОИГГМ СО РАН, 1999. С. 392–396.

Шимаков-Рейфер Я. В поисках источников платоновской прозы (Заметки переводчика) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 269–275.

Шпенглер О. Философия будущего. Иваново-Вознесенск, 1922 [переводчик не указан].

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1: Образ и действительность / Пер. И.И. Маханькова. М.: Айрис-пресс, 2003.

Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб.: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2006.

Эйзенштейн С. Москва во времени // Литературная газета. 1933. № 32. С. 3.

Эксперимент Сергея Брюхоненко по оживлению организма. [Электронный ресурс]. URL: <http://kriorus.ru/news/Eksperiment-Sergeya-Bryuhonenko-po-ozhivleniyu-organizma>

Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М.: Рефл-бук: Ваклер, 1996.

Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Худож. лит., 1981.

Эпштейн М. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. М.: Высш. шк., 2006.

Яблоков Е.А. Комментарий // Платонов А. Чевенгур. М.: Высш. шк., 1991. С. 518–650.

Яблоков Е. Счастье и несчастье Москвы («Московские» сюжеты у А. Платонова и Б. Пильняка) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2: По материалам II Международ. науч. конф., посвященной 95-летию со дня рождения

А.П. Платонова, Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 221–239.

Якушева Г.В. Гете в советской литературе (40–80-е годы) // Гетевские чтения / Под ред. С.В. Тураева. М.: Наука, 1997. С. 219–247.

Якушева Г.В. Дегероизированный Фауст XX века // Там же. С. 31–49.

Якушева Г.В. «Русский» Гете глазами минувшего века // Гете в русской культуре XX века. 2-е изд., доп. / Под ред. Г.В. Якушевой. М.: Наука, 2004. С. 5–8.

Якушева Г.В. Образ и мотивы Гете в отечественной словесности XX века (Россия, СССР, Русское зарубежье) // Там же. С. 11–44.

Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века: Гетевский образ в русской и зарубежной литературе. М.: Наука, 2005.

Bodin P.-A. The Promised Land — Desired and Lost. An Analysis of Andrej Platonov's Short Story «Džan» // Scando-Slavica. 1991. V. 37.

Clark K. The Soviet Novel History as Ritual. Chicago; London, 1981.

Clark K. Political History and Literary Chronotope: Some Soviet Case Studies. Literature and History. Theoretical Problems and Russian Case Studies / Ed. by G.S. Morson. Stanford, 1986.

Flammarion C. L'atmosphère: météorologie populaire («The Atmosphere: Popular Meteorology»). Paris, 1888.

Goethe I.W. Faust. Eine Tragödie // Goethes Werke: In 14 Bd. / Hrsg., textkritisch durchges. und comment. von E. Trunz. München: Verl. C.H. Beck, 1989. Bd 3.

Groehler O. Selbstmörderische Allianz: Deutsch-russische Militärbeziehungen 1920–1941. Berlin: Vision Verl., 1992.

Groener-Geyer D. General Groener. Soldat und Staatsmann. Frankfurt a. M., 1955.

Deutsche allgemeine Zeitung. 1932. 8 Sept.

Nolte E. Three Faces of Fascismus: Maurras, Mussolini, Hitler. New York; Chicago; San Francisco, 1965.

Spengler O.A.G. Seelenbild und Lebensgefühl // Spengler O.A.G. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München: Verl. C.H. Beck, 1990.