

**Н. В. ЗЛЫДНЕВА**

**МОТИВИКА ПРОЗЫ**

**АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

Российская академия наук

Институт славяноведения

**Н. В. ЗЛЫДНЕВА**

**МОТИВИКА ПРОЗЫ  
АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

Москва  
2006

Рецензенты:

доктор филологических наук *Л. А. Софронова*,  
доктор филологических наук *Н. А. Фатеева*

**Н. В. Злыднева. Мотивика прозы Андрея Платонова. — М.:  
Институт славяноведения РАН, 2006. — 224 с.**

Монография представляет собой опыт прочтения прозы Андрея Платонова 1920—1930-х годов сквозь призму орнаментики мотива — т. е. сочетаемости наиболее значимых в творчестве писателя мотивов-лексем и мотивных комплексов, таких, как ветхость, мусор, город, вещь, трава, пустота, тело, зрение, насекомые, двор, далекое/близкое и ряда других. Автор сделал попытку наметить связи между концептуальным и формально-повествовательным уровнями топики мастера. Мотивика Платонова анализируется в аспекте архаических и фольклорных моделей мышления, она поставлена в связь с интертекстом Гоголя, барочной и авангардной традицией, творчеством С. Клычкова. Намечены типологические параллели с изобразительным искусством 1920-х годов (А. Тышлер, А. Лабас, К. Петров-Водкин). Глубинная семантика мотивной риторики Платонова проливает свет на характер взаимодействия творчества писателя с внетекстовой реальностью и трагическими парадоксами эпохи.

Книга предназначена для филологов-литературоведов, культурологов, а также широкого круга читателей, интересующихся творчеством А. Платонова, русской культурой и словесностью XX века.

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Андрей Платонов — из числа «трудных» писателей. Его текст провокативен: вязкий «корявый» слог, нетрадиционные лексические связи, амбивалентность авторской позиции требуют вдумчивого погружения. Необычные образы и слова активизируют глубинные пласты сознания, разламывая границу между «квалифицированным читателем» и автором. Личный, со снятыми ограничениями контакт, который устанавливается с текстом Платонова, притягивает к себе исследователей самого разного плана, работающих в огромном диапазоне существующих научных и идеологических контекстов, в разных дисциплинах и с разнообразными методиками. В этой разноголосице «званных» у каждого цель всегда одна — очертить свою «призванность», из множества Платоновых выбрать то единственное Я, которое проявляется великим мастером, вбирается и преобразуется в его произведениях. Однако чем больше «ввинчиваешься» в строки, тем, кажется, дальше текст удаляется от тебя; чем больше разнообразных трактовок «странного Платонова» появляется на страницах многочисленных книг и статей о писателе, тем больше дымка неопределенности и загадочности продолжает окутывать его творчество. Ухватившись за ту или иную деталь, теряешь перспективу, а настроившись на платоновское «дальнее» — план идей и вчувствований, отвлекаешься от «ближнего» — реальности словесной материи. Поэтому дискурс о Платонове — принципиально частичен. Эта книга — попытка осветить одну из граней Моего Платонова, мерцающего Платонова, и, отдавая себе отчет во фрагментарности знания, — приоткрыть завесу общего посредством исследования одного из сегментов поэтики мастера.

Платонов принадлежит к такого рода писателям, которые на протяжении всей жизни пишут по сути один текст. Хотя в его творческой эволюции различимы периоды, разнящиеся между собой как по своему стилю, языку, так и идеологическим контекстам, все же можно говорить о едином непрерывном суперпроизведении, которое складывается из множества отдельных сочинений — наследия мастера. Рассматривая ткань гигантского полотна посредством крупной оптики и одновременно постигая тексты методом медленного чтения, мы видим ряд закономернос-

тей самого строения этой ткани и вольны сосредоточиться на отдельных ее составляющих.

В фокусе нашего зрения — мотивика прозы Платонова. Задачей исследования является изучение мотива в творчестве мастера — его морфологии и семантики, а также поведения в рамках синтаксического целого, т. е. устанавливаемых между мотивами связей — притяжения и отталкивания, эквивалентностях и негации.

Материалом послужили произведения зрелого периода творчества писателя — преимущественно конца 1920 — начала 1930-х годов, этой, по общему признанию, «болдинской осени Платонова», когда писатель окончательно победил в нем инженера-мелиоратора, а мыслитель, зрящий вглубь, — романтика-утописта. Компьютерной обработке и анализу были подвергнуты тексты романов «Чевенгур», «Счастливая Москва», повестей «Котлован», «Джан», «Епифанские шлюзы», «Сокровенный человек», «Город Градов», а также рассказов «Река Потудань», «Мусорный ветер», «Возвращение», «Июльская гроза», «Семен», «В прекрасном и яростном мире» и ряд других. Проблемный принцип, поставленный по главу исследования, допускает неравномерное использование материала: наиболее проработанными являются «Чевенгур» и «Котлован», а также «Мусорный ветер» и «Река Потудань».

Структура книги продиктована стратегией исследования. Здесь две части — основная, которая состоит из трех разделов и посвящена разбору наиболее значимых мотивов и мотивных кластеров, и приложение, где содержатся контексты основных ключевых слов, индекс мотивов и библиография. Последовательность разделов основной части продиктована необходимостью постепенного приближения от глубинных мотивных пластов, каковыми, согласно нашим представлениям, являются архаические стереотипы, к мотивике *города* как одной из центральных тем, и от нее — к риторике современной эпохи, проявившейся в разнообразных по форме мотивах *утопии*. В монографию вошло некоторое число уже опубликованных ранее, как правило, появлявшихся в малотиражных отечественных или недоступных широкому читателю зарубежных изданиях статей, которые подверглись переработке и дополнениям. Значительную часть книги составляют новые исследования.

В процессе работы над монографией автор постоянно обращался к многочисленным трудам и публикациям последних лет, опираясь на наиболее сходные по своему подходу к материалу. Неоспоримый вклад фундаментальных трудов и публикаций Н. В. Корниенко и С. Г. Семеновой, а также других публикаторов и текстологов, явились тем бесценным материалом, на котором во многом базируются настоящие изыскания. Среди множества исследований прозы Платонова особенно методоло-

гически близкими явились работы Х. Гюнтера, М. А. Дмитриховской, Л. В. Карасева, Н. А. Кожевниковой, М. Ю. Михеева, Э. Наймана, Е. А. Яблокова и, конечно, исследования Е. Толстой, неизменно остающиеся классикой платоноведения. Общая стратегия «наведения на резкость», герменевтические принципы мифопоэтического анализа, по мере возможностей развиваемые в настоящей монографии, конечно, в значительной мере опираются на те разработки в науке о поэтическом слове, начало которым было положено в трудах Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского, Т. В. Цивьян и развито в исследованиях их последователей. Трудно переоценить значение творчески стимулирующей и научно подпитывающей среды, каковой для автора явились многочисленные обсуждения проблем книги в рамках семинаров и конференций, проходивших в Варшаве и Загребе под руководством Е. Фарыно, А. Флакера, их хорватских, польских, венгерских и немецких коллег. Автору неизменно оказывалась поддержка специалистами Института Русского языка — в первую очередь Н. А. Фатеевой и В. П. Григорьевым. Автор благодарен своим коллегам по отделу славянских культур Института славяноведения РАН и особенно Л. А. Софроновой, без заинтересованной поддержки которых осуществление проекта было бы невозможно. Огромную признательность автор испытывает к М. Ю. Михееву и Е. А. Яблокову, взявшим на себя труд ознакомиться с книгой в рукописи и высказать свои ценные соображения. Наконец, с неизменной благодарностью автор вспоминает Институт «Открытое Общество» Фондации Дж. Сороса за его финансовую поддержку ряда проектов, легших в основу данной монографии.

Автор отдает себе полный отчет о том, что ему — как и следовало ожидать — не удалось объять необъятное, а возможно, он часто находился в плену своих собственных заблуждений и *misreadings*. Многого сделать пока не удалось. Однако есть надежда, что полученные к настоящему времени результаты десятилетнего труда могут стать целостным опытом — возможно, в чем-то и негативным. Однако в самой попытке взглянуть на Платонова под еще одним углом зрения проявилось стремление автора перекинуть мосты и установить общий язык между очень разными людьми, которых объединяет любовь к творчеству Андрея Платонова. А желание приоткрыть наиболее прикровенное в мотивике писателя должно заставить читателя отнестись сочувственно к детективным амбициям исследователя в его, вероятно, наивном стремлении посредством текстов великого мастера прикоснуться к материи, которая составляет суть человеческого существования.

# ВВЕДЕНИЕ: ОРНАМЕНТИКА МОТИВА В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Данное введение имеет целью обозначить принципы анализа текстов, характер инструментария и общее представление об устройстве мотивного поля прозы Платонова, на которых базируется эта книга. Иными словами, речь пойдет о методе, способе препарирования материала, выросшем из практики медленного чтения этих текстов и опирающемся на характерные для писателя принципы топики. Эти принципы видятся нам как **орнамент** — ритмически организованная регулярная пространственная структура, в которой каждая часть обращена к целому и из целого вырастает. **Мотивная орнаментика** Платонова опирается на определенные блоки литературной традиции, а также высвечивает узловые моменты риторики эпохи. Во введении содержится главный know how исследования, описываются приемы рассмотрения прозы мастера сквозь призму орнаментальной структуры, а также излагается, для чего эти приемы анализа могли бы использоваться. Это не значит, что все возможности предложенного метода реализованы в монографии — возможные ходы лишь намечены. Собственно, в этой предвещающей главе и состоит вся суть книги, ибо последующие главы являются частными и не претендующими на систематичность примерами-иллюстрациями предлагаемого в книге аналитического метода на основе выявленных закономерностей текста.

Итак, под мотивом мы понимаем единицу топики (назовем ее **мотиве-мой**), выраженную центральной (ключевой) лексемой. Она организует единое концептуальное пространство, которое сформировано словами данного словарного гнезда, а также рядом семантически близких лексем. Текст произведений писателя рассматривается в книге как дискретное поле, образованное набором мотивем. С помощью компьютерных технологий были выявлены наиболее частотные мотивы и мотивные комплексы. Среди выделенных по признаку частотности лексем и нашедшие место в данной книге — такие, как *мусор*, *ветхость*, *глаз*, *свет*, *число «два»* и другие. Каждое из слов-мотивов сочетает в себе устойчивую семантику в рамках отдельного словарного значения (например *травы*) и концепта, объединяющего несколько лексем (например *мусор* как таковой в своих лексических границах, но также и *отходы*, *объедки*, *гниль* и т. п.). Набор слов-мотивов включает в себя в качестве ядра цент-

ральную лексему с ее однокоренными производными, а также обширное прилегающее поле значений, стягиваемых единым смысловым центром и выраженных другими словами: например, мотив *ветхости* определяется как посредством слов с родовым корнем *ветх-* (*ветхость*, *ветхий*), так и словами *старый*, *заношенный*, *увядающий* и т. п. Это сочетание близких по смыслу лексем, образующее мотив, мы назовем **мотивным кластером**. Кроме того, под мотивом может подразумеваться и комплекс реалий и понятий, объединенных центральным словом (например мотивный комплекс *города* в прозе Платонова разложим на частные мотивы: *двор*, *пустырь*, *дом*). Таким образом, мотив понимается расширительно и выступает как многоуровневая конструкция, участвующая в организации повествования на уровне слова как концепта.

Каждый из кластеров и отдельных слов, его составляющих, притягивает другие слова и кластеры, реализуя свою **мотивную валентность**. Притяжение это может не быть обусловленным семантической связью, будучи простой соположенностью в рамках единой синтагмы. Характер такого рода валентностей определяет специфику идиостиля мастера. Так, *ветхость* у Платонова притягивает *траву*, *мусор*, а *двор* — мотив *круга*. Набор комбинаций ограничен и постояен в рамках данной поэтики. Статистика частотности мотива и сочетаемости с другими мотивами, полученная посредством компьютерного анализа, показывает, что проза Платонова организована сгустками определенных, именно для этого писателя характерных сочетаний мотивов и мотивных кластеров, образующих устойчивые сочетания. В этом едином пульсирующем пространстве ядро одной группы-кластера одновременно выступает периферией другого, примыкающего к нему.

Разложенный на элементарные ядра-мотивы текст был подвергнут последующей обработке, а именно, выявлены наиболее часто встречающиеся сочетания слов-концептов между собой. На этой основе можно проводить исследование типов и видов сочетаемости/соположенности мотивов-лексем в пределах синтагмы, предпринять анализ внутренней, а также внешней комбинаторики мотивов, иначе говоря — вариантов семантического взаимодействия между собой мотивных блоков. Исследование показало, что мотивное поле отдельных мотивов-лексем бывает более сильным или слабым, может претерпевать периодические сгущение или разрядку. Тиражируясь или перетасовываясь в своих группах — парах или триадах, мотивемы посредством валентностей образуют характерную для Платонова горизонтальную структуру — своего рода **орнамент**. Вводимое понятие орнамента не следует путать с термином «орнаментальная проза», который употребляется в современном литературоведении для характеристики специфического выразительного языка



(Е. Гуро, Вс. Иванов). Понятие орнамента используется здесь в более буквальном смысле — для описания пространственной структуры соотношения слов-мотивов, развертывающихся по горизонтали наподобие коврового узора, с регулярным повторением элементов и их сцеплением. Именно на горизонтальные связи опирается анализ. Вертикальные соотношения, т. е. иерархия мотивов, их взаимная подчиненность, не находятся в фокусе исследовательского внимания.

Техника медленного чтения и компьютерный анализ лексики позволяет обнаружить специфический мотивный «ландшафт» прозы мастера. Как уже указывалось, текст организован ритмически повторяющимися сгустками мотивем. Они не сводимы к мотивным комплексам и образованы характерными только для Платонова сочетаниями лексем-концептов и мотивными эквивалентами. Эти сгустки мотивных соположенностей чередуются с периодическими разрежениями, и фрагменты разрежений с точки зрения одного мотивного комплекса выступают как атомы-сгустки по отношению к другому комплексу. В каждом из орнаментальных атомов, образующих пульсацию смыслового и звукового ритма прозы, содержится мотивное ядро и зона «сателлитов». Близлежащая «молекула» может частично перекрывать отдельную рассматриваемую «молекулу», образуя пересечением орбит сателлитов зону интерференции. Последняя расширяет смысловой горизонт, создавая многомерность семантического поля. Мотивные кластеры образуют своего рода гипертекст — пространственный организм, организованный по образу трехмерной молекулярной решетки. Четвертое измерение — интертекстуальность мотивной комбинаторики, отсылающая к вертикали литературной традиции. Таким образом, в фокусе настоящего исследования лежит топологическая структура мотивики мастера, ее специфика и инварианты в контексте литературного процесса.

Сочетания мотивов чаще всего обусловлены сюжетом или темой произведения и данного фрагмента, однако могут и не иметь подобной заданности. В пределах своей группы они часто не столько связаны между собой по смыслу, сколько соположены формально. Под соположенностью подразумевается дислокация мотивов-концептов в непосредственной близости, в единстве того или иного пучка смыслов, кластера, определяемого крупной или мелкой синтагмой/предложением и примыкающими друг к другу синтагмами. При этом семантической связанности между словами, определяющими тот или иной мотив, может вовсе не быть. Между тем, формальное примыкание оказывается по существу скрывающим неформальные смысловые связи. Например, в предложении *«По взгорью, что далеко простерто над рекою Потуданью, уже вторые сутки шел ко двору, в малоизвестный уездный город, бывший*

*красноармеец Никита Фирсов*» значима соположенность слов *далеко* и *город*. Хотя эти два слова не находятся в непосредственной синтаксической связи, они образуют устойчивую горизонтальную связь — т. е., связка *даль* + *город* повторяется во всех текстах Платонова и несет в себе утопическую семантику. Иными словами, текст Платонова организован так, что определенные слова-мотивы притягивают к себе другие слова-мотивы, и чаще всего эти соположенности — кластеры — опираются на определенные концепты (как в случае приведенного примера — концепт *город как далекий идеал, как совершенное социальное устройство*). Мотивная валентность, таким образом, означает, что в случае Платонова может образовываться устойчивое сочетание мотивом, ведущим к образованию концепта на основе пространственной соположенности ключевых слов, и семантически они могут быть не связанными друг с другом.

Принцип отбора мотивов-концептов в настоящем исследовании основан 1) на их частотности и 2) на их активности в образовании кластеров, т. е. на объеме их валентности. Значимым критерием также стало участие того или иного мотива в формировании сюжета. При таком отборе некоторые мотивы лежат на поверхности (например, *город, мусор*, давшие имя центральным произведениям мастера), в то время как другие (*насекомые, двор, утопленники*) выявлены в качестве имплицитных концептов: они не обязательно напрямую выражены в лексике и выступают в качестве важных «улик» в раскрытии потайных нарративных ходов. Ряд мотивов отобран по принципу их участия в поэтической синтактике на уровне геометрики повествования и отражает одну из риторических доминант эпохи: таков, например, мотив числа *два*. Другие мотивы определяют поэтику в аспекте семантики: наиболее значимым концептом в семантическом плане следует считать концепт *ветхости*, который организует смысловое наполнение кластеров и определяет картину мира писателя, его экзистенциальную стратегию. Наконец, есть мотив, не нашедший в монографии выражения в качестве отдельной главы, однако пронизывающий все исследование в целом: мотив *тела*. Телесность в прозе Платонова — *тела* на грани исчезновения, расчлененные, обнажающие свое нутро, изможденные бессмысленным трудом и неизбывным страданием — существенная пружина событийного каркаса его произведений, самой сути фундаментальной оппозиции *жизнь/смерть*, она является той концептуальной константой, вокруг которой организовано все смысловое пространство текстов. Каждый из рассматриваемых мотивов в той или иной степени спроецирован на мотив *тела*, отражая отдельную грань концептуального целого. В качестве фона всех мотивов выступает тема *утопии/дистопии* и той магической *дали*, которая орга-

низует все калейдоскопическое множество тем и сюжетов. Несмотря на их разнообразие, общая палитра мотивики Платонова монохромна: она подчинена константному набору мотивных кластеров, ядра которых образуют своего рода суперкластер.

Мотивная орнаментика прозы мастера в своем развертывании подчинена определенным геометрическим схемам, образуя риторические фигуры, среди которых наиболее часто встречаются нейтрализация, инверсия, а также оксюморон, катахреза, параллелизм, амплификация. Форма и смысл двунаправленно взаимообусловлены, образуя логико-семантическое единство. Риторика мотивных валентностей непосредственно выводит в пространство риторики эпохи, взаимодействуя с нею. Контекст времени определяет мотивную риторику и сам ею определяется, открывая путь к глубинному уровню мифопоэтики мастера. Таким образом, в анализе текста формальный метод сочетается с попыткой герменевтического постижения смысловых связей.

Принцип стяжения/притяжения мотивов интересен и сам по себе, и как элемент поэтики. Он аналогичен принципу паронимической аттракции слова, в поэтической функции описанной В. П. Григорьевым и его коллегами на материале словаря русской поэзии XX в<sup>1</sup>. Аналогично паронимам мотивы образуют валентности, часто не зависимые от их семантического содержания, однако они не сводимы исключительно к формальным признакам — например аллитерации, хотя последняя очень значима у Платонова, о чем тоже пойдет речь в книге. Уровень, на котором эти связи реализуются, не обязательно соответствует словарному значению слова или группы слов и стоящего за ним концепта, однако часто реализуют народную этимологию, усиливая архаический компонент значения, а тем самым смещая традиционные смыслы и обогащая приращенные. Исходя из очевидной субъективной избирательности этих устойчивых сочетаний в рамках индивидуальной поэтики, можно утверждать, что мотивная валентность является одним из наиболее ярких отличительных признаков идиостиля того или иного мастера. В прозе Платонова эта закономерность проявляется наиболее очевидным образом. Тем самым изучение мотивики мастера дает возможность глубже понять его творческий метод, а также коснуться проблем теоретических предпосылок формирования и функционирования литературных мотивных комплексов в целом.

Другой важный аспект мотивной организации повествования касается проблемы мотива как признака, как знака-индекса. Здесь у Платонова мотив часто выступает как лексема, организующая пространство смыслов, в котором чисто формальные (например звуковой образ) и семантические элементы могут образовывать единый организм. Идиома и паро-

ним могут выступать в качестве пускового механизма, дающего толчок общему сюжетному построению, определять его глубинный смысл. Мотивная орнаментика в данном случае выступает как описывающий себя язык, и в этом отношении исследование прозы Платонова опирается на опыты рассмотрения мотививной риторики, предпринимавшиеся такими учеными, как Е. Фарыно и А. Ковач<sup>2</sup>.

Наконец, мотивика Платонова в плане ее взаимодействия с повествовательной структурой произведения представляет интерес и в качестве материала для дальнейшей разработки теории наррации, и в данном случае мы прежде всего апеллируем к трудам В. Шмида<sup>3</sup>. В данной монографии мы учитываем многомерность структуры нарративного дискурса, убедительно смоделированного немецким коллегой, но в соответствии с избранной стратегией — наблюдением за поведением мотивом и стоящих за ним смыслов мы опираемся на намеренно упрощенную, двумерную схему мотивных валентностей. Подобная избирательность имеет целью обнажить то, что в ходе лабораторной «вивисекции» текста представляется нам наиболее существенным для мотививной поэтики писателя. Вместе с тем, комбинаторика мотивов у Платонова, отгалкиваясь от двумерности, в процессе анализа с неизбежностью выводит исследователя в многомерное пространство языка мастера и интертекстуальных связей. Мотививная орнаментика прозы Платонова позволяет выявить скрытые, не лежащие на поверхности смыслы сюжета и функций персонажа, а также отсылки к прототекстам, помогает дешифровать непонятное, часто разрушая сложившиеся в платоноведении стереотипы в восприятии того или иного произведения мастера, а порой и переворачивая привычные представления.

Такого рода исследование текстов Платонова, насколько нам известно, проводится впервые. Оправданность метода определяется тем, что он дает возможность получить результаты, помогающие не только точнее понять особенности языка мастера, топики его прозы и творческой лаборатории, но и, главным образом, проникнуть в глубинные, не лежащие на поверхности «сообщения», которые стоят за тем или иным мотивом и определяют логику повествования. Такие смыслы способствуют углублению наших представлений о поэтике Платонова, внутренних механизмах его прозы, а в ряде случаев приводят к пересмотру существующих интерпретаций отдельных произведений с точки зрения функций персонажей и нарративной стратегии в целом. Или по крайней мере — к расширению границ в трактовке того или иного сюжета, персонажа, мотивного целого произведений Платонова. Анализ формальной соположенности мотивов часто помогает выявить мифопоэтическую заданность ряда движений мысли писателя, ее обусловленность древними пластами

культуры, будь то архаические стереотипы или их нарушения, а также инверсии традиционных образов.

Комбинаторика мотивных кластеров может быть также рассмотрена на фоне экспрессивных возможностей собственно языка. В книге содержится попытка поставить сочетания мотивов, мотивные схемы в связь с риторическими фигурами, проекция которых на их внутреннюю форму часто проявляется в характере трансмотивных сцеплений, образующих мотивные тропы. Мотивная риторика прозы Платонова далека от формально-эстетизирующих установок орнаментальной прозы — она оперирует макросмыслами риторики эпохи, апеллирует к ним, не только отражая, но и преобразуя время и идеологические координаты своего существования в нем. Таким образом, мотивика прозы А. Платонова интересует нас не сама по себе, не только в аспекте структурной поэтики, но и — главным образом — как механизм адаптации и трансформации пространства текста в широком смысле в тексте культуры в его синхронном и диахронном аспектах.

Из всего необозримого множества выходов в пространство культуры, которые при этом возникают, мы сочли возможным ограничиться тремя наиболее значимыми для писателя и наиболее рельефно отразившимися в мотивной комбинаторике. Нас интересовали наиболее характерные для мастера темы и комплексы идей, отпечатавшиеся в мотивике, и среди них наиболее значимый пласт — утопические (равно как и дистопические — эта пара неразложима на свои составляющие в поэтике Платонова) представления. Последние явились той рамочной конструкцией, в которой реализовались все обусловившие платоновские размышления идеи — будь то возникшие под влиянием Н. Федорова проективная утопия воскрешения предков, или машинно-цивилизационная утопия А. Гастева, или философия пола В. Розанова. Вобравший дух своего времени, Платонов возвел соответствующие мотивные комплексы/концепты в степень высочайшего экзистенциального напряжения. При этом авторское отношение к описываемым событиям и персонажам в нарративном целом произведений мастера остается принципиально амбивалентным. В связи с таким устройством текста выявление механизмов мотивных валентностей, их риторических функций помогает прояснить глубинный смысл, лежащий за поверхностью прямых коннотаций и преодолевающий характерную для Платонова «нейтральность» позиции абстрактного автора. На этом пути важен тот макроконтекст, в котором мотивные валентности обретают жизнь.

Утопически-дистопические проекции сюжетно-мотивных комплексов проявляются в различных формах. Первая — это контекст славянской мифологии и архаической культуры в целом. Русский и славянский

фольклор, архаические верования и традиционная семантика основных концептов Платонова являют собой главную ось, вокруг которой разворачивается все исследование, представленное в данной монографии. Между тем, речь не идет о проникнутости мифологическим материалом на уровне фабулы, языка или семантики отдельных мотивов. Все это, разумеется, по мере наших возможностей учитывается, признается и огромный вклад литературоведов, работавших именно в русле названной тематики. Свою задачу, вместе с тем, мы видели в том, чтобы очертить тот уровень поэтики, на котором происходит внутреннее взаимодействие между концептом/лексемой и архаическим образом мышления, а также соответствие между мотивным кластером и клишированной формой народно-поэтического творчества с его ритуальной направленностью. Так возник раздел о *мусоре*, имплицитующем характерную для традиционной славянской культуры семантику смерти, так появилась глава о мотивике *болезни*, которая обнаруживает соответствие структуре народного заговора. Особенно важными в отношении мифопоэтического компонента прозы Платонова являются мотивы, связанные с концептом *тела*, имплицитующие утопическую (или дистопическую) проекцию. Данная проблематика нашла отражение в главе «Утопленники утопии», посвященной рассказу «Река Потудань», где речь идет о мифологической семантике мотивной структуры в ее дистопическом разворачивании. Народно-утопические идеи нашли выражение в мотиве *Америки* в творчестве Платонова как ранних лет, так и зрелого периода: они анализируются в книге (среди прочего) в аспекте архаической семантики и одористического (связанного с запахами) кода.

Второй крупный блок контекстов, на котором фокусируется исследование, связан с интертекстуальностью прозы Платонова. Среди множества интертекстуальных связей нас интересует пушкинская тема Платонова, проявившаяся в мотиве *окно в Европу*, на основе которого возникает ряд интересных параллелей с творчеством С. Клычкова. Но особенно важным представляется его «гоголевский текст». Последний опирается на рецепцию Гоголя, получившую значимое развитие в русской литературе только в XX в. и во многом определившую ее пути. Переключки с Гоголем в мотивике Платонова проявились в самом широком диапазоне тем и концептов, среди них — мотив *зрения* («Вий»), *перелицованной одежды* («Шинель»), *утопленничества* («Майская ночь»), *пространства* («Колдун»). Имеют место многочисленные отсылки к Гоголю как в скрытом цитировании, в частности, на уровне имен персонажей (Копенкин), так и в словесно-поэтических формулах, сюжетных схемах, а главное — мотивных доминантах (комплекс мотивики *тела*, а также погребальная семантика). Но самое существенное влияние Гого-

ля на Платонова можно усмотреть в общих поэтических принципах, идиостиле мастера, на уровне мотивики манифестировавшемся в способности семантем складываться в определенные риторические тропы, т. е. в орнаментике мотивных кластеров, в бытовании мотивики на абстрактном уровне геометрических комбинаций и фигур речи.

Понятый таким образом «гоголевский текст» Платонова открывает дверь в область, куда многие исследователи творчества писателя все еще заходят с большой осторожностью, и которой некоторые не считают нужным касаться вовсе. Имеются в виду проблема связи Платонова с авангардом и поиски уровня организации художественно-языковой материи, где эта связь может быть адекватно выявлена и корректно обозначена. Гоголь является той стержневой линией, которая в большинстве случаев служит наиболее убедительным доказательством авангардных корней поэтики мастера. Часто для этого обоснования необходимо привлекать опосредующие персонажи литературной истории — В. Хлебникова, Обэриутов. Данные связи в монографии нашли лишь косвенное отражение, ибо они заслуживают специального разговора. Мы лишь пытались обозначить опорные точки проекций «гоголевского текста» в мотивике Платонова в связи с авангардным наследием эпохи. Одной из мотивных «улик» связи Платонова с авангардом является, к примеру, тема редуцированной телесности в мотивике насекомых, а также оксюморонное сближение удаленных планов.

Наконец, современная мастеру эпоха составила третье звено исследовательской стратегии. Мотивика Платонова рассматривается как составная часть риторики эпохи. Наиболее существенным представлялось осветить культурный контекст произведений мастера в аспекте фюнерально-телесного кода, воцарившегося в России с момента воздвижения гранитного мавзолея Ленина и манифестировавшегося во множестве артефактов и идиостилей, многообразной по форме эманации времени. Важнейшими в плане культурных контекстов представлялись нам интермедийные связи платоновской прозы, переклички мотивики Платонова с изобразительным искусством конца 1920 — начала 1930-х годов. Исследователи Платонова не раз обращались к типологической близости произведений писателя творчеству П. Филонова. Мотивика Платонова в аспекте риторики позволила нам обнаружить близкие соответствия его прозы творчеству других мастеров, прежде не рассматривавшихся в платоноведении, — а именно, А. Тышлера, А. Лабаса, К. Петрова-Водкина. Этим параллелям посвящены разборы мотивов *близкое/далекое*, а также числа *два*. Интересен и сам по себе визуальный код мастера: на фоне скупости описательной поэтики Платонова особенно выделяются словесные описания произведений искусства («Джан», «Мусорный ветер»

и др.), «врезанные» в повествование наподобие коллажа. Дух эпохи определил общую семантику, сблизив платоновских «прочих» с персонажами крестьянского цикла в живописи позднего К. Малевича. Но самые значимые черты времени проявились на отвлеченном от конкретных тем и мотивов уровне — в риторике эпохи, оперирующей схемами нейтрализации семантики, амбивалентном мерцании оценок, реверсивности как принципе мотивной синтактики. Последнее нашло отражение в анализе схождений Платонова с философским наследием Н. Федорова. Существующие в современном платоноведении огромные наработки в плане выявления влияний на писателя философии великого космиста в данном исследовании дополняются анализом внутреннего диалога с Федоровым на уровне мотивных схем, т. е. в поэтике его произведений, проявлявшегося, в частности, в мыслительной операции инверсий, свойственной как федоровским идеям, так и произведениям Платонова рубежа 1920—1930-х годов (см. главу «Утопленники утопии»).

Топика писателя рассматривается в монографии на фоне доминирующих тенденций эпохи в целом, высплеснувшихся за границы страны, культуры, узкого времени. В исследовании сделана попытка наметить сквозные силовые линии мотивики мастера, сквозь толщу конкретной семантики выводящие в пространство абстрактного «сухого остатка» XX в. И главное тут — негативная топика как характерная черта и Платонова, и эпохи. Мотивные схемы и их риторические проекции (инверсии, нейтрализация, парадоксы), а также дискурсивная модальность мотивики (насекомые, болезнь, фюнеральная тема). Все это составляет неотъемлемую принадлежность специфического негативизма столетия. Значительный вклад в него Платонова неоспорим, и эта одна из причин не спадающей ныне волны интереса к его творчеству не только в России, но и на Западе.

Скромный вклад в современную платоноведению мы и предлагаем вниманию читателя. Разумеется, предложенный подход не претендует ни на всеохватность проблем, ни на абсолютность объяснительного механизма. Это лишь одна из множества возможностей.

## Примечания

<sup>1</sup> Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.

<sup>2</sup> Фарыно Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004; Ковач А. Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Frankfurt-am-Main; Berlin; New York; Paris; Wien. 1994. (Slavistische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf Schmid. Band 7).

<sup>3</sup> Шмид В. Теория нарратива. М., 2003.



# РАЗДЕЛ I. АРХАИЧЕСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ

## ГЛАВА 1. ВЕТХОСТЬ: МЕЖДУ КОНЦОМ И НАЧАЛОМ

*Концы и начала* в поэтике Андрея Платонова наиболее емко артикулированы в мотиве *ветхости*. *Ветхость* в поэтике писателя занимает одну из центральных позиций. Словесные формы, в которые облечен данный мотив, являются характерным образчиком языка писателя. Особенности поэтики Платонова выступают здесь наиболее ярко. Мотив *ветхости* в его сочетании с другими мотивами проясняет картину мира писателя, заданную прикосновением к тончайшим слоям человеческого существования. Сквозь призму этого мотива раскрываются важнейшие свойства поэтики мастера.

Известно, что языку А. Платонова свойствен разрыв между основным словарным значением ключевого слова, на который опирается отдельный концепт и/или мотив, и семантики мотива в составе мотивного комплекса, который можно условно назвать идиотопикой. Отдельный мотив может служить интегрирующим ядром, связывающим и обнажающим глубинные смыслы сопричастных мотивов. Ярким примером такого рода зазора, выполняющего прежде всего функцию поэтическую, служит *ветхость*. Реализуя основное словарное значение лексемы *старый* и отсылая тем самым к оппозиции *старый/новый*, *ветхость* и ее производные в сжатой форме разворачивают множественность манифестаций мотивной пары *концы—начала*, образуя базовый слой соответствующего концепта. Проблеме соотносительности *ветхости* с мотивами *концов* и *начал* и посвящена данная глава.

Мотивы *концов* и *начал* в их взаимной сцепленности в прозе Платонова необычайно значимы: они относятся к ведущим темам в его творчестве — мотивам циклического круговорота жизни, памяти об отцовско-материнском комплексе как наиболее фундаментальном уровне человеческого бытия (ср. параллелизм тематических комплексов воскрешения отцов и возвращения в материнское лоно), а также темы истоньшения существования как пограничья *концов* и *начал*, где последние представлены в их динамическом (про-пост-космологическом) модусе, как состояние-процесс: *почти-конец*, *еще-не-начало*. *Ветхость* эксплицирует и выявляет глубинные смыслы этих превращений.

Семантический спектр мотива *ветхость* у Платонова очень широк. Слово *ветхий* прежде всего реализует основное словарное значение *старый*, причем оно относится как к пространству, так и ко времени. Применительно к предметам, т. е. к местам, образующим пространство, *ветхость* выступает как синоним слов *старый*, *дряхлый* и/или образует параллелизм в соединении со словами *старый*, *старость* в пределах одной синтагмы: *Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту* (Ч, 41)<sup>1</sup>; *Все находилось в прежнем виде, только приобрело ветхость отживающего мира; уличные деревья рассыхались от старости и стояли давно без листьев, но кто-то существовал еще, притаившись за двойными рамами в маленьких домах, живя прочней дерева* (К, 474); *прибывшие люди стояли вокруг покойной и смотрели в ее лицо, уже снедаемое ветхими силами смерти, старое*, как у *Федератовны* (ЮМ, 564); *его вывели во двор и поставили к ограде, сложенной из старого десятивершикового кирпича; Божев успел рассмотреть эти ветхие кирпичи, которые до сих пор еще лежат в древних русских крепостях* (ЮМ, 570); *к одиннадцати часам утра этот день уже постарел от действия собственной излишней энергии — от жара, от пылящей ветхости почвы* (МВ, 375). Различаются именная и предикативная формы лексемы *ветхость*. Именная форма доминирует и часто образует генитивное подчинение (*ветхость ткани, ветхость парка, ветхость города, ветхость мира, ветхость тел, ветхость бедности, ветхость почвы*). В именной форме *ветхость* иногда выступает как субъект действия: *Вблизи была старая деревня; всеобщая ветхость бедности покрывала ее — и старческие, терпеливые плетни, и придорожные склонившиеся в тишине деревья имели одинаковый вид грусти* (К, 492); *Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов* (Ч, 18); *Эта истершаяся терпеливая ветхость некогда касалась батрацкой, кровной плоти* (К, 525—526), однако чаще является объектом, выполняя в предложении роль прямого дополнения: *Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту* (Ч, 41); *Он вспомнил сухую ветхость женских тел, которые он сейчас поддерживал для поцелуев, и как одна женщина сама прижалась к нему, слабая, словно веточка, пряча вниз привыкшее грустное лицо* (Ч, 356).

Применительно к месту-пространству мотив *ветхости* выступает как экзистенциал, отсылая ко второму члену оппозиции *жизнь/смерть* в значении *почти умерший*, находящийся между *жизнью и смертью*, т. е. маркирует зону экзистенциального пограничья: *Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную,*

еле живую теплоту (Ч, 41)<sup>2</sup>; Все находилось в прежнем виде, только приобрело **ветхость** отживающего мира (К, 474); прибывшие люди стояли вокруг покойной и смотрели в ее лицо, уже снедаемое **ветхими** силами смерти, старое, как у Федератовны (ЮМ, 564). Это место, где размещена вещь, дошедшая до своего края<sup>3</sup>, где она сближается — в рамках топика Платонова — с мотивом мусора, которому посвящена одна из глав книги. Состоянием **ветхости** отмечены у Платонова вещи как таковые (предметы обихода, одежда): *Наклонившись, Воцев стал собирать вынутые Настей **ветхие** вещи, необходимые для будущего отмищения, в свой мешок* (К, 537), а также символические предметы: *Сашу заинтересовали те кресты, которые были самые **ветхие** и тоже собирались упасть и умереть в земле* (Ч, 36), жилище (см. ниже), природа: *Свет утра расцветал в пространстве и разъедал вянущие **ветхие** тучи* (Ч, 238) и природное окружение: *Есть **ветхие** опушки у старых провинциальных гордов* (Ч, 18).

Важнейший локус рассматриваемого мотива — жилище и другие облики среды человеческого обитания (дом, двор с хозяйственными строениями на нем, город, мир): *Он вспомнил свою домашнюю мебель, свой **ветхий** двор, супругу и был рад, что они тоже не знали Карла Маркса и поэтому не расстанутся со своим мужем и хозяином* (Ч, 191); *Тот свет проникал в чевенгурскую кузницу через **ветхие** щели дверей, в которых еще была копоть, осевшая там в более трудолюбивые времена* (Ч, 300); *Никита сел на скамейку около калитки **обветшалого**, но все же знакомого дома* (РП, 358); *он постепенно починил **обветшалый** сарай во дворе* (РП, 369); *По двору росла случайная трава, в углу стоял рундук для мусора, затем находился **ветхий** сарай, и около него жила одинокая старая яблоня без всякого участия человека* (Д, 377); *Он сомневался, нужно ли сейчас истратить, привести в **ветхость** и пагубность целый город и все имущество в нем — лишь для того, чтобы когда-нибудь, в конце, на короткое время наступила убыточная правда* (Ч, 303); *Все находилось в прежнем виде, только приобрело **ветхость** отживающего мира; уличные деревья рассыпались от старости и стояли давно без листьев, но кто-то существовал еще, притаившись за двойными рамами в маленьких домах, живя прочней дерева* (К, 474) — здесь **ветхость** реализует значение *старый, хрупкий, разрушающийся, находящийся на краю гибели*, и маркирует этот экзистенциально-пространственный перевал через край.

Особую группу пространственных объектов, несущих на себе печать **ветхости**, составляет человеческое тело (*ветхая грудь, сухая ветхость женских тел, ветхая плоть, ветхая голова, ветхая девственность*), а также его символический заместитель в системе поэтики Платонова —

дерево<sup>4</sup>: *Но Козлов не уважал чужой жалости к себе — он сам незаметно погладил за пазухой свою глухую ветхую грудь и продолжал рыть связный грунт* (К, 451); *Он вспомнил сухую ветхость женских тел, которые он сейчас поддерживал для поцелуев, и как одна женщина сама прижалась к нему, слабая, словно веточка, пряча вниз привыкшее грустное лицо* (Ч, 356); *уличные деревья рассыпались от старости и стояли давно без листьев, но кто-то существовал еще, притаившись за двойными рамами в маленьких домах, живя прочней дерева* (К, 474); *Вблизи была старая деревня; всеобщая ветхость бедности покрывала ее — и старческие, терпеливые плетни, и придорожные склонившиеся в тишине деревья имели одинаковый вид грусти* (К, 492). Интересно, что ветхое тело риторически возвышается, уподобляясь ущелью как элементу героического пейзажа: *по одной жиле, похожей на дерево, можно чувствовать, как бьется где-то сердце, с напором и с усилием прогоняя кровь сквозь узкие обвалившиеся ущелья тела* (Ч, 34), однако при этом возникает мотив щели, активизируя близость однокоренных слов *ущелье* = *щель*, чья тождественность подчеркивается и паронимией, и это тождество маркирует истоньшение «ткани» жизни, человеческого существования. *Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту* (Ч, 41); *Тот свет проникал в чевенгурскую кузницу через ветхие щели дверей, в которых еще была копоть, осевшая там в более трудолюбивые времена* (Ч, 300). Описание ветхого тела сквозь призму мотива щели сближается с понятием складки, которым пользуется современная философия, обращенная к проблеме телесности, для описания формирования и экспликации пространственно-телесного опыта человека<sup>5</sup>. Если согласиться с В. А. Подорогой в том, что человек Достоевского лишен кожи<sup>6</sup>, то человека Платонова легко узнать по складкам ветхой кожи, формирующим щели-ущелья его тела.

Субститутом тела, и в частности кожи, является одежда, которая тоже несет на себе печать ветхости (*материнская ветхая шаль* в рассказе «Река Потудань»). Здесь реализуются именная форма лексемы — *ветхость*, а в качестве предикатов — прилагательное *ветхий*, отглагольное прилагательное *обветшалый*, глагол *ветшать*. Качественно ветхости могут быть отмечены элементы одеяния, ткань, головной убор, где чаще всего обнаруживается перенос *тело* = *одежда*: *...одежда на вневойсковике была так же изношена, как кожа на его лице, и согревала человека лишь за счет долговечных нечистот, вьевшихся в ветхость ткани* (СМ, 22); *На каменной плите лежала шляпа музыканта, прожившая все долгие невзгоды на его голове — и некогда она покрывала шевелюру молодости, а теперь собирала деньги для пропитания старости, для*

*поддержания слабого сознания в ветхой голой голове* (СМ, 23). Этот перенос знаменует исцеление *слабого тела ветхой одеждой/тканью*, в чем реализуется принцип симпатической магии: тело лечат телом или его заместителем — одеждой, а жар — теплом: *Сильный жар уносил его в своем течении вдаль от всех людей и ближних предметов, и он с трудом видел сейчас и помнил Любу, боясь ее потерять в темноте равнодушного рассудка; он взялся рукой за карман ее пальто, сшитого из красноармейской шинели, и держался за него, как утомленный пловец за отвесный берег, то утопая, то спасаясь* (РП, 364); *В своей комнате Люба разделала и уложила Никиту в кровать и укрыла его одеялом, старой ковровой дорожкой, материнскую ветхую шалью — всем согревающим добром, какое у нее было* (РП, 365) — см. главу «Чем и зачем болеют персонажи Платонова».

Мотив поношенной (= *обветшалой*) одежды очень распространен у Платонова и необязательно задан эпитетом *ветхий*. В описании старой одежды эксплицированы мотивы *прозрачности* и *недостачи*: одежда персонажей чаще всего недостаточно покрывает их тело, обнажая то, что должно быть невидимо. В «Реке Потудани» по этому признаку выводится параллель *старое платье = живое/мертвое тело: кисейное, бледное платье доходило ей только до колен, больше, наверно, не хватило материала, и это заставило Никиту сжалиться над Любой — он видел такие же платья на женщинах в гробах, а здесь кисея покрывала живое, выросшее, но бедное тело* (РП, 358). Прозрачность имплицитно граничит, вовлекая значение *пограничья*, и тем самым отсылает к мотиву *ветхости* опосредованно, т. е. *ветхий* как *хрупкий, хилый*: *Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту* (Ч, 41).

Наконец, *ветхость* выступает в форме предметного объекта, наделенного качеством пространственности природного пейзажа (*окраинная ветхость*) или психологическими атрибутами (*ветхость хилая и покорная, истершаяся терпеливая ветхость*), которые отсылают к классу людей, к социуму: *бедные, обветшалые граждане* как одновременно обнищавшие и утомленные: *это гнездо было свито из зелени забот о советских гражданах, трудной жалости ко всем обветшалым от нищеты и яростных подвигов против ежеминутно встречающихся врагов бедных* (Ч, 128), но также и люди *бывшие*, люди прежнего времени, ср.: *тот общий дом возвысится над всем усадебным, дворовым городом, а малые одиночные дома опустеют, их непроницаемо покроет растительный мир, и там постепенно остановят дыхание исчахшие люди забытого времени* (Ч, 48).

Последний пример показывает, как *ветхость*, имплицитно маркируя состояние времени посредством состояния тел и вещей, определяет время также и напрямую, реализуя более архаический пласт семантики *ветхий* как *старый* в значении *прежний*, относящийся к давно прошедшим временам. Аналогичным образом и в развитие этой семантики в словосочетании *ветхие времена* восстанавливается значение *Ветхий Завет*: *буржуазия тех ветхих времен не была глупой* (СМ, 39). Та же семантика имплицитирована и в мини-сюжете с *ветхой* книгой: *Это Умрицев, — сказала она. — Он думает, что тут было при Иване Грозном: не лучше ли? И действительно, то стоял в глубоком размышлении Умрицев, держа ветхую книгу в руках* (ЮМ, 578). Здесь семантика слова *ветхая* образована наложением более архаического значения на современное нормативное употребление, сближая временной и пространственный семантические пласты. Архаическое *ветхий* как *прежний* может обыгрываться иронически: *опершись рукой на спящего быка, Вермо уже приобрел другую догадку: не пришла ли пора отойти от ветхих форм животных и завести вместо них социалистические гиганты, вроде бронтозавров, чтобы получить от них по цистерне молока в один удой?* (ЮМ, 577). Более явно корпус значений, отсылающих к теме *ветхозаветности* выступает тогда, когда *старое* в соединении с *ветхим* замещается *старинной*: *Умрицев, потеряв интерес к гостю, снова приступил к своему медленному чтению старины, иногда улыбаясь какой-нибудь ветхой шутке* (ЮМ, 552). К собственно временным параметрам *ветхости* как *прошлого* следует отнести и мотивную связку *ветхость* = *память*: *Он вспомнил свою домашнюю мебель, свой ветхий двор, супругу и был рад, что они тоже не знали Карла Маркса и поэтому не расстанутся со своим мужем и хозяином* (Ч, 191); *Он вспомнил сухую ветхость женских тел* (Ч, 356); *Теперь же воздух ветхости и прощальной памяти стоял над потухшей пекарней и постаревшими яблоневыми садами* (К, 475). *Ветхость* как концепт в данной связке прослеживается также в следующих контекстах: *Дванов вспомнил старого, еле живущего Захара Павловича* (Ч, 294); *Прокофий... вспомнил, что Чепурный желает женщин худых и изнемогих* (Ч, 299). *Память* и *ветхость* в значении *слабый, старый* образуют связь по примыканию, соположению.

Реализуя основное словарное значение, *ветхое*, как правило, маркирует *прошлое*: *Тот свет проникал в чевенгурскую кузницу через ветхие щели дверей, в которых еще была копоть, осевшая там в более трудолюбивые времена* (Ч, 300). Однако *ветхое* может быть обращено и в *будущее*: *Наклонившись, Воцев стал собирать вынутые Настей ветхие вещи, необходимые для будущего отмищения, в свой мешок* (К, 537); *Он сомне-*

вался, нужно ли сейчас истратить, привести в ветхость и пагубность целый город и все имущество в нем — лишь для того, чтобы когда-нибудь, в конце, на короткое время наступила убыточная правда (Ч, 303); это слабое тело, покинутое без родства среди людей, почувствует когда-нибудь согревающий поток смысла жизни, и ум ее увидит время, подобное первому исконному дню (К, 484). В последнем случае мы имеем дело с сакрально инверсированным будущим как временем, описанным в Апокалипсисе, т. е., относительно концепта *ветхости*, временем Нового (не-Ветхого) Завета.

Наконец, проповедническая форма *ветхости* нашла выражение в наречии *ветхо*: *Копенкин отыскал избу с вывеской Совета, но там было пусто, ветхо и чернильница стояла без чернил* (Ч, 153). Параллелизм *ветхо* = *пусто* указывает, что здесь *ветхость* равнозначна *пустоте*, отсылая ко второй части оппозиции *жизнь/смерть*. Однако если учесть, что концепт *пустоты* в мотивике Платонова оксюморонно маркирует сакральную *полноту*, *ветхость* по аналогии следует отнести к мотивам, образующим значение, противоположное нормативно-словарному: *старый* — но и одновременно *помолодевший*; *слабый, изношенный* — но и *стойкий, воспрявший*. В ходе дальнейшего анализа мы увидим, что подобного рода парадоксальные трансформации традиционной семантики у Платонова не случайны и опираются на ряд диалектных значений слова *ветхий*.

Мир и его состояния, которые охватывает *ветхость*, поистине всеобъемлющи. Не только пространство и время отмечены этим мотивом, но даже обстоятельства действия (*там было ветхо*), а также звуковой код (*ветхий скрип*). Таким образом *ветхость* в прозе А. Платонова конца 1920—1930-х годов — это и пространственно-временное состояние вещи или персонажа, и образ действия, и характер всеобщего существования. Она помечает собой весь космос «персонажей» писателя, включая не только человека, но и природу — растения и стихии, которые в своем глобальном единении раскрывают глобальное состояние мира, находящегося на грани собственного исчезновения как до предела истонщенное бытие.

*Ветхость* может быть описана следующим набором мотивов-концептов: *истертая вещь* — *угасающая плоть (тело)* — *гибнувший город (мир)*. В целом *ветхость* — это *опорощенное* и потому *оставленное место* (амбивалентный эквивалент — *порожнее место*), что соответствует значению *опустошение* (места обитания, тела, души, а также образа действия). Темпорально отмеченные состояния по признаку *убывания, угасания, умирания* — это процессы с вектором от жизни к смерти. Общее

состояние угасания сопричастно теме органического мира в его разрозненных частях (*тело, кости, травы*), включая элементы природного пейзажа (*опушки, тучи, бугры*, а также параллели по примыканию — *ветер, вода*). Характерен локус концепта *ветхости*: это *окраина и пустота* (с амбивалентной параллелью *порожнее место*): *На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности* (К, 449). Наконец, временной код *ветхости* — *ночь* артикулирован посредством лексемы *луна*: *Над домами, над Москвой-рекой и всею окраинной ветхостью города сейчас светила луна* (Ч, 329). *Ветхость* предстает как состояние-процесс увядания: *Копенкин наблюдал, как волновалась темнота за окном. Иногда сквозь нее пробегал бледный вянувший свет, пахнувший сыростью и скукой нового нелюдимого дня. Быть может, наставало утро, а может, это — мертвый блуждающий луч луны* (Ч, 156), что распространено даже на звук топора, который в ходе всеобщего обветшания превращается в *скрип*: *тишина распространялась сейчас по всему видимому свету, только топор Чиклина звучал среди нее и отзывался ветхим скрипом на близкой мельнице и в плетнях* (К, 508). Общий концепт, неоднократно закрепленный и лексически в связи с мотивом *ветхости*, выступает как *память/беспамятство*. Подытоживая анализ семантического поля исследуемого мотива, можно сказать, что *ветхость* у Платонова выступает в значении *воспоминание о гибели (живого)*.

Акцентированность в мотивном комплексе *ветхость* темы органического мира, которому уподоблен и мир вещи, показывает, что мотив кодирует характерные для писателя мотивы-идеологемы, относящиеся к идее пребывания всего сущего на грани бытия. Вектор движения, обозначенный в наборе мотивов, соположенных концепту *ветхость*, описывает это состояние как процесс парадоксальной трансформации-перерождения мертвого в живое: память как образ циклического круговорота (природы, мира, субъекта). Субъект этого круговорота — мир покорный, подлунный, слабый плотью, но исполненный терпения, а потому по-своему сильный. Это тема христианства, мученичества Христа. Аналогичные мотивы находим у В. Розанова в его книге «Люди подлунного мира».

Реализуясь в отношении к оппозициям *жизнь/смерть, влажное/сухое, целое/часть, настоящее/прошлое, ветхость* занимает пограничную, со смещением ко второму члену, позицию: *полусмерть, почти сухое, умирающее, еле живое*, находящееся в процессе *опустошения*, принадлежащее *прошлому*. Отсюда и мотив *щели*, маркирующий как изможденное человеческое тело, так и *ветхое* строение. Благодаря своей выраженной



пограничности и интенциональности *ветхость* способствует созданию особо вязкой среды, в которой мотивные противоположности сближаются. Этим обусловлен и большой семантический разброс, который наблюдается в текстах. Он показывает, что пафос мотива — тенденция к сведению в одно целое *концов и начал* как *старого и нового*. Возникает прозрачность смыслов, где настоящее определяется через прошлое (= старое), а будущее (= новое) и целое — через прошедшее (прежнее), дробное и пустое, подобно тому, как жизнь — через предшествовавшую ей смерть. Одним словом, *ветхость* Платонова организована таким образом, что в узле смыслов, собираемых ею, выделяются крайности, и так возникает амальгама *концов и начал*.

Одним из объяснением подобной организации платоновской *ветхости* может служить рассмотрение валентностей, формируемых мотивом. Среди них одно из ведущих соотношений — мотив *травы*. Семантическая цепочка мотивов *ветхость—трава* реализуется на глубинном уровне — на уровне восстановления первоначальной семантики лексемы *ветхость*: по Далю *ветхая трава* — это *прошлогодняя трава*, т. е. конец, ставший началом<sup>7</sup>. *Трава* является ведущим мотивом Платонова как с точки зрения рекуррентности, так и смысловой насыщенности, семантической плотности. Она отсылает к комплексу мотивов органического роста, неконтролируемой жизненной силы, хаотически телесного, постоянно воспроизводящегося *начала*. Семантика *ветхая трава* как *прошлогодняя трава* встречается у Платонова слишком часто, чтобы можно было игнорировать эту связь: *Земля по склонам и на высоких пашнях лежала темной, снег ушел с нее в низы, пахло молодой водой и ветхими травами, навшими с осени* (РП, 367). Скрытая семантика *травы* как органического роста, пре-начальности, бессмертия реализована и в метафоре *дебри девственности*: *Мульдабаур предсказывал близкое завоевание стратосферы и дальнейшее проникновение в синюю высоту мира, где лежит воздушная страна бессмертия; тогда человек будет крылатым, а земля останется в наследство животным и вновь, навсегда зарастет дебрями своей ветхой девственности* (СМ, 42).

Особенно характерен мотив *бессмертной травы* в динамике. Для Платонова характерна *трава увядающая или вырастающая заново* — своего рода regretted mobile естественного воспроизводства жизни: *Пашинцев согласился и рассказал про сорную траву. В свое детское погубленное время он любил глядеть, как жалкая и обреченная трава разрастается по просу. Он знал, что выйдет погожий день и бабы безжалостно выберут по ветелке дикую неуместную траву — васильки, донник и ветрянку. Эта трава была красивей невзрачных хлебов — ее*

цветы походили на печальные предсмертные глаза детей, они знали, что их порвут потные бабы. Но такая трава живеет и терпеливей квелых хлебов — после баб она снова рожалась в неисчислимом и бессмертном количестве (Ч, 143). К концепту ветхости отсылает и трава на дорогах войны: в «Реке Потудани» она и новая, и старая одновременно: *Трава опять отросла по набитым грунтовым дорогам гражданской войны, потому что война прекратилась* (РП, 354), но при этом *пеший человек задремал на земле под солнцем, в сентябрьской траве, уже уставшей расти здесь с давней весны* (РП, 354—355).

Тема умершей или умирающей (= ветхой) травы как метафоры угасания жизни обладает у Платонова высокой экзистенциальной насыщенностью: *На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности* (К, 449); *Близ церкви росла старая забвенная трава и не было тропинок или прочих человеческих проходных следов — значит, люди давно не молились в храме* (К, 505). Она маркирует центральные концепты Платонова, среди которых особенно значимы *тело* и *свет*. Так, семантика *прошлогодней травы как конца, ставшего началом*, проступает в переносах — в описании *света в ночи*: *Копенкин наблюдал, как волновалась темнота за окном. Иногда сквозь нее пробежал бледный вянувший свет, пахнувший сыростью и скукой нового нелюдимого дня. Быть может, наставало утро, а может, это — мертвый блуждающий луч луны* (Ч, 156) — ср. эпитеты, характерные для травы: *вянущий, пахнувший сыростью*. Эпитет *вянущие* не случайно соположен с определением *ветхие*: *Свет утра расцветал в пространстве и разъедал вянущие ветхие тучи* (Ч, 238). *Свет* может быть и не *ветхим*, но выявляющим «ветхость» земли, которую он освещает: *он видел, как свет солнца разъедал туманную мглу над землей, как осветился голый курган, обдутый ветрами, обмытый водами, с обнаженной скучной почвой, — и вспоминал забытое зрелище, похожее на этот бедный курган, изглоданный природой за то, что он выдавался на равнине* (Ч, 257). Обнаженная, бедная, изглоданная природа, чья *ветхость* становится очевидной благодаря *свету*, по цепочке *земля = тело* отсылает к теме телесности и имплицитно содержит значение *слабое тело*.

Сквозь призму мотивной цепочки *трава—ветхость* уточняется семантика *ветхого* тела. *Слабая плоть* по Платонову — это инверсированная сила: материя, отмеченная духом как состоянием предельности, балансирует на грани превращения в нематериальную сущность, идея — в «отпечаток» материи в памяти: *Дванов шел в чувстве стыда жизни перед слабым, забытым телом, остатки которого истомились в могиле,*

потому что Александр был одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца (Ч, 372). Глеющее в могиле еще не уничтоженное тело отца и еще живое тело сына образуют эквивалентность, круговорот жизни, подстать ежегодно возрождающейся ветхой траве, хранящей память о прошлом. В мотиве слабое тело прочитывается глубинный смысл комбинации мотивов трава (= растение) + ветхость: Он вспомнил сухую ветхость женских тел, которые он сейчас поддерживал для поцелуев, и как одна женщина сама прижалась к нему, слабая, словно веточка, пряча вниз привыкшее грустное лицо (Ч, 356). Слабое тело имплицитно мотив скудной растительности, т. е. все той же ветхой травы, где трава равнозначна волосам: лишь один худой мастеровой работал тише его. Этот задний был угрюм, ничтожен всем телом, пот слабости капал в глину с его мутного однообразного лица, обросшего по окружности редкими волосами (К, 450); Сафронов тоже был спокоен, как довольный человек, и рыжие усы его, нависшие над ослабевшим полуоткрытым ртом, росли даже из губ, потому что его не целовали при жизни (К, 494). По тому же принципу слово трава соседствует со словосочетанием нависшие силы: Ночной косарь травы выпался, сварил картошек, полил их яйцами, смочил маслом, подбавил вчерашней каши, посыпал сверху для роскоши укропом и принес в котле эту сборную пищу для развития нависших сил артели (К, 452).

Мотивная цепочка ветхость—трава позволяет взглянуть по-новому и на семантику старой одежды. Как уже отмечалось выше, последняя обладает качеством прозрачности и/или образует валентность по отношению к ней. Ветхость как проницаемая, видимая через окна-щели, транспарентная материя (вспомним валентность, образуемую ею по отношению к свету) опять же корреспондирует со старой травой: Никита внимательно посмотрел в окна этого дома; занавесок на окнах теперь не было, по ту сторону стекол виднелась чужая тьма. Никита сел на скамейку около калитки обветшалого, но все же знакомого дома... Подождав немного, Никита поглядел в щель забора на двор, там росла старая крапива, пустая тропинка вела меж ее зарослями в сарай и три деревянные ступеньки подымались в сени (РП, 358). Таким образом, напрашивается вывод, что человеческое тело и его символические заместители — одежда и жилище в органически присущем им состоянии ветхости излучают свет, который акцентирован посредством мотива прозрачности (ср. просвет, просвечивание и прочие производные от света лексем). Не случайно свет, ветхость пространства/времени и проницаемость постоянно объединяются в единый мотивный кластер:

*Тот свет проникал в чевенгурскую кузницу через ветхие щели дверей, в которых еще была копоть, осевшая там в более трудолюбивые времена (Ч, 300).*

Модус прозрачности, которым у Платонова наделена *ветхая материя*, указывает на то, что в мотиве *ветхая трава* имплицирована формула нейтрализации, которая в полной мере распространяется и на бесконечные превращения плоти, но главное — на ее аннулирование. Постоянно сводимая к несуществованию в условиях отрыва от идеальной субстанции, плоть эксплицирует закон своего существования как постоянного угасания, тления, что отвечает излюбленному Платоновым барочному принципу *vanitas vanitatum*: *Вощев тоже настолько ослабел телом без идеологии, что не мог поднять топора и лег в снег: все равно истины нет на свете или, быть может, она и была в каком-нибудь растении или в героической твари, но шел дорожный нищий и съел то растение или растоптал гнетущуюся низом тварь, а сам умер затем в осеннем овраге, и тело его выдул ветер в ничто (К, 512).* Между тем, в тщетности и суете материальности содержится и более глобальный смысл — идея истощенного существования как существования подлинного, глубинного основания мира, что, как уже указывалось, составляет стержень поэтического космоса Платонова. Одним из концептов, реализующих эту идею, является концепт *возвращения* — маркер пограничности бытия, его балансирования на грани исчезновения. Мотив *возвращения* является одним из мотивов-агентов у Платонова<sup>8</sup>. Он определяет общий сюжет и отдельные линии («Фро», «Котлован», «Семья Ивановых»), название произведений («Семья Ивановых» была переименована в «Возвращение»), композиционную рамку («Чевенгур») и пр. Мотив *возвращения* во времени маркирует концепт *памяти*, специфическим образом обращенной в будущее — след влияния прокламируемой и оспариваемой писателем философии Н. Федорова<sup>9</sup>. *Увядшая трава* как *ветхая трава*, т. е. как трава, содержащая в себе интенцию обновления-возвращения, выступает при этом как ведущий символ круговорота сущего. В повести «Джан» динамический образ старой травы находит воплощение в одном из ключевых для этой повести мотивов перекати-поля.

Характерно, что тело умирающего человека часто соотносено у Платонова с темой органического роста и вегетации, т. е. дается на фоне скрытой семантики травы, а циклические природные обращения не могут миновать нулевой семантики ветхости: *Земля по склонам и на высоких пашнях лежала темной, снег ушел с нее в низы, пахло молодой водой и ветхими травами, навшими с осени (РП, 367).* Постепенное угасание

жизни неразрывно связано с новой вегетацией: *тот общий дом возвысится над всем усадебным, дворовым городом, а малые единоличные дома опустеют, их непроницаемо покроет растительный мир, и там постепенно остановят дыхание исчащие люди забытого времени* (К, 448). Все указанные выше свойства концепта *ветхость* реализуются в качестве стержневых в рассказе «Река Потудань».

Проникнутый диониссийскими мотивами, рассказ наглядно демонстрирует, что посредством *ветхости* концы сплетены с порождаемыми ими началами. Теме возвращающегося с войны Никиты Фирсова — одновременно «молодого» и «бывшего» — вторит исходная метафора — *трава* на дорогах, отсылающая к концепту *ветхости*: она *устала расти с давней весны* и при этом парадоксальным образом *опять отросла*. Далее мотив *ветхости* развивается в описании (глазами героя) городка, которое основано на сопоставлении того, *как было* с тем, *как стало*. В соединении с перечислением примет запустения это описание отсылает к схеме народных причетов. Реализуемое в риторике причета анафорическое отношение обнаруживает соответствие в мотивной семантике — в сопричастном топике *ветхости* мотиву *сношенной одежды*. Все мотивы *ветхости* в описании запустения в городе, старого дома и поношенной одежды сочетаются с мотивом *прозрачности* (проникновения, просвечивания, трансцендентности). Это и есть *концы*, просвечивающие сквозь *начала*. В мотиве изношенной одежды как метонимии истощенной (обветшавшей) плоти нетрудно различить отсылку к гоголевской «Шинели». В рамках реализации валентности *ветхость*—*возвращение* и *ветхость*—*память* гоголевский текст в «Реке Потудани» очевидным образом актуализирован в мотиве *перелицованной шинели* с ее многочисленными обращениями.

Схема цикличности, реализуемая в мотиве *ветхость* посредством восстановления первоначальной семантики *ветхость* — *прошлогодня трава*, позволяет уточнить некоторые акценты ведущей идеи Платонова. В противопоставлении *Великий Отец/Великая Мать* как *время/пространство* очевиден сдвиг в сторону второго компонента. Благодаря пространственной доминанте в мотиве *ветхости* у Платонова оксюморонно соединяются крайности — жизнь и смерть, конец и начало; не принадлежат ни одной из сторон, *ветхость* маркирует состояние пограничья.

Пограничный статус концепта *ветхость* у Платонова и акцентированность его пространственного модуса позволяют рассматривать его как мотив-палимпсест. А в рамках формируемых мотивом *ветхость* валентностей в мотивном кластере *ветхость*—*трава*—*память*—*тело* можно распознать риторическую фигуру анафоры или эллипсиса: название

одного из упомянутых мотивов предполагает опускание остальных, при этом имплицитно их семантику. Эта риторическая формула, развернутая на уровне глубинных смыслов текста, выступает как *концы*, просвечивающие сквозь *начала*. И определяющие их. Таким образом, концепт *ветхость*, сохраняя нормативную семантику *старый* и тем самым доминируя в плане временном, благодаря активизации мотивной риторики приводит в движение механизм сдвига в сторону обозначения пространства. Края мироздания — его *концы и начала* — там, где залегают вождеденные и постоянно отрицаемые персонажами Платонова земли Утопии, соединяют пространственно-временные разбросы концепта *ветхость* воедино.

### Примечания

<sup>1</sup> В скобках дана отсылка на произведение и страницу.

<sup>2</sup> Повтор цитаты неизбежен и является принципом рассмотрения мотивных валентностей, последовательно проведенных в настоящем исследовании: в пределах одной синтагмы реализуется поливалентность ключевого мотива.

<sup>3</sup> См.: *Топоров В. Н.* Апология Плюшкину: вещь в антропоцентрической перспективе // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 7—111.

<sup>4</sup> См.: *Дмитровская М. А.* Образная параллель «человек — дерево» у А. Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 2000. 3—24. Кн. 2.

<sup>5</sup> См.: *Подорога В. А.* Феноменология тела. М., 1995.

<sup>6</sup> Там же. С. 55.

<sup>7</sup> *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. I. С. 188 (статья «ветхий»).

<sup>8</sup> О мотиве возвращения у А. Платонова см.: *Ливингстоун А.* Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2.

<sup>9</sup> См.: *Злыднева Н. В.* Инверсия в прозе А. Платонова в свете философии Н. Федорова // Философия космизма и русская культура. Белград, 2004. С. 237—244.

## ГЛАВА 2. ВЕЩЬ ПЛАТОНОВА В ГОГОЛЕВСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Среди интертекстуальных адресов Андрея Платонова — Пушкин, Достоевский, символисты<sup>1</sup>. Весьма очевидна и связь прозы Платонова с Гоголем, которую следует рассматривать в общем контексте проблемы «гоголевского текста» XX в. Интертекстуальные связи А. Платонова с Гоголем анализировались сквозь призму «гоголевского текста» Андрея Белого<sup>2</sup> и в более общих аспектах<sup>3</sup>. Важными соображениями размышления на тему гоголевского текста Платонова обогатились благодаря работе В. Н. Топорова<sup>4</sup>. Это исследование может рассматриваться в качестве самостоятельного литературного источника, выявляющего формы бытования гоголевского текста в конце XX в., тем более что и платоновская проблематика нашла в ней место. Платонов, таким образом, оказывается «распластанным» на сетке временных координат, располагаясь между до-платоновским Гоголем с одной стороны, и постплатоновским Гоголем В. Н. Топорова — с другой. Интертекстуальная проекция в данной ситуации обретает своего рода виртуальное измерение: Платонов рассматривается не только в аспекте гоголевского претекста, но и гоголевского посттекста, для которого одним из претекстов выступает творчество самого Андрея Платонова.

Текст Гоголя «проявляется» в прозе зрелого Платонова (конца 1920 — начала 1930-х годов) на уровне структуры повествования (кумулятивная сюжетная композиция, нулевая концовка и др.), типологии персонажа (принцип именования, типологическая характеристика, парсунность образа), общих принципов поэтики (троп, развернутый на повествование в целом, принцип нейтрализации в организации формы, фигура повтора, звукописи — последнее особенно важно для нашего исследования), в значимости для поэтики и риторики текста фольклорного и низового барочного пласта традиции. Все это можно проследить в мотивике, где обращенность Платонова к Гоголю выступает в различных формах: как скрытая цитата (пример: почтарь, читающий чужие письма, в романе «Чевенгур»), как литературная аллюзия (мотив шинели в рассказе «Река Потудань» в связи с мотивом *реки/речи*; как мотив *видимое/невидимое*, в частности, в связи с мотивом *поднимания/опускания век* в «Чевенгуре»), как мотивная парадигма (принцип двойственности и мотив числа

два, а также мотив-экзистенциал *живые/мертвые*), наконец, как принцип расширения концепта — космозации мира через мотив-концепт. Мотив *вещи*, составляющий предмет рассмотрения в данной главе, можно отнести ко всем этим типам. Под *вещью* нами преимущественно понимается предметный мир человека, а расширительные значения слова оговариваются особо.

В том, как *вещь* Платонова мобилизует и разворачивает гоголевские смыслы мотива, следует прежде всего выделить операцию цитирования — один из основных видов интертекстуальности в поэтике XX в.<sup>5</sup> Так, тематической цитатой выступает эпизод коллекционирования Вошевым *вещей* в повести «Котлован», отсылающий к теме Плюшкина: *Он собрал по деревне все нищие, отвергнутые предметы, всю мелочь безвестности и всякое беспамятство для социалистического отщепенца... со скупостью скопил в мешок вещественные остатки потерянных людей, живших, подобно ему, без истины и которые скончались ранее победного конца* (К, 525—526). Аналогичный фрагмент собирания *мертвых вещей* имеет место и в «Чевенгуре»: *Дванов находил различные мертвые вещи вроде опорок, деревянных ящичков из-под дегтя, воробьев-покойников и еще кое-что. Дванов поднимал эти предметы, выражал сожаление их гибели и забвенности и снова возвращал на прежние места, чтобы все было цело в Чевенгуре до лучшего дня искупления в коммунизме* (Ч, 362). Гоголевские смыслы данных эпизодов отмечались исследователями<sup>6</sup>.

Еще более значимы концептуальные совпадения. *Вещь* Гоголя характеризуется способностью космозировать пространственно-временные координаты персонажа, что совпадает с трактовкой данного мотива у Платонова. И у Гоголя, и у Платонова мотив *вещи* отсылает к фундаментальным противопоставлениям-тождествам *жизнь/смерть, душа/тело, земля/небо, верх/низ*. Существенно, что, как у Гоголя, так и у Платонова, мотив *вещи* содержит скрытую отсылку к барочному принципу *vanitas vanitatum* и маркирует дуальность мира, т. е. парадокс двуединства брэнной плоти и нетленного духа. Областью соответствий является и риторическая функция данного мотива — последний участвует в метонимическом способе освоения мира-текста (вспомним рассуждения В. Н. Топорова об «окликнутости человека не только Богом сверху, но и вещью снизу»)<sup>7</sup>. Наконец, *каталог вещей* является способом характеристики персонажа. То есть *вещь* представлена как важнейший элемент микрокосма: как у Гоголя, так и у Платонова она антропологична, является носителем собственно человеческого начала. Отсюда ее заместительные функции, а также реализуемый в связи с *вещью* мотив *памяти/*



*беспамятства* — вещь аккумулирует память об отсутствующем или умершем человеке: *Он привез в подарок Насте мешок специально отобранного утиля в виде редких, непродávющихся игрушек, каждая из которых есть вечная память о забытом человеке* (К, 542); *Дванов поднимал эти предметы, выражал сожаление их гибели и забвенности и снова возвращал на прежние места, чтобы все было цело в Чевенгуре до лучшего дня искупления в коммунизме* (Ч, 362).

Таким образом, вещь совмещает в себе материальный и идеальный компоненты — рукотворность, благодаря которой вещь хранит в себе след тела, а также реализованную в ней идею креативности, демиургическую функцию, из-за чего вещь становится опосредующим звеном между человеком и высшим началом. Об отнесенности вещи одновременно к материально-телесному и идеальному как очень важной мотивной связке у Платонова, в которой вещь и человек выступают то в форме метонимического переноса, то в форме параллелизма, мы можем судить на основании текстов как «Чевенгура», так и «Котлована»: *прочие щупали вещи несмелыми руками, словно те вещи были омертвелой, пожертвованной жизнью их погибших отцов и их заблудившихся где-то в других степях братьев* (Ч, 307); *Под думой он полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения любимых предметов; такими предметами для него сейчас были чевенгурские люди — он представлял себе их голые жалкие туловища существом социализма, который они искали с Копенкиным в степи и теперь нашли* (Ч, 319); *Активист стал записывать прибывшие с Вошевым вещи, организовав особую боковую графу под названием «перечень ликвидированного насмерть кулака как класса пролетариатом, согласно имущественно-выморочного остатка». Вместо людей активист записывал признаки существования: лапоть прошедшего века, оловянную серьгу от пастушьего уха, штанину из рядна и разное другое снаряжение трудящегося, но неимущего тела* (К, 526). Посредничество вещи в установлении связи между человеком и миром вводит ее заместительную функцию: *Человек он молодой: свободная вещь — погаснет в полях, и рана есть на нем* (Ч, 106); *лапоть тоже ожил без людей и нашел свою судьбу — он дал из себя отросток шелюги, а остальным телом гнил в прах и хранил тень над корешком будущего кула* (Ч, 25).

Обращает на себя внимание отмеченность вещи Платонова темой тела: *В избе чевенгурца никто не встретил; там пахло чистотой сухой старости, которая уже не потеет и не пачкает вещей следами взволнованного тела* (Ч, 177), что также указывает на присутствие в прозе Платонова гоголевского текста. Особенно характерно то, что телесный

образ человека архетипически отсылает к *женскому телу*: *если то была трава, он ее до смерти сминал в своих беспощадных любовных руках, чувствующих любую живую вещь так же жутко и жадно, как девственность женщины* (Ч, 41); *Ты свое тело со мной разделишь, вещей не жалко будет, товарища забудешь* (речь, обращенная Прокофием Двановым к Клавдюше. — Н. З.) (Ч, 323); *чем больше Сербинов встречал женщин и видел предметов, для изделия которых мастеру надо отвлечься от всего низкого и нечистоплотного в своем теле, тем более Сербинов тосковал* (Ч, 324); *Женщина без революции — одна полубаба, по таким я не тоскую .... Уснуть от нее еще сумеешь, а далее-более — она уже не боевая вещь, она легче моего сердца* (Ч, 342), и архетипически соединяется с мотивом *внутреннего пространства* (читай: *женского тела*): *таракан его ушел с окна и жил где-то в покоях предметов, он почел за лучшее избрать забвение в тесноте теплых вещей вместо нагретой солнцем, но слишком просторной, страшной земли за стеклом* (Ч, 314); *Он уже забывал отца-рыбака, деревню и Прошку, идя вместе с возрастом навстречу тем событиям и вещам, которые он должен еще перечувствовать, пропустив внутрь своего тела* (Ч, 57). В последнем примере вещь понимается расширительно — как *предмет размышления* или *проблема*, однако это не меняет характера ее мотивного соположения. Соединение вещи с *внутренним пространством* и *телом* обуславливает то, что ее обычно собирают в *мешок/гроб* или достают из него (ср. инвариантное для Платонова тождество *гроб/могила/земля = материнская утроба*). К той же цепочке относится и парадоксальная *мужская беременность вещью* — мотив, в котором соединяются демиургическая и природно-низовая составляющие вещи: *Маленькие вещи — коробки, черепки, валенки, кофты — обратились в грузные предметы огромного объема и валялись на Дванова: он их обязан был пропускать внутрь себя, они входили туго и натягивали кожу. Больше всего Дванов боялся, что лопнет кожа. Страшны были не ожившие удушающие вещи, а то, что разорвется кожа и сам захлебнешься сухой горячей шерстью валенка, застрявшей в швах кожи* (Ч, 112).

Важным свойством вещи, роднящим Платонова с Гоголем, является присущее ей состояние истраченности, указывающее на ее долгую совместную жизнь с человеком, который создал ее и/или пользовался ею, и потому материализовавшей собою особо интимную связь с его душевно-телесным естеством. Это та самая вещь, о которой писал В. Н. Топоров — вещь, «дошедшая до своего края» и тем самым реализовавшая в себе сгущение экзистенциальных смыслов<sup>8</sup>. Отсюда отнесенность вещи Платонова прежде всего к оппозиции *жизнь/смерть*, отсюда и синони-

мичность вещи *утильсырью*, отсюда и частые распространенные у него определения — *мертвые, ненужные, бесполезные, лишние, устарелые вещи, вещи как предметы несчастья и безвестности, вещи как мертвый инвентарь*.

Смысловое наполнение мотива *вещи* для обозначения экзистенциальной границы — границы миров живых и мертвых — обуславливает то обстоятельство, что она характеризуется по признаку *недостачи* или *остаточности*, т. е. в модусе негативного существования: *Закончив чертеж, Шумилин лег на диван и сжался под пальто, чтобы соответствовать общей скудости советской страны, не имевшей необходимых вещей, и смирно заснул* (Ч, 82); и *Луй еще больше и подалее захотел уйти из города, а до отхода задумал сделать Копенкину что-нибудь сочувственное, но нечем было — в Чевенгуре нет вещей для подарков* (Ч, 203).

В том же самом семантическом поле — *недостачи, утрачиваемости* и/или *несуществования* — *вещь* определяется и процессуально, с точки зрения движения во времени, образуя тождество *вещь = время*: *ни разу Захар Павлович не ощутил времени, как встречной твердой вещи, оно для него существовало лишь загадкой в механизме будильника* (Ч, 48). Аналогичным образом через *вещь* происходит обозначение процесса и результата созидания (*вещь = изделие* как тварное рождение) или де-струкции, распада и исчезновения: *Не все знали, что запах есть пыль собственных вещей, но каждый этим запахом освежал через дыхание свою кровь* (Ч, 234). Поэтому *вещь* у Платонова, как правило, относится ко второму члену оппозиции *новый/старый* (*старый мешок, сношенная одежда, утильсырьё*), а также образует валентность по отношению к мотиву *ветхости* (*ветхая вещь* или концептуально — *связь вещи со старостью*), будь то человеческое тело или одежда в качестве его заместителя, а также состояние духа) *вещь + ветхость*: *Наклонившись, Вощев стал собирать вынутые Настей ветхие вещи, необходимые для будущего отъезда, в свой мешок* (К, 537—538).

В связи с мотивом *ветхой вещи*, т. е. *вещи-праха, вещи-мусора* и экзистенциальными смыслами *мусора*, актуализирующего оппозицию *жизнь/смерть*<sup>9</sup>, гоголевский интертекст выступает особенно рельефно. Характеризуя мир как *тленность материи* и одновременно как необходимость ее преодоления, и Гоголь, и Платонов актуализируют смысловую цепочку *ветхость—память*. Параллельно, обозначая связь *вещи* с *женским* началом, Платонов реализует семантический парадокс в активизации мотивной пары *женщина—старость* (ср.: Чичиков сначала принимает Плюшкина за ключницу). *Ветхая* (старая) *вещь* как *память* о *материнском начале* отсылает к мотиву *ветхого мира* с соответствующими библейскими коннотациями, отвечающими кругу понятий

*Вавилон* (см. предыдущую главу настоящей книги о мотиве *ветхости*). *Вещь* и *ветхость* у Платонова часто выступают как тождество: *ветхая вещь* (предметы обихода, одежда, механизмы) маркирует принцип *истоньшенного существования* — фундаментальный принцип космологии Платонова. *Граничность* как признак хрупкости мира — исчезающего субстрата жизни также вербализуется в *вещном* коде (ср. мотив *струны* как грани жизни и смерти в «Котловане»).

Таким образом, *вещь* Платонова в специфическом сочетании и развертывании своих качеств — начала *тварно-ветхого*, но при этом витального по признаку *женского* и *утробного*, несомненно, отсылает к мотивике Гоголя. Как и у Гоголя, *вещь* Платонова концептуализируется как нечто внутреннее и частное, по-человечески уязвимое и при этом космизированное до всеобщего закона бытия. Она относится к двуединству *жизнь/смерть* с очевидной акцентированностью второго члена этой оппозиции. Гоголевский мир омертвелой природы<sup>10</sup> трансформируется у Платонова в мир *ветхой*, т. е. балансирующей на грани небытия, а потому несущей в себе наиболее пронзительную жизненность, *вещи*.

Между тем, интертекстуальная соотнесенность Платонова с Гоголем проявляется не столько в совпадениях, сколько в различиях, в порождении нового текста, нового витка в транспозиции претекста<sup>11</sup>. В сравнении в Гоголем, у которого концепт *вещи* реализован по преимуществу *sub specie*, *вещь* Платонова значительно более отвлеченна. Это *вещь* как таковая, ее обозначение редко предметно-номинативно, и синонимы, к ней относящиеся, отмечены собирательной семантикой: *предмет*, *имущество*, *изделие*, *утиль*. Спецификация конкретных форм вещи формирует каталог символических предметов (*посох*, *лапоть*, *подкова*)<sup>12</sup>.

Абстрактность *вещи* у Платонова часто активизирует ее расширительное значение — *вещь* как отвлеченное понятие или речевое клише: *в первый раз вижу вещь без лжи и эксплуатации* (Ч, 361); *Бумагой, ясная вещь, ничего не сделаешь — там одни понятия написаны* (Ч, 167). При этом происходит характерная для поэтики Платонова контаминация расширительного и узкого значений слова/концепта<sup>13</sup>, находящая выражение в экспликации рукотворности *вещи* и соединении *вещи* как *идеи* и/или *стихии* с *вещью*, производной от *руки/дела*: *А это другая вещь! Я хотел сказать, что местная власть там ни при чем, потому что умнеть можно на изделиях, а власть — там же умнейшие люди: там от ума отвыкают!* (Ч, 221); *воздух и вода дешевые вещи, но необходимые; то же можно сказать о камнях — они так же на что-нибудь нужны* (Ч, 366). Привязанность *вещи* к руке человека обусловлена ее антропоморфным статусом, но одновременно раскрывает и ее идеальную природу, отнесенность к ритуалу, а тем самым, к слову, языковому образу мира,

что соответствует древней традиции<sup>14</sup>: *прочие шупали вещи несмелыми руками* (Ч, 307); *Любое изделие, от сковородки до будильника, не миновало на своем веку рук этого человека* (Ч, 18); *Прокофий же, совместно с Клавдюшей, обошел все дома имущих граждан и попутно реквизировал у них негромоздкие ручные предметы: браслеты, шелковые платки, золотые царские медали, девичью пудру и прочее. Клавдюша складывала вещи в свой сундучок* (Ч, 213); *Козлов и сам умел думать мысли, поэтому безмолвно отошел в высшую общепользную жизнь, взяв в руку свой имущественный сундучок* (К, 472).

Наиболее существенные отличия *вещи* Платонова от гоголевской *вещи* обнаруживаются в механизме возведения концепта в экзистенциал. Отнесенность *вещи* Платонова одновременно к мотиву *тела* и мотиву *человеческого существования*, не сводимому только к телесности, уподобленность *вещи* своему творцу, результатом чего иногда является метонимический перенос психологического состояния (*счастливые вещи*), архетип матери, имплицированный в мотиве — все это производит сплав *вещи* и *существования* как *предметности* и *бытийности*. Так обосновывается концептуальный уровень сближенности и без того близких в силу общего корня слов *вещь* и *вещество*. Очевиден паронимический механизм трансформации *вещи* в *вещество* по формуле *вещь + существо = = вещество*: *Вечное вещество, не нуждавшееся ни в движении, ни в жизни, ни в исчезновении, заменяло Прушевскому что-то забытое и необходимое, как существо утраченной подруги* (К, 460); *Организованная членская беднота поднялась с земли, довольная, что ей горевать не приходится, и ушла смотреть на свое общее, насущное имущество деревни* (К, 509); *Под думой он полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения любимых предметов; такими предметами для него сейчас были чевенгурские люди — он представлял себе их голые жалкие туловища существом социализма, который они искали с Копенкиным в степи и теперь нашли* (Ч, 319).

Словарь Вл. Даля, который предоставляет богатый материал для исследования диалектной семантики в языке Платонова, важен и в отношении рассматриваемой проблемы: значение слов *существо* и *вещество* в словаре трактованы как члены оппозиции, реализующей семантику *одушевленное/неодушевленное*<sup>15</sup>. Платоновская *вещь*, следуя характерной для поэтики писателя парадоксальной логике слияния противоположностей, трансформирует данную оппозицию в тождество, восстанавливая глубинные архаические смыслы *вещности*. Это слияние обнаруживается не только на уровне концептуальном и смысловом, но и на уровне аллитераций. Очевидна паронимазия словосочетаний *обобществление имущества*, а также соположений понятий *существо* и *имущество*.

Гоголю подобнее возрастание *вещи* до *вещества* чуждо. Его *вещь* характеризует мир дискретностей, в то время как *вещество* вносит начало континуальности в понимание мира-текста и бытия. А если и поднимается проблема *вещества*, то для того, чтобы оттенить омертвелость *вещного* мира, его неслиянность с внелитературным *вещным* миром, *вневещественность* или *ино-вещественность вещи* в художественном мире. *Вещество* по Платонову — это телесность *вещи*, которая предшествует *вещи* и (подобно человеческой телесности) является залогом ее трансформаций в будущем с заложенной в нем тенденцией к ликвидации грани между телом и духом, материей и идеей. В этом отношении интересно сравнить старую шинель Акакия Акакиевича, *вещественность* (= *вещество*) которой находится на грани несуществования (мотив прозрачности ткани), с красноармейской шинелью Никиты Фирсова в рассказе «Река Потудань», обладающей — несмотря на свою трансвестийную перелицованность в женское пальто (впрочем, также и благодаря этому) — особо сгущенной *вещественностью* вплоть до идентификации с теплом живого тела: *он взялся рукой за карман ее пальто, сшитого из красноармейской шинели, и держался за него как утомленный пловец за отвесный берег, то утопая, то спасаясь* (Р, 364); и далее в рамках кода одежды: *Люба раздела и уложила Никиту в кровать и укрыла его одеялом, старой ковровой дорожкой, материнскою ветхою шалью — всем согревающим добром, какое у нее было* (РП, 365).

По частотности употребления в текстах Платонова *вещество* превосходит *вещь* (особенно в «Котловане»), что указывает на высокую значимость этого мотива для писателя. Интересна взаимная корреляция мотивов. *Вещество* относится к ряду тех специфически платоновских слов, в которых активизируется ненормативное значение. Зона синонимичности между *вещью* и *веществом* у Платонова имеется, однако она не очень широкая: *Чиклин снял с себя всю верхнюю одежду, кроме того, отобрал ватные пиджаки у Жачева и активиста и всем этим теплым веществом закутал Настю* (К, 535); *есть на свете неведомая сила, которая оставила в деревне только тех средних людей, какие ему нравятся, какие молча делают полезное вещество и чувствуют частичное счастье* (К, 524—525); *И нынче Луй жалел, что много домов и веществ на свете, не хватает только тех самых, которые обозначают содружество людей* (Ч, 203). Семантическим ядром является нормативное словарное значение: *вещество* как *материал*, *природная субстанция*. Однако мотивные связи, которые слово образует в тексте, обнаруживают существенную подвижку, и этот семантический зазор образует характерное для языка Платонова напряжение. Так, подобно *вещи*, *вещество* чаще всего отнесено к *телу*, причем, к *женскому телу*, а также к *телу*

старому и слабому: обездоленный, *Воцев согласен был и не имеет смысла существования, но желал хотя бы наблюдать его в веществе тела другого, ближнего человека, — и чтобы находиться вблизи того человека, мог пожертвовать на труд все свое слабое тело, истомленное мыслью и бессмысленностью* (К, 449); он нарочно стравлял продукт, чтобы лишняя сила не прибавлялась в буржуазное тело, а сам не желал питаться этим зажиточным веществом (К, 518); каждое тело в Чевенгуре должно твердо жить, потому что только в этом теле живет вещественным чувством коммунизм (Ч, 20); Он оглядел все неизменное, смолкшее озеро и насторожился, ведь отец еще остался — его кости, его жившее вещество тела, тлен его взмокавшей потом рубашки, — вся родина жизни и дружелюбия (Ч, 372); женское тело: мальчишка дулся на горшке, а мать его, присев, разнездила среди горницы, будто все вещество из нее опустилось вниз, она уже не кричала, а только открыла рот и старалась дышать (К, 463); Солидное вещество, — определил цыганок Жеев (Ч, 342); Какие ж это, Прош, жены? — спрашивал и сомневался Чепурный. — Это восьмимесячные ублюдки, в них вещества не хватает (Ч, 355). Подобно вещи, вещество несет в себе признаки антропоморфного начала, обозначая человека метонимически: Пускай это пролетарское вещество здесь полежит — из него какой-нибудь принцип вырастет (К, 471); А тут покоится вещество создания и целевая установка партии — маленький человек, предназначенный состоять всемирным элементом! (К, 484); те же безымянные люди, от которых остались только лапти и оловянные серьги, не должны вечно тосковать в земле, но и подняться они не могут (К, 527); горе во мне живет как вещество (Ч, 339); уже тем, что другой необходимый человек живет целым на свете, уже того достаточно, чтобы он стал источником сердечного покоя и терпения для прочего человека, его высшим веществом и богатством его скудости (Ч, 341).

В двойственности тела — его природном и идеальном начале — проявляется характерный для Платонова дуализм низкой материи и высокого сознания. *Вещество* при этом является связующим элементом между *вещью*, несущей в себе след атрибутов человеческого, а именно деятельности и сознания, с одной стороны, и природно-стихийным началом человеческого организма, состоящего из набора *веществ*, — с другой. *Вещественность* наделяется свойством бытийности/природности и напрямую ассоциируется с природными составляющими мира — водой, ветром, землей: *лишь вода и ветер населяли вдали этот мрак и природу, и одни птицы сумели воспеть грусть этого великого вещества, потому что они летали сверху и им было легче* (К, 444—445); *Воцев отворил*

*дверь Оргодома в пространство и узнал желанье жить в эту разгороженную даль, где сердце может биться не только от одного холодного воздуха, но и от истинной радости одоления всего смутного вещества земли* (К, 539).

Получается парадокс: человеческого больше в *вещи* — потертой, сношенной, старой, ветхой, а человеческое тело — это *недо-вещь*, в нем больше природного, нежели разумно-человеческого. *Вещь* в качестве своего трансформанта — отприродного *вещества* парадоксальным образом одухотворяет человека, насыщая его бытие *памятью*: *Не выдумаешь, — не отвлекаясь, сообщил Сафронов, — у тебя не будет памяти вещества, и ты станешь вроде Козлова думать сам себя, как животное* (К, 451). *Вещь* как *память/беспамятство* у Платонова неразделимы. Заставляя обратиться к прошлому, *ветхая вещь* одновременно ставит человека на определенную ступень экзистенции, но при этом и уводит назад, тем самым обнажая *вещество* как суть его телесной природы. Отсюда — знаменитое *вещество существования* Платонова (ср. также *пролетарское вещество, унылое вещество*), реализующее в рамках поэтики мастера фигуру плеоназма: ведь *существование*, принадлежа словарному гнезду слова *существо*, в качестве идеи имплицитно содержится уже в *веществе*, в концептуальном слое последнего: *Ты же не работаешь, ты не переживаешь вещества существования, откуда же ты вспомнишь мысль!* (К, 446); *Я теперь тоже хочу работать над веществом существования* (К, 447); *где-нибудь там ветры начинаются, происходят холодные тучи, разводится разная комариная мелочь и болезни, размышляют кулаки и спит сельская отсталость, а пролетариат живет один, в этой скучной пустоте, и обязан за всех все выдумать и сделать вручную веществом долгой жизни* (К, 457); *каждое тело в Чевенгуре должно твердо жить, потому что только в этом теле живет вещественным чувством коммунизм* (Ч, 320). *Вещество* — это квинтэссенция *вещи* как *сущего*, как основания мира, т. е. материнского, ветхого, глубинного *существования*, которое в свою очередь является интеграцией *вещественно-существенных*, иначе говоря одушевляющих неодушевленное, отношений человека с миром. Таким образом, мотив *вещи* у Платонова связывает макро- и микрокосм человека посредством соположения *вещи* (как концепта и лексем) с ее отпроизводным началом — *веществом* со специфической семантикой последнего.

Эта связь *вещи* с *веществом* многократно усиливается благодаря активизации паронимического механизма: *вещь* Платонова порождает *вещество* на уровне звуковой организации текста и обнажает звуковой параллелизм-тождество семантически полярных концептов — *вещества*



и *существа*. Центральная для Платонова категория *вещества существования* выступает как память *вещи*, т. е. истраченность *вещества*, переходящего в истоншенное *существо*, и как интеграция *вещи* и *сущего* перекидывает мостик от паронимического уровня текста к концептуальному. Значимость звукового образа слова для его концептуального наполнения реализует тот пласт поэтического языка, который сближает Платонова с Гоголем. Очевидную звуковую сближенность *вещь-ветхость* можно рассматривать как паронимическую проекцию связи двух концептов. Мир *вещей* как предметов обихода, несущих в себе часть человеческого естества в первую очередь по признаку рукотворности, интегрируется в звучащее слово, обретая ритуальную функцию. Речь выявляет свою *вещественную сущность*, выступая знаком существования. Между тем, *вещество* как материал, из которого сделана *вещь*, обнаруживает свою *до-рукотворную* и потому *вне-человеческую* природу. В этом смысле *вещество* предшествует языку и речи и противоположно *вещи*. Паронимически и концептуально сближая (и без того сближенные в силу общего корня) слова *вещь* и *вещество* посредством связки *существо*, Платонов апеллирует к самым глубинным, доречевым пластам человеческого существования, *вещество* которого есть лишь потенциальная возможность пробиться к языку.

Стратегия прорыва к языку и тем самым к существованию, как убедительно показано А. Ковачем, составляет смысловой центр гоголевской «Шинели»<sup>16</sup>. Известна излюбленная Платоновым мотивная формула инволюции: возвращение к прародине («Джан»), обращение человека в животное («Мусорный ветер»), устремленность персонажей назад в материнское лоно («Чевенгур»). Утрата речи и обретение ее вновь как знак символического нового рождения составляет важную составляющую проблематики рассказа «Река Потудань». *Вещество существования* как архаическое доязыковое состояние мира можно расценить как звено того же ряда инволюционных преобразований Платонова. Между тем, анализ мотивного двуединства тождества-противопоставления, реализованного в *вещи-веществе*, в аспекте гоголевского интертекста указывает и на обратный путь в поэтике Платонова — вперед к языку. И тем самым образ *спрятаться в пещеру головы* из финального эпизода рассказа «Мусорный ветер» обретает смысл, противоположный инволюции, а именно, выступает как императив: оградив себя от *до-человеческого вещества*, эволюционировать к *вещи*, а тем самым и к звучащему слову, т. е. к речи.

Особая проблема в этой связи — роль поэтики А. Белого в интертекстуальной цепи 'Платонов-Гоголь', однако это уже тема другого исследования.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Verč I.* Пушкин и Платонов: к вопросу о формальных соотношениях // *Studia Russica Budapestinensia*. 1995. V. II–III; *Яблоков Е. А.* На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001; *Вьюгин В.* Поэтика А. Платонова и символизм // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

<sup>2</sup> См.: *Греков В.* Необычное в прозе Гоголя и Платонова («Фигура фикции» и «миражная интрига» в повести «Котлован») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблема творчества. М., 1994. Вып. 1; *Скобелев В.* В надежде на живые души (Повесть «Впрок» в контексте жанровых исканий писателя) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1.

<sup>3</sup> *Корниенко Н. В.* «Добрые люди» в рассказах А. Платонова конца 30–40-х годов. Предварительные текстологические заметки // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

<sup>4</sup> *Топоров В. Н.* Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

<sup>5</sup> См.: *Oraić Tolič D. O.* Teorija citatnosti. Zagreb, 1990.

<sup>6</sup> *Топоров В. Н.* Апология Плюшкина... С. 90.

<sup>7</sup> Там же. С. 33.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См.: *Мильдон В. И.* Натюрморт в поэтике Гоголя // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции 1984. Вып. XVII. М., 1986. С. 213–225; *Чудаков А. П.* Вещь в мире Гоголя // Гоголь. История и современность. М., 1985.

<sup>11</sup> О принципе подобного рода интертекста см.: *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М., 2000.

<sup>12</sup> См. натюрмортную конкретность Гоголя в описании интерьера Плюшкина: *болт, письмо, сморщенный лимон.*

<sup>13</sup> См. в предыдущем примере: *бумага*, на которой написаны «*понятия*», относится к классу вещей, однако слово *вещь* употреблено в значении *понятие*.

<sup>14</sup> О связи слова с делом (в том числе вещью) и ритуалом в архаической традиции см.: *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

<sup>15</sup> *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. I. С. 189–190 (статья «Вещь»).

<sup>16</sup> См.: *Ковач А.* Кататонический дискурс // Материалы конференции «Morbus, medicamentum et sanus. Болезнь, лекарство и здоровье в практике, языке/культуре и в искусстве/литературе». Warszawa, 2000.

### Г Л А В А 3. РИТОРИКА МУСОРА

В главе рассматривается мотив *мусора* в рассказе Андрея Платонова «Мусорный ветер». Задача состоит в выявлении уровня структуры текста, на котором мотив выступает как организатор смысла повествования, и в связи с этим — в уточнении данного смысла.

В идиостиле Платонова мотив-концепт *мусор* занимает важное место. Наряду с мотивами *пустоты*, *ветхости*, *памяти* и рядом других он формирует ядро художественного космоса мастера. Частотность и емкость мотива заметно возрастают в прозе Платонова зрелого периода. *Мусор* выступает в разнообразной форме: как социальный символ («Ямская слобода»), как маркер мифологического плана повествования («Река Потудань»), как персонаж (Мусорный Голос в пьесе «Шарманка»), наконец, как ключевая метафора и сюжетный стержень («Мусорный ветер»). Мотив формирует семантическое пространство, которое включает в себя как объекты (кроме *мусора* — *сор*, *грязь*, *нечистоты*, *отхожее место*, *помойка* и др.), так и предикаты (*мусорный*, *сорный*, *мутный* и др.). Все они могут быть описаны более широкой оппозицией *чистое/нечистое* и отсылают к основной парадигме *жизнь/смерть*. Ср. в романе «Счастливая Москва»: *Всеобщая жизнь неслась вокруг нее таким мелким мусором, что Москве казалось — люди ничем не скреплены и недоумение стоит в пространстве между ними* (СМ, 60). *Мусор* у А. Платонова понимается расширительно, как имеющий отношение к обеим частям оппозиции *сухое/влажное*, выступая как символ жизненного цикла, и потому маркирует одновременно и *жизнь*, и *смерть*<sup>1</sup>. Тем самым мотив обнаруживает мифологические смыслы, опирающиеся на фольклорные пласты поэтики А. Платонова<sup>2</sup>.

В «Мусорном ветре» мотивные валентности *мусора* реализованы наиболее полно. В качестве предиката мотив составляет часть ключевой синтагмы (название: «Мусорный ветер»), кроме того, он выступает как социально-политическая метафора, актуализируется на мифопоэтическом уровне, а также является семантической формально-композиционной универсалией, соединяющей различные уровни смысловой структуры повествования.

Смысл сюжета «Мусорного ветра» допускает (и, очевидно, предполагает) множественность толкований. Его неоднозначность уже отмечалась исследователями: антифашистский памфлет в соединении с гротеском и полуфольклорной фантастикой содержит в себе политический подтекст, отсылающий к реалиям сталинской России<sup>3</sup>. Тем самым, рассказ участвует в формировании жанра рассказа об «их жизни» с целью завуалированной критики «нашего» — жанра, который получил распространение в советской литературе эпохи «застоя» (Стругацкие и др.). Между тем, смысл рассказа не исчерпывается политическим подтекстом, многоплановость семантической структуры повествования основана на смысловой амбивалентности.

Поиск ответа на вопрос «о чем этот рассказ» усложняется многозначностью мифологического плана повествования: традиционная тема поединка героя со змием (= бронзовым памятником) получает двусмысленное завершение. Неоднозначность создается сложной конфигурацией литературных аллюзий («Медный всадник», «Борис Годунов», «Горе от ума», «Мертвые души»), а также рассказ Б. Пильняка «Человеческий ветер», серия эссе В. Розанова «Апокалипсис нашего времени», сказочные сюжеты), где соположенные мотивы образуют друг с другом многосторонние связи. Рассмотрение орнаментики мотивов сквозь призму мотива *мусор* проливает свет на некоторые особенности поэтической конструкции рассказа<sup>4</sup>, высвечивая глубинный смысл содержащегося в нем послания.

Композиция рассказа подчинена принципу зеркальной симметрии. Повествование насыщено параллелями и повторами. В основе симметричных пар лежит главное противопоставление — *интеллектуал Альберт* *verbus* *бронзовое полутело Гитлера*. Эта оппозиция основана на противопоставлении *верх/низ*, а также производных оппозиций *дух/плоть*, *живое/мертвое*, *человек/животное*, *мягкое/твердое*, *кость/металл*, *костел/могила*, *мысль/безумие*, *речь/немота*, *импотенция/гиперпотенция-похоть* и т. п. Оппозиции, описывающие основную оппозицию *памятник/Альберт*, одновременно являются тождествами: усеченное тело (его низ), акцентирование головы, наконец, проникнутость темой *мусора* (вождь *сорной* действительности Гитлер = лишний человек, *человек-мусор* Альберт). Зеркальной симметрии композиции, а также слитности противопоставлений-тождеств иконически соответствует мотив *мусора*, исполненный двойственности на уровне мифопоэтического кода<sup>5</sup>.

Сюжетная схема рассказа — поединок героя с памятником (акцент смещен в сторону «Медного всадника») отсылает в пушкинской триаде произведений о статуе<sup>6</sup>. Между тем, в отличие от группы пушкинских

прототекстов, в название вынесена не скульптура (вещь), а *мусор* в качестве «вещи, дошедшей до своего края»<sup>7</sup>, причем как атрибут природной стихии (*ветер*). Мусорный ветер, таким образом, — это главное действующее лицо, замковый камень сюжета<sup>8</sup>. В заглавии заключен элемент антиномичности: соединение *верха* (*ветра* как *воздуха* и *неба* в мифологическом коде) и *низа* (*мусора*). Эта антиномия определяет всю мотивную топологию повествования — образуемых мотивными кластерами параллелей и оппозиций.

Мусорная стихия в «Мусорном ветре» отмечает противопоставление *верх/низ* и доминирует над всеми тождествами-различиями. Напомним, что *мусор* в рассказе понимается расширительно — как имеющий отношение к обеим частям оппозиции *сухое/влажное*. Помимо ключевой синтагмы *мусорный ветер*, в рассказе фигурируют разнообразные виды мусора разных уровней концептуализации. Первый уровень — бытовой. В нем различаются два подуровня — бытовые отходы (*сор*) (*мусор, пыль, грязь, загрязнение, гнусная пыль, ослабевший сор, осколки, отбросы, мусор из помойного помещения*) и органические отходы: телесные (*запах, перхоть, пот, слезы, гной, отхожее место*, а также предикативы — *немытые (ноги), преть, увядающая, истратившись, истощается* — для тела) и пищевые (*хлебные корки, картофельные шкурки, кухонная мишура, помойное место, помойный короб, помойное помещение, помойная яма*). Второй уровень концептуализации выходит за пределы быта, вовлекая сферу, очерченную понятиями *жизнь, действительность, земной*, где мусор *концептуализирован* как *прах*. Наконец, третий уровень обозначает мусор метонимически, при этом возникает высокая степень обобщения: *сухая пустота* (соединение признаков: *негативное, сухое, мертвое*), *тлеющий воздух* (*ветхость* вещества), *мутный свет/ветер* (*мут* как *нечистота*), *краткая мысль* (по признаку дробности, дискретности)<sup>9</sup>.

На всех уровнях концептуализации *мусора* доминирует признак деструкции, имплицитный мотив *ветхости*. Этот признак в сочетании с его интериоризацией в форме мотива задает внутреннюю омонимичность концепта, составленность его из двух различных и противоположных друг другу значений. Деструкция выступает как атрибут пространства и, актуализируя негативную коннотацию, означает зону смерти. *Ветхость* как атрибут времени отмечена идеей возвращения во времени<sup>10</sup> и реализует глубинную солярную символику. Он отсылает к философии «вещество существования» и выступает как знак истончения существования — доведения ощущения жизни до крайней точки, обострение восприятия как высшая форма экзистенции, ее пик<sup>11</sup>. Наконец, оба признака-мотива сливаются в форме свернутой (т. е. подразумеваемой

логикой сюжета) метафоры *мусорный человек* — о герое рассказа Альберте Лихтенберге, отброшенном стихией мусора на помойку, отождествленном с *мусором* (жил в помойной яме, питался отбросами), а позднее перешедшем в хтоническую сферу (поедание крысы, жизнь в корнях дерева, ползание по земле). *Мусорность* Альберта по признаку его минус-тела приводит героя в минус-пространство: в оставленный людьми поселок к мертвым детям (минус-жизнь) с их обезумевшей от горя (минус-разум) матерью. То есть *деструкция* и *ветхость* — две противоположные страсти мотива-концепта *мусор* в контексте повествования отождествляются: возникает эффект синонимии, подобно тому, как это происходит в фольклоре<sup>12</sup>.

Сцепленность противоположностей в концепте *мусор* в рассказе усиливается предикативностью лексемы-мотива: *мусор поднимается* (*снизу поднимался мусор; мусор поднялся от них с силой стихии*). Мотив поднимающегося *мусора* описывает стремление низа овладеть верхом, смерти — жизнью и эротизирует тему, отсылая к комплексу дионисийских представлений<sup>13</sup>. Соединение мотивов *витализма* и *умирания* обнажает символистские корни платоновского *мусора*, который, по-существу, является сниженной, профанизированной (вслед за поздним символизмом — символизмом-2) формой *пыли* и *праха*, а позднее — трансформацией негативно-эстетического витализма деструкции в постсимволизме (авангарде)<sup>14</sup>. Однако в отличие от символистского отталкивания *пыли/праха* как Танатоса от Эроса, у Платонова эротическое сопричастно стихии смерти, эквивалентно ему. Эрекция *мусора* и *тело* как *мусор* (увечное тело человека и полутело демона-идола) служат наглядным примером сближения Танатоса и Эроса в структуре текста.

Значимый в рассказе эротический код — мотив импотенции (Альберта), абнормальности сексуального поведения (способность немецких офицеров только на любовь «по-французски»), эвентуальной любвеобильности (бронзового полутела), порочной похоти (Зельды к Альберту и прихожанок к Христу), гомосексуализма (*один коммунист полюбил Альберта* и носил его на руках), наконец, противопоставленной всей этой стихии сексуальности «чистой» вечной любви в гробу/колыбели (воображаемые объятия мертвых брата и сестры, а также скелетов Альберта и Гедвиги) — маркирует тему *низа* и *вегетации* как доминанты мифопоэтических смыслов *мусорной стихии*.

Вегетативно-низовые, восходящие к фольклору смыслы мотива *мусор* генерируют многообразные трансформации. Все в рассказе подвержено перерождению: жены Зельды — в подобие обезьяны, поедаемой крысы — в поедающего ее Альберта, Альберты — в *новый вид социального животного*, Гедвиги — в птицу, и даже собака-нищенка — это бывший человек.

Последнее — *собака = нищенка* — выводит мотив *мусора* на уровень сакрального<sup>15</sup>. Сакрализация мусорной стихии индуцирует амбивалентные смыслы. Людность земли грозит превратиться в ее безлюдность, свет — в тьму. Очевиден инволюционный вектор этой трансформации — примитивизация, «околичествливание», т. е. превращение *вещи и тела* в *мусор*, при котором происходит снижение их статуса<sup>16</sup>. Бесконечные трансформации с последующей нейтрализацией создают мерцание смыслов — своеобразное поэтическое манихейство<sup>17</sup>.

Поднимающийся вверх *мусор* можно трактовать и как карнавальную стихию опрокинутой иерархии. Мотив *мусорного ветра* (= стихии) вводит и тему всеобщей трансформации как диалога верха и низа, пронизывающего все системы означиваний повествования. Трансформации проявляются и в антиномичности мотивов, среди которых особое внимание обращает на себя *превращение речи в немоту* (речь Альберта на площади и его безмолвие в лагере, а также противопоставления: готовые к *государственной речи* уста бронзового вождя *versus молчаливый* пролетариат, *немые рабочие, безмолвие местной суеты*). Характерно, что и речь, и немота (= безмолвие) в повествовании обнаруживают равную валентность по отношению к мотиву *мусора*: аудитория оратора-Альберта — это *мусор = пустота* (расподобленное выражение *говорить в пустоту* содержится во фразе *сказал Альберт в пыль воздуха*).

Исходя из трансформации речи в немоту, можно предложить следующее прочтение сюжета: герой рассказа Альберт Лихтенберг (агент верха — мысли-головы, космоса, единичности) в своем противоборстве с бронзовым полутелом (агентом низа — телесности, количественности и без-умия) в качестве единственного своего оружия использует *речь* (как мысль, превращенную в звучащее слово). Риторический прием его речи основан на принципе трансформации: позитивный пафос превращается в негативный, что выявляет ложность исходных «позитивных» положений. Речь как оружие оборачивается против говорящего: *мусорная стихия* присваивает оратора — обращает Альберта в *мусор* и лишает его дара *речи*: *Я безмолвный* (аллюзия на «Бориса Годунова»). Немота героя трансформируется в действие-подвиг (усечение собственной плоти с целью спасения женщины). В связке мотивов *речь-немота-дело* звучит расподобленная паремия «от слова к делу». Действенная немота, произошедшая из речи, выстраивается как немотствующая речь или выразительная, т. е. *речистая, немота*.

Данное переворачивание смысла с первоначально скрытой посылкой, сопровождаемое пересечением семиотической границы, может служить моделью риторической конструкции всего рассказа. В связи с этим напрашивается следующая интерпретация смысла повествования: трагедия

состоит в невозможности противостоять злу (= мусору) ни словом, ни делом, ибо низовая стихия (*мусор как зло*) в условиях *сорной* действительности составляет суть и слова, и дела. Маркированная *немота* — это удел мыслящего индивида (как добра) в условиях диктатуры *мусора*.

Между тем, подобного рода недвусмысленно критическая по отношению к советским реалиям трактовка вызывает сомнение, когда дело доходит до концовки рассказа: *Зельда и полицейский оставили пустой поселок, в котором жизнь людей была прожита без остатка*. Возникает нейтрализация противопоставления *речь—немота*, равно как и снятие основной оппозиции *жизнь/смерть* (в гомеоптоне *жизнь прожита*). Это обстоятельство заставляет внести уточнения в ставшую уже традиционной социально-политическую интерпретацию темы. Смысл заключительной фразы можно рассмотреть под углом зрения мотива *речи* в его соотнесенности с мотивом *мусорного ветра*. Очевидно, что значимость *речи* в сюжетной структуре повествования следует распространить на более глубинные уровни структуры текста, т. е. прочесть основное послание рассказа в риторическом коде. Иными словами, надлежит распознать риторический message «персонажа» *Мусорный ветер*.

Сближенность верха и низа в семантике названия, их акцентированная сцепленность в контексте повествования позволяют рассматривать эту синтагму как троп — оксюморон<sup>18</sup>. Как оксюморон звучит заявление Альберта *«Я безмолвный»*. Это речистая немота или немая речь. Риторика повествования выстраивается как цепь оксюморонов. Здесь не случайно упоминание о Декарте — идея философа о неотделимости мыслящего от процесса мышления в условиях «минерализации» Вселенной и всеобщего регресса превращается в логический парадокс и соответствует общему риторическому строю повествования. Оксюморон, лежащий в основе мотивной орнаментики рассказа, наводит на мысль о соотнесенности нарративной структуры «Мусорного ветра» с принципами барочной поэтики.

Барочность рассказа проявляется на всех уровнях организации текста: на уровне темы (чувственность религиозного переживания, обилие еды и плоти того мира, который противопоставит Альберту), а также жанрово-стилистической структуры (в коллажном сцеплении гротеска, фантастики, политических реалий и архаических символов). Барочной риторичностью можно объяснить и отмеченное выше пересечение семиотической границы — когда слово трансформируется в физическое действие: *в завершение своей речи... Лихтенберг ударил дважды по голове памятника* (МВ, 119). Барочность проявляется и в укрупнении масштаба пространства и времени, а также в противопоставленности близкого и дальнего планов. Временные пласты сближены в столкновении кон-



кретно-точечного времени (указание точной даты событий в начале рассказа) с временем максимально протяженным, где счет ведется на *многие тысячелетия*. Пространственный план космоизирован, что проявилось во всеохватности географических координат. Среди топонимов русская Азия, Ближний Восток, Германия, южная германская провинция, Эссен, Франция, Италия, Испания, Средиземное море, европейская земля, тропики (тропические растения<sup>19</sup>), Рим (римская вера, римский священник). Разброс пространства отмечен и нациями: афганка, еврейки, немецкая женщина. Пространство обозначается и утопическим топом: *рай на земле, страна большевиков*. Последний соотносится с Россией (помимо уже упомянутой *русской Азии*): *страна большевиков*, о которой мечтает Альберт, наделена признаками среднерусской полосы (сонный свет солнца, прохлада, густая трава, ржаная равнина, небо в облаках). Наконец, всеохватность локуса обозначена и темой космоса — предмета профессиональных занятий Альберта, *физика космических пространств*, отсюда — темы всемирности: *всемирное сияние энергии, человечество, звездная вселенная, миллиарды километров*.

Барочность проявилась и в яркой акцентированности вертикальной оси мира: *небо/могилы* (в связи с готическим храмом<sup>20</sup>), *голова/половые органы, птица/крыса, жизнь человечества на планетах/«общий дом под землей»* и т. п. При этом параллельные противопоставления по горизонтали также опрокидываются на вертикальную ось (*голова бронзового полутела versus голова Альберта*, чье тело изуродовано в его нижней части; *жена Зельда как животное versus дева Гедвига как птица* и пр.). Верх и низ противопоставлены и сближены одновременно. На уровне мифологического кода сближенность верха и низа манифестирует идею *axis mundi*: *На прострaнстве лагеря росло одно дерево* (МВ, 122). В плане риторики это сближение образует опять же оксюморон. Антиномичность отмечен и сам *мусор*, который, принадлежа сфере низа, *поднимается* дважды (МВ, 114, 115), а в конце рассказа он — *ослабевший сор* (МВ, 126).

Вводимая посредством эротизированного (по признакам: подниматься как сила/слабость) мусора тема Эроса—Танатоса составляет приметку барочной раешности — гротеска на основе телесного кода. Последний определяет всю модальность авторского повествования. Наиболее характерный пример — один из центральных тропов повествования — оксюморон *чрево/могила*<sup>21</sup>: *в чреве, в его гробовой темноте, истлевали части любви и материнства; он мог лишь плакать в ее тесной теплоте* (МВ, 377); *приговоренных к уничтожению ввели в темную теснину* (МВ, 388) и т. п. Обращает на себя внимание распространенность образа

замкнутого пространства, концептуализируемое как *могила-чрево: утроба толпы, могилы строителей, могильная тьма механизма, теснины механизма, пещера, гроб, пропасть, темная теснина, ее тесная теплота*. Оксюморонностью отмечены синтагмы *пещера головы, в чреве, в его гробовой темноте*, а также *наш общий дом под травой*. Последний эвфемизм посредством мотива *травы* (образ запустения-забвения, но и неконтролируемого витализма) вводит мотив *жизни/смерти* как начало амбивалентности. Он, в свою очередь, отсылает к *мусору*, где последний реализован в противопоставлении *ветхость = жизнь versus деструкция = смерть*. К оппозиции *жизнь/смерть* в ее оксюморонной спаянности частей относится и мотив брака мертвецов: *скелет Альберта обнял бы скелет Гедвиги — на долгие тысячелетия* (МВ, 126), переданный в условной модальности (утопический модус) и восходящий к средневековым образам беременной смерти, а в наиболее общем виде — к дионисийскому двуединству Танатос—Эрос и стоящему за ним еще более архаическому мотиву *брака Земли и Неба*.

Барочная тема манифестируется и в визуальном коде: в описании памятника Гитлеру акцентирована пластичная сочность форм, игра объемов, экспрессивная мимика (*жадные губы; щеки потолстели... грудь выдавалась вперед ...резкую морщину ...опухшие уста... готовые к страсти и ...речи*). Бронзовое полутело стилистически вызывает ассоциации с произведениями Барлаха и всем кругом экспрессионистской (преимущественно немецкой) скульптуры конца 1920-х годов. Можно предположить, что поселившись в эти годы в Москве, Андрей Платонов мог непосредственно или косвенным образом уловить необарочную струю современного искусства, которая шла из Берлина.

Процесс трансформаций приводит к нейтрализации признаков на всех уровнях семантической структуры: в сюжете (самоликвидация Альберта), на уровне риторики повествования (в фигурах нейтрализации). В этом отношении характерна мотивная цепочка заключительной части рассказа: приход Альберта в поселок мертвых, отсечение плоти, акт *антропофагии* (поедание человеческого мяса — «говядины» — полицейским) и обнаружение/неузнавание Зельдой мужа (= *убитого животного*). Эпизод прихода в поселок вводится мотивом *мусора*, который осуществляет свои валентности через мотивы *пустоты* и *света*: *Начинался осенний светлый день, ослабевший сор шевелился на безлюдной дороге между жилищами, издали поднималось солнце в свою высшую пустоту* (МВ, 126). Характерно, что витализм мусора, отмеченный по негативному признаку (*ослабевший сор*), переходит теперь к солнцу, которое *поднимается*. Тем самым, по признаку-предикату *подниматься*, мотивы *мусора*

и свет попадают в позицию синтагматической эквивалентности, влекущей за собой эквивалентность семантическую, т. е. синонимию, что опять же обнаруживает оксюморонность конструкции.

С мотивом зрения—света связан и мотив заполнения *пустого места*. *Пустое место* у Платонова — это *незримое место*. Стремление *заполнить пустое* в «Мусорном ветре» сопряжено с параллельным стремлением *прояснить неясное*. Последнее концептуализируется как *муть*, т. е. своего рода световая ипостась *мусора* (деструкция света, пограничье *зримого/незримого*). Текст рассказа насыщен образами зрения, причем, акцентирован мотив стремления к прозрению — действию по разрушению пелены-границы между видимым и невидимым, борьбы с мутью, хотя последняя доминирует: *смутный день, неясное небо, затуманенный зной солнца, тьму (увидел), слабо белел день, сонный свет, уснул в туманном..., во сне увидел*. Акцентирование границы между зримым и незримым, светом и тьмой можно было бы отнести по ведомству лиминальной функции *мусора* в фольклорно-мифологических представлениях, актуализируемых Платоновым, а также двойственной — хтоническо/космической — природы главного персонажа Альберта. Между тем, оксюморон *зрящая незрячесть*<sup>22</sup> — *лежали с открытыми глазами две почерневшие головы умерших* (МВ, 127) — обращен к архаическим мотивам-символам Глаза-Света, эквивалентного им Мирового дерева и в целом — божественного начала, торжества Космоса над Хаосом. Не случайно *убитое животное* (лежало. — Н. З.) *глазами вниз* (МВ, 128): мотивы *смерти* и *глаза-света* соединены общей семантикой *верх/низ*. Божественное начало в соответствии с барочной традицией релевантно фигуре оксюморона. В то же время оно проявляет себя как «незрящая зрячесть», что составляет полюс, противоположный полюсу светоносно-божественному, — *царству мнимости: В изнеможении стоял Альберт Лихтенберг на старой площади, озираясь с трудом в этом царстве мнимости* (МВ, 116). *Мусор-свет*, таким образом, сопряжен с *пустотой*. Смерть как отсутствие мусора (= человеческих нечистот): *из отхожих мест ничем не пахло* (МВ, 126) — выступает как фигура значимого отсутствия (как маркированное отсутствие жизни), т. е. обладает нулевой семантикой.

В тексте рассказа много разнообразной пустоты: *высшая пустота, сухая пустота, пустынность, пустое место, пустое пространство, пустынное полутело, пустяк* (о дне и о жизни), *пустой поселок*. *Пустота* как отрицательное пространство — это апофатически обозначенная тема *могилы-чрева*. *Пустота* у Платонова амбивалентна: она отсылает и к локусу безблагодатности, и к православному (в том числе к православно-сектантскому<sup>23</sup>) концепту «пустыни» как рая на земле. Насыщенность концепта этими противоположными смыслами как бы порождает его

вторичное осмысление в связи с парадигмой Эрос—Танатос, где эротическое представлено в форме инфантильной сексуальности: убийство конвоира посредством действия *по детской привычке сунуть что-либо в пустое место* (МВ, 125). Однако эти крайности сближаются, если рассмотреть мотив *пустоты* с точки зрения риторического кода: безблагодатность и благодать являются двумя формами выражения значимого отсутствия.

В словосочетании *высшая пустота* можно уловить парадокс наподобие *безблагодатной благодати* или *благодатной безблагодатности*. Парадоксализму мотива *пустоты* вторит и апофатический принцип описания поселка (*вымершего* или *изгнанного городка*) с обилием отрицательных конструкций и частиц, что соответствует картине всеобщего опустения: *безлюдная дорога — не встретил никого — внутри дома никого не было — не нашел ни жителей, ни животных, из отверстий отхожих мест ничем не пахло* (МВ, 126). В безлюдном поселке Альберт видит только *бронзовое полутело с железными цветами в каменной урне* (МВ, 124) (бронза-железо-камень как образ *минерализации Вселенной*), но и это полутело — *пустыня, пустынное бронзовое полутело* (МВ, 126).

Мотив *безблагодатной пустоты*, заполненной низовой субстанцией (*мусором*), вместе с тем, имеет и противоположный смысл: *пустота* как *пустынь* открывает сакрально-утопический модус повествования. В рассказе утопический топос семантизирован как «рай на земле» (ср. уподобление коммунистов детям: *Он дружил больше всего с коммунистами: ...они играли... как ребяташки* (МВ, 122), а также *заросшие дворы ранней родины, страна большевиков*). Две *пустоты* (пустотности-пустыни) — безблагодатная и обетованная в контексте повествования отсылают к оппозиции *тело/дух*, которая всегда у Платонова обременена вектором времени. Характерное для утопии обозначение временной оси как *прошлое—будущее* актуализирует мотив *памяти*: безблагодатное *тело* как *беспамятство* противопоставлено обетованному (но несбыточно-утопическому) *духу* как *памяти*.

Концепт *память* у Платонова, как известно, связан с идеей отцовства и опирается (апологетически или полемически) на комплекс философских представлений Н. Федорова<sup>24</sup>. Между тем, в «Мусорном ветре» обращает на себя внимание синонимия мотивов *память* и *мусор*<sup>25</sup>. В рамках барочной ориентированности повествования такая связь выглядит закономерно: в ней эксплицируются принципы *memento mori* и *vanitas vanitatum*. Знаком-индексом этих принципов выступает и памятник — бронзовое полутело Гитлера: именно от памятника поднимается *мусор*. Оппозиция *немота/речь* традиционно эквивалентна оппозиции *смерть/жизнь*, а в контексте рассказа она корреспондирует с амбивалентным, виталист-

ским концептом *мусора*. *Мусорный ветер*, несущий с собой смерть, деструкцию, но при этом и обновляюще-обостряющее чувство жизни, концептуализируется в *речи*. *Пустынность* полутела — его *мусорность* — подстать *пустынности* как всеобщему онемению, *отсутствию речи*. Возникает ассоциация с заключительной сценой «Ревизора».

Интертекстуальная отсылка к Гоголю смещает смысловые акценты сюжета, нейтрализуя социально-критический пафос повествования. Речь идет о приеме, названном А. Белым фигурой фикции и отмеченной им применительно к «Мертвым душам»<sup>26</sup>. Сходство между «Мусорным ветром» и поэтикой Гоголя проявляется уже в скоплении синтаксических конструкций, построенных по модели «ни... и не». Семантике неопределенности в характеристике персонажей «Мертвых душ» соответствует тема неясного света или непроященного зрения — *мути* в «Мусорном ветре». Некоторую аналогию можно обнаружить и в выборе цвета, о фиктивности которого пишет А. Белый: голубого и желтого в «Мертвых душах» — и синего и коричневого в рассказе Платонова<sup>27</sup>. Бесовско-демонической природе Чичикова, а также мертвым душам помещиков первого тома поэмы Гоголя соответствует животная (обезьяно-собачья, т. е. сниженно демоническая) природа ряда персонажей «Мусорного ветра». Она обуславливает все регрессивные трансформации. Фигура фикции — это риторический аспект мотива *мусора* в амбивалентности его манифестаций в рассказе Платонова.

План совпадений Платонова с Гоголем очень широк. В известной мере он обусловлен барочной ориентированностью поэтики двух мастеров<sup>28</sup>. Несомненно, многим обязанный символистским *пыли* и *праху*, *мусор* Платонова своей виталистской барочностью, обилием мифопоэтических коннотаций протягивает нить и к Гоголю. Созвучия виталистскому аспекту *мусорной* темы у Платонова и Гоголя обнаруживаются, прежде всего, в полирегистровой аранжировке мотива *ветхости* как истоньшения существования, при которой вещь (в том числе «дошедшая до своего края») становится эквивалентной человеку<sup>29</sup>. Проблема генезиса мотива *ветхости* у Платонова в его связи с Гоголем заслуживает пространного обсуждения (которое читатель найдет в главе «*Ветхость*: между концом и началом»), составляя часть более общей проблемы «гоголевского текста» Платонова. В рамках настоящей главы позволю себе лишь обратить внимание на то, что совпадение трактовки мотива происходит в аспекте риторики мотива *мусора*.

Принимая во внимание гоголевскую линию (преломленную через А. Белого) в эмблематическом представлении фикции мусором, можно сделать вывод, что мотив *мусора* описывает логическую фигуру мнимости. Не случайно употребление писателем эпитета «мнимое» при

описании «царства»; его синонимичность эпитету *сорная* (о *действительности*). *Мусор-фикция* описывает и декартианский гипотетический мир, мир науки, представленный в лице физика Альберта, как *мнимость*. Таким образом, превращение ученого в животное, его сращение с *мусорным ветром* можно представить и как результат материализации мнимого. *Сорная* действительность событий на площади и зеркально противопоставленный ей мир *пустого* поселка (по признаку еды, плоти, жизни) совпадают в признаке мнимости. Мнимыми являются: сон детей (потому что они не спят, а умерли), «подвиг» Альберта (потому что его бунт заведомо обречен), «переодетое животное» (потому что это не животное, это — Альберт глазами нацистов).

Карнавальная стихия мнимости нейтрализует противопоставления. В царстве мнимости *речь* становится эквивалентной *немоте*, *немота* — по признаку отсутствия речи — *пустоте*. Мнимость порождает высшую пустоту. Высшая пустота, в которую поднимается солнце, выступает как сопцетто оксюморона *мусорный ветер*, что нейтрализует парадоксальность конструкции, выводя ее на более высокий семантический регистр.

Таким образом, *пустота* у Платонова выступает как сниженно-перевернутая форма наполненности (травестия *полноты*). *Пустота*, противопоставленная и одновременно сближенная с *пустыней*, заставляет рассмотреть в зеркально перевернутом изображении и политический message рассказа. За фасадом обвинения в адрес царства мнимости, сорной действительности стоит по-детски наивное стремление сделать страшное нестрашным<sup>30</sup>, т. е. нейтрализация крайностей. Мотив *мусора* выступает как оператор синтеза, переводящий конфликтную антиномию на уровень всеобщего примирения.

Риторику мотива *мусор* в рассказе можно трактовать как самописание эпохи, семиотически риторикой определяемой. Оксюморон, лежащий в основе сближенности концептов *речь* и *мусор*, а также *мусор* и *пустота*, выявляет не только социально-политические коннотации произведения, но и в той же мере — стремление к тому, чтобы *жизнь спряталась в пещеру головы* (МВ, 113).

## Примечания

<sup>1</sup> Ср. двойственность мусора в фольклорно-мифологических представлениях: его связь с календарной обрядностью, с одной стороны (вегетативный, виталистский модус мотива), и погребальной обрядностью — с другой (лиминальная функция, обращенность к низовой сфере как — преимущественно — к смерти).

<sup>2</sup> О фольклорных корнях А. Платонова см., в частности: *Колотаев В. А. Фольклорное пространство в романе А. Платонова «Чевенгур» // Русский фольклор: проблемы изучения и преподавания. Материалы научно-практической конференции. Тамбов, 1991. С. 84–86.*

<sup>3</sup> См.: *Дебюзер Л.* Альберт Лихтенберг в «мусорной яме истории» (О литературном и политическом подтексте рассказа «Мусорный ветер») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2. С. 240—249.

<sup>4</sup> См.: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996.

<sup>5</sup> О мифопоэтизме мусора см.: *Злыднева Н. В.* Тема мусора в позднем авангарде // Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону». М., 1996. С. 204—206; *Болот Н.* Мусор // Художественный журнал. 1997. № 17. С. 56—57.

<sup>6</sup> *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180.

<sup>7</sup> См.: *Топоров В. Н.* Апология Плюшкина: вещь в антропологической перспективе // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

<sup>8</sup> Учítывая, что в названиях произведений Платонова зрелого периода преобладают топонимы и имена («Эфирный тракт», «Эпифанские шлюзы», «Река Потудань», «Чевенгур», «Семен», «Фро», «Джан» — как имя собственное народа, и пр.), название «Мусорный ветер» можно трактовать как обозначение персонажа, т. е. как персонификацию, тем самым сравнение с тремя статуями Пушкина становится релевантным.

<sup>9</sup> См. наблюдения Ю. М. Левина над панэстетизмом Платонова: *Левин Ю. М.* От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // *Левин Ю. М.* Избранные труды. М., 1998. С. 392—419.

<sup>10</sup> См. у Даля: «ветхость» как «прошлогодняя трава»: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. I. С. 188.

<sup>11</sup> Ср. рассуждения В. Н. Топорова о вещи, дошедшей до своего края: *Топоров В. Н.* Указ. соч.

<sup>12</sup> См.: *Никитина С. Е.* О многозначности. Диффузии значений и синонимии в тезаурусе языка фольклора // *Облик слова.* М., 1997.

<sup>13</sup> Дионисийские представления очень значимы для зрелого Платонова, например в рассказе «Река Потудань», о котором речь пойдет в главе «Утопленники утопии».

<sup>14</sup> См.: *Hansen-Löve A.* Der Russische Symbolismus. Wien, 1989. Band. I. S. 140 (*Хансен-Лёве А.* Русский символизм. СПб., 1999).

<sup>15</sup> О сакрализации пары *грязь—нищета* в традиционной русской культуре см.: *Прыжов И.* 26 московских пророков, юродивых, дур и дураков и другие труды по русской истории и этнографии. М., 1996.

<sup>16</sup> Остаточность жизни эквивалентна мусору. Об овеществлении понятия жизнь см.: *Дмитровская М. А.* «Переживание жизни»: о некоторых особенностях языка А. Платонова // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.

<sup>17</sup> Выражение Р. Лахманн, см.: *Лахманн Р.* К поэтике оксюморона (на примере стихотворения Даниэля Наборовского «Krótkość żywota») // *Лотмановский сборник.* М., 1997. Вып. 2.

<sup>18</sup> С благодарностью принимая высказанное И. П. Смирновым во время обсуждения черного варианта настоящей статьи замечание о том, что в основе поэтики А. Платонова лежит катахреза, позволю себе, тем не менее, в данном случае обратить внимание на оксюморон как фигуру, характерную именно для этого произведения.

<sup>19</sup> Сближение понятий «власть» и «тропики» соответствует эстетике сталинского барокко (см.: *Паперный В.* Культура Два. М., 1996) — еще один намек на Россию.

<sup>20</sup> Готика в данном случае — символ вертикализма.

<sup>21</sup> См.: *Лахманн Р.* Указ. соч.

<sup>22</sup> О мотиве глаза в мифологической традиции см.: *Иванов Вяч. Вс.* Глаз // Мифы народов мира. М., 1980. Т. I. С. 306—307; *Толстой Н. И.* Глаза и зрение покойников // *Толстой Н. И.* Язык и народная культура. М., 1995.

<sup>23</sup> О значимости духоборческой эсхатологии у А. Платонова см.: *Гюнтер Х.* «Чевенгур» и «Опояское царство». К вопросу народного хилиазма в романе А. Платонова // *Russian Literature.* 1992. V. 32.

<sup>24</sup> См.: *Семенова С. Г.* Николай Федоров. М., 1990. С. 363—372.

<sup>25</sup> О проблеме синонимии концептов см.: *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

<sup>26</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.;Л., 1934.

<sup>27</sup> Если соответствие голубого и синего лежат на поверхности, коричневый требует комментария. Коричневый, хотя его и можно воспринять как знак нацизма, обнаруживает ту же амбивалентность, что и все мотивы рассказа: это и цвет земли как низа, противопоставленный синеве как верху. Вместе с тем, спектрально он близок желтому и архетипически означает муть, грязь, нечистоту, поэтому в контексте повествования он корреспондирует с концептом *мусор* (в паре с мусорным ветром — как *коричневая синева*).

<sup>28</sup> О барочной поэтике Гоголя см.: *Shapiro G.* Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage. Pennsylvania, 1993; *Вайскопф М.* Сюжеты Гоголя. М., 1993. О барочности А. Платонова — на примере ряда пространственных моделей — см.: *Злыднева Н. В.* Барочное пространство прозы А. Платонова // Барокко в авангарде, авангард в барокко. Материалы конференции. М., 1993. С. 40—42.

<sup>29</sup> См.: *Топоров В. Н.* Указ. соч.

<sup>30</sup> Элемент инфантильности Платонова можно воспринять как дань поэтике позднего авангарда (см.: *Смирнов И.* Психодиакронологика. М., 1994).



## ГЛАВА 4. ЧЕМ И ЗАЧЕМ БОЛЕЮТ ПЕРСОНАЖИ ПЛАТОНОВА

Мотив *болезни* у Андрея Платонова находится в пространстве негативной топике XX в., вклад в расширение семантического поля которой этим писателем очень значим; болезнь попадает в один ряд с *мусором*, *войной*, *насекомыми* и виртуальной реальностью — всем кризисным, отмеченным духом апокалиптичности сознанием эпохи. Он высвечивает некоторые универсалии культуры XX в., важнейшей из которых является обращенность к архаике, к воспроизведению устойчивых стереотипов традиционной культуры. В фокусе настоящей главы — проблема связи поэтики Платонова с архаическими универсалиями; нашей задачей является показать, как в прозе Платонова конца 1920 — середины 1930-х годов в топике *болезни* проступают черты клишированных форм традиционной культуры, в частности — лечебного заговора. Материалом послужили романы «Чевенгур» и «Счастливая Москва», повесть «Котлован», рассказы «Река Потудань», «Мусорный ветер», а также ряд других произведений.

Вопрос о том, чем и зачем болеют персонажи Платонова, следует рассматривать в аспекте мотива *тела*, доминирующего в топике мастера. Телесность у Платонова выступает как низшая материальность<sup>1</sup>, и потому болезнь как состояние тела стоит у него в одном ряду с прочими проявлениями «темницы» плоти: мотивами *телесных отходов* и другой низовой символики, а также мотивом *стесненного* (= *затемненного*) *пространства*. В системе платоновских координат *тело* эквивалентно *земле*, что обуславливает значимость женских персонажей с соответствующими мифопоэтическими коннотациями и их идеологическими проекциями<sup>2</sup>, а потому и представленный в его прозе мотивный комплекс *болезнь/лечение* агрономичен. Агрономическая семантика определяет то, чем болеют платоновские герои, а также то, как их лечат. Специфика рассматриваемого мотива у Платонова состоит в том, что *болезнь* не образует оппозиции по отношению к *здоровью*. *Болезнь* относится к обеим частям оппозиции «*жизнь—смерть*» и является одним из проявлений телесности человеческой природы и ее вовлеченности в круговорот космоса в целом.

Болезни персонажей Платонова почти исключительно соматические. Даже то, что не входит в зону собственно телесности — абнормальные состояния психики, такие, как крайнее эмоциональное напряжение, граничащее с обсессивным синдромом, а также депрессия — характеризуется в телесном коде, выступая в форме универсальной стертой метафоры как *боль в сердце: у меня сердце от музыки болит* (Ч, 364); *У Чепурного, после краткой жизни в Чевенгуре, начало болеть сердце от присутствия в городе густой мелкой буржуазии. И тут он начал мучиться всем телом — для коммунизма почва в Чевенгуре оказалась слишком узка и засорена имуществом и имуществом людьми* (Ч, 207).

Среди болезней — холера, тиф, чахотка, воспаление легких, опухоль мозга, венерические болезни, маточное кровотечение, половое бессилие, грипп, радикулит. Однако чаще всего героев Платонова поражают желудочно-кишечные заболевания, от которых бывает понос и рвота. Соответственно органы, чаще других подверженные заболеванию, по степени частотности начиная с наивысшей, — живот, голова (часто эквивалентная животу по признаку «полое пространство»), грудь, половые органы, кости и поясница. Будучи вершинным органом в анатомии Платонова, живот реализует внутреннюю форму своего названия *живот*: восстанавливает древнее значение «*живот = 'жизнь'*» и отсылает к концепту *жизни*.

Причины болезни персонажей Платонова, как правило, обусловлены самой жизнью, будучи ее прямым продолжением и манифестацией, а не отклонением от нормы. *Боль по Платонову — знак существования, и она эквивалентна жизни*<sup>3</sup>: *Жизнь ее уменьшалась все дальше, сумев дважды возвратиться на боль и еду* (К, 512). Поэтому, если уж заходит речь о причинах болезни, указываются квазипричины: *боль в пояснице от погоды, живот болит от нового места: От уединения и нового места у Сербинова всегда начиналась тоска и заболел живот* (Ч, 350); от страха: *а теперь, когда весь колхоз, весь здешний мир отдан его заботе, потому что на других надеяться он опасался, теперь у него уже загодя болел живот от страха такого имущества* (К, 530); *боль в фигуральном смысле. Учитывая актуализируемое писателем архаическое значение живот как жизнь, боль выступает как страх существования (компонент картины мира Платонова, обнаруживающий сходство с философией Кьеркегора); боль бывает от запаха: Дванов вдохнул мирный запах деревни — соломенной гари и гретого молока, — от этого запаха у Дванова заболел живот* (Ч, 140). Впрочем, упомянуты и болезни, связанные с едой, ее недостатком: *У меня была одна такая ржавая сестренка, ела плохо, так и умерла от самой себя* (Ч, 360), или с неправильным и вынужденно неравномерным питанием: *Иные расчетливые мужики давно опухли от мясной еды и ходили*

*тяжко, как двигающиеся сараи; других же рвало беспрерывно, но они не могли расстаться со скотиной и уничтожали ее до костей, не ожидая пользы желудка (К, 512); Гоннера вырвало непереваренной черной пищей, но очень немного. Гоннер вытер реденькие усы красным платком. — Сколько лет натошак жил — ничего не было, — смущался Гоннер. — А сегодня три лепешки подряд съел и отвык (Ч, 163—164).* Однако чаще всего болеют от неправильного социального поведения — оторванности от «тела-земли» коллектива: — *Ты, Яков Титыч, живешь не организационно, — придумал причину болезни Чепурный. — Чего ты там брешешь? — обиделся Яков Титыч. — Организуй меня за туловище, раз так. Ты тут одни дома с мебелью тронул, а туловище как было, так и мучается (Ч, 320) — Ты скоро поправишься... Люди умирают, потому что болеют одни и некому их любить, а ты со мной сейчас (РП, 365).* См. также приведенный выше пример «от уединения и нового места».

Возбудителями болезни выступают насекомые (комары, мухи, клопы, тараканы, пауки) и хтонические животные (крыса, полевой зверек): — *Ты, Яков Титыч, зря таракана любил, — сказал Чепурный. — Оттого ты и заболел. Если бы ты жил в границе людей, на тебя бы от них социальные условия коммунизма действовали, а один ты, ясно, занемог: вся микробная гада на тебя бросилась, а то бы — на всех и тебе досталось мало (Ч, 317); где-нибудь там ветры начинаются, происходят холодные тучи, разводится разная комариная мелочь и болезни (К, 457).* Большое тело само уподобляется насекомому: *В минуты сознания Дванов лежал пустой и засохший, он чувствовал только свою кожу и прижимал себя к постели, ему казалось, что он может полететь, как летят сухие, легкие трупки пауков (Ч, 67).*

Симптомы болезни преимущественно связаны с мотивом *воды* в ее родовом значении *жидкость*, которая исторгается из больного тела (понос, рвота, кровь горлом, кровь «из нутра», мокрота, кровавая моча, пот, гной), а также с мотивом *огня* (жар, сухость), однако последний часто определяется *водой*: *Сильный жар уносил его в своем течении (РП, 364).* Соответственно и способы лечения задаются *водой* и *огнем*. По части *воды* — травяная настойка, сахарная вода, растительное масло, теплая кипячая вода, очищение желудка водой: *Поздно ночью она напоила его кипяченой теплой водой (РП, 365).* Отметим динамический характер *воды* (*вода = река*). По части *огня* — нагревание тела припарками, растирание тела, закутывание, согревание тела другим телом, а также электрическая хирургия: *Нужно было давно перейти на электрическую хирургию — входить в тело чистым мгновенным синим пламенем вольтовой дуги — тогда все, что носит смерть, само будет убито и новые стрептококки, про-*

никнув в раны, найдут в них сожженную пустыню, а не питательную среду (СМ, 310—312). Применяется и оперативное вмешательство, которое сводится к расчленению-усекновению большой плоти (ампутация ноги в «Счастливой Москве», а также с негативно инверсированной коннотацией — «лечение» инокомыслия Лихтенберга путем усекновения нижней части тела в «Мусорном ветре»), проявляющемся, в частности, в трепанации черепа и избавления от «второй плоти» — гнойника в мозге больного мальчика («Счастливая Москва»). *Больное тело* как «вторая плоть» — это универсальное для Платонова сопоставление; ср. в «Чевенгуре»: *он начал чувствовать свое тело как постороннего, второго человека, с которым он скучает целых шестьдесят лет и на которого Яков Титыч стал иметь теперь неутолимую злобу* (Ч, 344).

Одним из следствий болезни является физическая инволюция, инверсия времени как обращенный вспять филогенез — бестиаризация больного (обрастание шерстью и прочие признаки превращения в животное): *Мальчик... открыл глаза и увидел, что мать вынимает его за голову из сумки, где ему было тепло среди мягкого хлеба, и раздает отваливающимися кусками его слабое тело, обросшее шерстью от пота и болезни, голым бабам-нищенкам* (Ч, 280); ср. также мотив обрастания шерстью и превращения (изувеченного, с усеченной плотью) человека в обезьяну, что можно прочесть как полемически антидарвинистскую иронию по поводу эволюционной теории, в «Мусорном ветре». На уровне отдельного человека телесная инволюция больного выступает в ряду прочих телесно-возрастных инверсий (ср., например, мотив *рожающей старухи* в рассказе «Старик и старуха») как возвращение в молодость: *Яков Титыч отказывался от своей старости — он считал, что ему не пятьдесят лет, а двадцать пять, так как половину жизни он проспал и проболел — она не в счет, а в ущерб* (Ч, 290). Особенно ярко инволюция выступает в мотиве возвращения (желаемого персонажем) в эмбриональную фазу: *Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова всовывается меж ее расставленных костей, но не может пролезть от своего слишком большого роста* (Ч, 60); *Люба обняла Никиту и прижала к себе, а он свернулся от стужи в комок и прильнул лицом к ее груди, чтобы теснее ощущать чужую, высшую, лучшую жизнь и позабыть свое мученье, свое продрогшее пустое тело* (РП, 365).

Характер, симптомы, агенты и способы лечения болезней, а также иерархия охваченных болезнью частей тела убедительно указывают на фольклорно-мифологическую заданность мотивной семантики. В отождествлении *тела и земли* в расподобленном концепте *жизнь (= живот)*,

в мотиве *тесноты тела*, а также мотивах *rite-de-passage* как *умирания* и *нового рождения*, явно доминируют представления о годовом сельскохозяйственном цикле. Сдвоенный мотив *воды/огня* в симптоматике и лечении болезни также имеет несомненную мифологическую окраску, отсылая к основным стихиям мироздания и архетипу Мирового океана и Громовержца (к так называемому основному мифу). Космологические проекции тела в мотиве *болезни* столь же очевидны: тело определяется первыми частями оппозиций *свой/чужой*, *внутреннее/внешнее*, *чистое/нечистое*, формируя космос. Расчленение тела отсылает к архетипическому воспоминанию о Первочеловеке и телесности мифопоэтического пространства<sup>4</sup>. Космос тела противостоит хаосу, откуда насылаются демоны болезни. Характерна противопоставленность тела бестелесности как *чистого* — *нечистому*, *праведного* — *бесовскому*. С представлением о том, что бесы бестелесны (или минимально телесны) в фольклоре связана болезнетворная функция насекомых<sup>5</sup>. Это полностью совпадает с семантикой мотива *насекомых* у Платонова (см. выше). Таким образом, в мотиве болезни, по Платонову, реализуются две модели фольклорно-агрономической телесности в ее социальных проекциях — модель *инициации* (умирания и нового рождения) и модель *внешнего врага* (бестелесного и/или негативно инверсированного Я-тела). В их сочетании особенно значим пространственный образ мира, описываемый оппозицией *внутреннее* — *внешнее*.

Фольклорная струя темы болезни у Платонова обогащена барочными коннотациями. Созвучность поэтике барокко проявляется в модели *пространства* — в теле, которое вывернуто наизнанку как проекция *внутреннего* на *внешнее*. Тесное пространство *тела* в прозе Платонова — одновременно *негативное* (темница для сознания и высших идеалов) и *позитивное* (материнское лоно как инфантильное вожделие «обратного рождения») — парадоксальным образом сочетает в себе *пустоту* и *наполненность* (водой, веществом существования). Загадочная *телесность души*<sup>6</sup> провоцирует на анатомические штудии — путешествие вглубь тела и воспоминание о пренатальном пребывании в нем. Так, хирургическая операция на мозге в «Счастливой Москве» раскрывает тему *лечения* (борьбу с болезнетворными микробами) как *путь* в бесконечное пространство множющихся миров, а умирающий мальчик в «Чевенгуре» с ностальгией вспоминает о времени *до своего рождения*: — *Я хочу спать и плавать в воде: я ведь был больной, а теперь уморился* (Ч, 382).

Эта бесконечность и инверсия пространства определенно выстраиваются как отголоски барочной поэтики. Анатомический театр Платонова (взять хотя бы вскрытие трупов в «Счастливой Москве») заставляет

вспомнить полотно Рембрандта «Анатомия доктора Тульпе» с его торцовым срезом перспективы, который служит визуальной метафорой вывернутого наизнанку пространства тела, инверсированности связи *внутренне/внешнее*.

Барочность болезни у Платонова эксплицирована и в идее-мотиве *границы*, отсылающей к принципу *истоньчения существования* — доминанте поэтики мастера. Так, больной Никита в «Реке Потудани» держится за карман пальто как за отвесный берег: *Сильный жар уносил его в своем течении вдаль от всех людей и ближних предметов, и он с трудом видел сейчас и помнил Любу, боясь ее потерять в темноте равнодушного рассудка; он взялся рукой за карман ее пальто, сшитого из красноармейской шинели, и держался за него как утомленный пловец за отвесный берег, то утоная, то спасаясь* (РП, 364)<sup>7</sup>. Хирург Самбикин в «Счастливой Москве» доходит до *последней костной пластинки* оперируемого: *гной в голове ребенка химически размывал и разъедал последнюю костяную пластинку; в уме мальчика сейчас уже стелется туманная смерть, жизнь держится еще под защитой костяной пленки, но в ней осталось толщины не более доли миллиметра, и слабеющая кость вибрирует под напряжением гноя* (СМ, 28); *В некоторых местах головы ребенка Самбикин дошел уже до последней костной пластинки, ограждающей мозг, и зачистил ее по поверхности от смертного серого налета* (СМ, 30), а жизнь больного мальчика в «Чевенгуре» висит (в тексте — *звучит*) на струне: *мать гладила грудь ребенка, желая помочь его скрытому одинокому сердцу и как бы ослабляя струну, на которой звучала сейчас тонкая жизнь ее ребенка, чтобы эта струна не затихла и отдохнула* (Ч, 382).

Струна, костная пластинка, отвесный берег реки — все это овеществление невидимой граница между жизнью и смертью, ставшей видимой благодаря болезни. *Видимое/невидимое* манифестируется в болезни в точке своего касания, как *border-zone*, пограничная полоса, где происходит инверсия и нейтрализация признаков. Ощупывание невидимого характеризует, согласно Мишелю Фуко, специфику барочной медицины<sup>8</sup>. У Платонова *граница* акцентирована по признаку проницаемости пространств. Так, *внутри мозга* больного Никиты из «Реки Потудань» забралась потолок и мухи на нем<sup>9</sup>: *Под вечер он потерял память; сначала он видел все время потолок и двух поздних предсмертных мух на нем, приютившихся греться там для продолжения жизни, а потом... потолок и мухи на нем словно забралась к нему внутрь мозга... Никита закрыл глаза, но мухи кипели в его мозгу* (РП, 364); в живот Якова Титыча — микробы-«контры»: *Если б ты жил в границе людей, на тебя бы от них социальные условия коммунизма действовали, а один ты, ясно, занемог: вся*

*микробная гада на тебя бросилась, а то бы — на всех, и тебе досталось мало* (Ч, 317). Нарушением границы тела выступает и трепанация черепа в «Счастливой Москве». Граница сама по себе болезнетворна, и потому болеют в основном «на фронтах»: *Чепурный на фронтах сильно болел и на память изучил медицину, поэтому после выздоровления он сразу выдержал экзамен на ротного фельдшера, но к докторам относился как к умственным эксплуататорам* (Ч, 196).

По признаку *границности* у Платонова совмещаются две модели фольклорно-барочного космоса: инициация-круговорот жизни и вторжение чужого в свое как напряжение полюсов *внешнее/внутреннее*. Мотив *границы* отсылает к одному из центральных мотивов Платонова — к мотиву *ветхости*. Тема цикличности, реализуемая в мотиве *ветхость* посредством восстановления архаической диалектной семантики, в обращении к которой проступает приверженность Платонова барочному принципу *vanitas vanitatum*, ибо *ветхость* отсылает к значению *прошлогодняя трава*<sup>10</sup>, соединяет крайности — *жизнь* и *смерть*, *конец* и *начало*, *юное* и *старое*. Не принадлежа ни одной из сторон, *ветхость* маркирует состояние пограничья человеческого существования как своего рода телесного *modus'a vivendi*.

Стихией народного низового барокко отмечена и стилистика болезни: желудочно-кишечные проблемы Якова Титыча в «Чевенгуре», иронически названные в «высоком стиле» *ветры* и *потоки*, выполняют функцию травестийного снижения возвышенных идей коммунизма, прокламируемых Копенкиным и Двановым. Столь же травестийно и барочное сближение *далекое/близкое* — так, у Дванова болел живот, когда он думал о дальних краях: *У Дванова заболел живот, с ним всегда это повторялось, когда он думал о дальних, недостижимых краях, прозванных влекущими певучими именами — Индия, Океания, Таити и острова Уединения, что стоят среди синего океана, опираясь на его коралловое дно* (Ч, 306). Характерна сама акцентированность *живота* как части тела, являющейся мотививной принадлежностью смеховой культуры по Бахтину.

В фольклорно-барочных коннотациях болезни и лечения в мотивике Платонова различима ориентация на регулярные клишированные схемы текстов традиционной культуры. Таковыми, на наш взгляд, являются тексты лечебных заговоров. Формулы лечебных заговоров определяют как семантику болезни и лечения по Платонову, так и синтагматику этих мотивов. Прежде всего, сама тема *rite-de-passage* лежит в основе глобальной формулы заговора, определяя его частные уровни. Ритуал инициации определяет и семантику, и синтактику заговорных текстов.

К семантике заговорных формул могут быть отнесены прежде всего мотив *истоньшения* плоти как изведения болезни и мотив *движения* — отсылки болезни. Место отсылки-локуса болезни описывается в восточнославянских заговорах и у Платонова аналогичными оппозициями *свой/чужой*, *близкий/далекий*, *центр/периферия*, *суша/море* (ср. мотив *контры*, *командировки-фронта* и *моря* в связи с болезнью: — *А помнишь, ты одна грелся со мной, — напомнила Агапка, — небось тогда я тебе дальней была, что в больное нутрё поближе лез!* (Ч, 300); *Болезнь все время стремилась увлечь его на сияющий, пустой горизонт — в открытое море, чтобы он там отдохнул на медленных, тяжелых волнах* (РП, 364).

В плане сопоставления топики Платонова и заговорных формул интересны аналогии не только мотивов *границы* и *видимого/невидимого*, но также *глаза* и *опасности зрения* для процесса лечения: *при подъеме земли на урез котлована он кашлял и вынуждал из себя мокроту, а потом, успокоившись, закрывал глаза, словно желая сна* (К, 451); — *Закрой мне зрение! — и глядел, не моргая, засыхающими глазами, без всякой дрожи век. — А что? — спросил Александр... — Режет... — объяснил красноармеец и сжал зубы, чтобы закрыть глаза. Но глаза не закрывались, а выгорали и выцветали, превращаясь в мутный минерал. В его умерших глазах явственно прошли отражения облачного неба — как будто природа возвратилась в человека после мешавшей ей встречной жизни, и красноармеец, чтобы не мучиться, приспособился к ней смертью* (Ч, 77).

Согласно чешской заговорной практике, которую можно считать частным случаем универсальной (по меньшей мере славянской) картины мира, человек может вылечиться от болезни, если он не смотрит на ее симптомы<sup>11</sup>, при этом актуализируется характерная для архаического сознания параллель *окно—глаз*. Аналогично и понимание этиологии болезни как проникновения в тело человека врагов-бесов в виде низовых зооморфных существ (насекомых и хтонических животных или их сциентистских аналогов — враждебных здоровью микроорганизмов): мух в голову Никиты (РП), микробов-«контр» в живот Якова Титыча (Ч), стрептококков в тело мальчика (СМ). Мотивы борьбы с враждебными силами — характерная схема лечебного заговора, отсылающая к основному мифу — противоборству Громовержца с противником<sup>12</sup>.

В мотивной синтактике платоновских болезней ясно различимы параллелизмы и повторы, типичные для фольклорных текстов в целом и заговорных в особенности. В этой топике ощутима свойственная заговору идея единства микро- и макромиров. Отсюда — симпатическая магия как тактика лечения подобного подобным («потоков» — водой; жара — огнем; тела — телом). Так, для лечения «потоков» Якова Титыча *Чепурный*



послал... Жеева, чтобы тот сначала нашел где-нибудь в чулане какую-либо успокаивающую травяную настойку, дал бы ее старику (Ч, 266), а жар Никиты Люба лечила всем согревающим добром, какое у нее было, а затем обняла Никиту, прижала к себе (РП, 365).

К данному принципу следует отнести и совпадение роли женских персонажей в мотивике *болезни* у Платонова с существующим в славянских заговорах представлением о том, что *болезнь* (существо женского рода) может успешнее всего исцелить *женщина* (отсюда знахарки — в основном женщины). Типичным для заговора является и акцентированность бинарного начала в болезни, являющегося частным случаем общего принципа бинарности у Платонова (ср. мотив второй головы — гнойниковой опухоли мозга в «Счастливой Москве» с мотивом *дурной вторичности* в так называемых черных заговорах)<sup>13</sup>. Тип *движения* также представляется важным при сравнении текстов Платонова с заговорными формулами — как и в заговоре, у Платонова болезнь изгоняется изнутри наружу и сверху вниз: *мать-нищая сумела помочь ребенку, кроме нежности, еще и лечением; вечером она очистила ребенку желудок теплой водой* (Ч, 279).

Наконец, главное — последовательная редукция признака и семантическая нейтрализация в заговорном тексте, столь характерная и для *болезни/исцеления* у Платонова. В виде редукции выступает инверсия времени — бестиаризация и эмбрионализация больного. На разных уровнях организации текста Платонова обнаруживается принцип семиотической аннигиляции, который предполагает освобождение означаемого от означаемого. Он, в частности, проявляется в конструкциях обнуления результата как способа излечения. Так выстроена рамочная конструкция сюжета в «Чевенгуре»: повторение Двановым-сыном самоубийства отца. Тот же принцип аннигиляции проявляется в сведении жизни к минимальности, к балансированию на грани жизни и смерти, в мотиве *исцеления ветхостью*: *В своей комнате Люба раздела и уложила Никиту в кровать и укрыла его одеялом, старой ковровой дорожкой, материнской ветхого шалью* (РП, 365).

Аннигиляция в смысле нейтрализации полюсов выступает и на уровне конструкции фразы. Рассмотрим эпизод лечения Никиты в рассказе «Река Потудань». Здесь налицо все признаки семантической ориентации на тексты лечебного заговора. Имеет место и зооморфно-инсектный образ болезни (мухи), и мотив пересечения границы тела как конфликт внутреннего и внешнего пространств (*мухи в мозгу*), и мотив огня (*ты горячий*), и мотив исцеляющей воды (*пошла его кипяченой водой*). Типична и самоотсылка болезни к морю: *Болезнь все время стремилась увлечь его на*

*сияющий пустой горизонт — в открытое море, чтоб он там отдохнул на медленных тяжелых волнах* (РП, 364).

Характерно, что лечит Никиту женщина — его невеста Люба, которая учится на врача (эквивалент знахарки). Ее лечение соответствует методам симпатической магии (тело — телом, жар — теплом, *хрупкую* плоть больного — *материнскую ветхою шалью*). Лечение приводит к символической инверсии и редукции времени — уподоблению больного эмбриону в тесном пространстве материнского тела: *свернулся от стужи в комок и прильнул лицом к ее груди, чтобы теснее ощущать чужую, высушую, лучшую жизнь* (РП, 365). Кульминацией нейтрализации в процессе исцеления в мотивной топологии является мотив *пустого* тела и его забвения (пустота = беспамятство): *он свернулся... чтобы... позабыть свое мученье, свое продрогшее пустое тело* (РП, 365).

Емкость и внутренняя напряженность концепта *пустота* в поэтике Платонова делают его одним из главных экзистенциалов<sup>14</sup>. Сакрализованная (наполненная) *пустота* Платонова содержит в себе в свернутом виде космос и хаос как слияние *мира-Я* и *мира-неЯ*, больного тела и его инверсированной проекции (здесь опять же вспоминается емкая по своим смыслам картина Рембрандта «Анатомия доктора Тульпе»).

В плане нейтрализации наиболее интересны аналогии заговору на уровне построения фразы. Обнуление выступает во взаимно гасящих друг друга членах оппозиции *вспомнил/забылся*. Так, Никита в бреде вспоминает о своей матери: *ему показалось, что от подушки еще пахло материнским дыханием, — мать ведь здесь же спала рядом с отцом, — Никита вспомнил ее и забылся* (РП, 364). Но особенно семантическая нейтрализация значима во фразе, произнесенной эпизодическим лицом — извозчиком пролетки, на которой Люба везет разболевшегося Никиту к себе домой: *не жилец народ живет* (РП, 364). Сентенцию «не жилец народ живет», выстроенную по типичной для Платонова парадоксальной схеме, можно прочесть как зеркально симметричную конструкцию и палиндром. Парадокс усложняется каламбуром, если вспомнить, что *живот* — это, по Платонову, центральный орган человеческого организма, уязвимый для болезни. Синтаксическая регулярность фразы «не жилец народ живет» усиливается заключенной в ней скрытой риторической фигурой на базе риторической интенсификации семантики концепта *жизнь* — типа *жизнь прожить*. Возникает схема нейтрализации/изгнания болезни (*живот—неживот* как *болезнь—неболезнь*), которая парадоксальным образом в рамках общей концептуальности Платонова затем развивается своей противоположностью: *болезнь—неболезнь* как *жизнь—смерть*.

Такое «закорачивание» семантического пространства, семиотическая аннигиляция с одновременно предельным расширением означаемого до уровня космозиса мира заставляет вспомнить структуру каббалистического заговора с характерной для этого типа текстов коммуникационной ситуацией *Я—неЯ*, космологическим типом дискурса, выстраивающим заговаривание (речь) не как двустороннее общение, а как способ самонастраивания и вызывания измененного состояния сознания<sup>15</sup>. Слияние внешнего и внутреннего, мира *Я—неЯ* в космологическом дискурсе каббалистического заговора, как показано в работе М. И. Лекомцевой, имеет типологические аналогии в представлениях ранних романтиков, а также в символизме. Добавим от себя — и в постсимволистском иррационализме Платонова, который лежит в той же широкой парадигме.

Приведенная аналогия позволяет сделать обобщения относительно текстов Платонова в целом, их проекций во внетекстовое пространство — а именно, предположить наличие в них скрытой стратегии лечебного заговора. *Не жилец народ живет* — это образ-самоописание «здоровья» всей страны. Заключенная в этой формуле нейтрализация может быть воспринята и как стратегия освобождения от лежащего в сфере идеологического диктата означаемого, и как врачевание себя и общества посредством *речи-заговаривания*, выступающих как двуединство *дело—слово*<sup>16</sup>.

В рассуждениях о значимости мотива *болезнь* в русской литературе важна эмпирия, в частности биографический материал. Так, из мемуаров известно, что Андрею Платонову было свойственно тяготение к смерти, что писатель целовал своего больного туберкулезом сына в рот и так заразился этой болезнью, ставшей для него смертельной<sup>17</sup>. Чохотка — болезнь предшествовавшей Платонову литературной традиции, на которую он во многом опирался, в частности на Достоевского. Ее метафорика определяет важные мотивно-смысловые коды и проливает свет на глубинные механизмы платоновских текстов. *Горло* как орган, локализирующий симптоматику этого смертоносного недуга, образует оппозицию по отношению к *животу* — носителю болезни-жизни, а затем и то, и другое сплетаются в единое целое.

*Болезнь/здоровье* в текстах Платонова можно интерпретировать следующим образом: глубоко упрятанный в писателе инженер-мелиоратор стремится изгнать *чужеродную жидкость* (накачанную туда враждебными бестелесными существами) из вечно живого *брюха-земли* народа посредством потока *реки-речи* смертного индивида. Как и в традиционном заговоре, слово в прозе Платонова тесно связано с делом-ритуалом. Именно поэтому физически эротическое возрождение Никиты в «Реке Потудани» происходит именно в то время, когда у знахарки-Любы *кровь*

*горлом часто идет* (с глубинным семантическим тождеством *река = речь*<sup>18</sup>). В противоположную сторону — от *речи к крови из горла* развивалась болезнь в «тексте реальности», ставшей фатальной для знахаря-автора.

Таким образом, на вопрос, зачем болеют персонажи Платонова, можно ответить: чтобы излечить мир. Между тем, эта традиционная для классической русской литературы установка переводится писателем в более высокий регистр — в регистр сплетенных в сложный клубок парадоксов, где между всеми членами экзистенциальных противопоставлений нарушены однозначные соответствия, и потому «излеченный» *внешний* мир представляет смертельную опасность для *внутреннего* человека, речь которого *в его дни* — словами Пастернака — *пахнет смертью*, а «знахарь» подвергается опасности обратить изгоняемую «хворь» на себя самого.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Зейфрид Т.* Смрадные радости марксизма: Заметки о Платонове и Батае // Новое литературное обозрение. 1998. № 4 (32).

<sup>2</sup> См.: *Гюнтер Х.* Счастливая Москва и архетип матери в советской культуре 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Москва, 1999. Вып. 3.

<sup>3</sup> О концепте жизнь у Платонова см.: *Кожевникова Н. А.* О словах «жизнь», «жить» в прозе А. Платонова // Стилистика и поэтика. Тезисы Всесоюзной научной конференции (Звенигород, 9—11 ноября 1989 г.). М., 1989; *Дмитровская М. А.* «Переживание жизни»: О некоторых особенностях языка А. Платонова // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.

<sup>4</sup> См.: *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.

<sup>5</sup> Как результат действенного лечения или изгнания беса часто описывается ситуация, при которой из больного вылетает насекомое или выскакивают мелкие животные (*Виноградова Л. Н.* Народная мифология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000. С. 295); «...для категории “вселяющихся духов” ... характерны ...бестелесность или ипостась насекомого...» (Там же. С. 301).

<sup>6</sup> См.: *Друбек-Майер Н.* Россия — «пустота в кишках» мира. («Счастливая Москва» А. Платонова как аллегория) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9.

<sup>7</sup> О граничности главного персонажа рассказа и связанного с ней мотивного комплекса см. в главе «Утопленники утопии» настоящей монографии.

<sup>8</sup> *Foucault M.* Naissance de la clinique. Paris, 1963. (Русский перевод: *Фуко М.* Рождение клиники / Перевод А. Ш. Тхостова. М., 1998).

<sup>9</sup> В случае *мух в голове*, несомненно, имеет место типичная для Платонова игра идиомы в сочетании с несобственно-прямой речью: наложение описания бреда Никиты с «реальными» воображаемыми мухами на фразеологизм «мухи в голове» в значении «человек со странностями, ненормальный» звучит как внутренняя речь — самоописание больного. О несобственно-прямой речи у Платонова см.: *Ходел Р.* «Заборность» «Счастливой Москвы» и растворение несобственно-прямой речи // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

<sup>10</sup> О валентности *ветхий* + *старая прошлогодняя трава* см. также главу «*Ветхость*: между концом и началом» настоящей книги.

<sup>11</sup> См.: *Вельмезова Е. В.* Текст человека и болезни: чешский лечебный заговор. (Опыт исследования семантической структуры). Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Институт славяноведения РАН. М., 1999.

<sup>12</sup> «Процесс *болезнь-исцеление* представлен в заговоре как противоборство, поединок... На уровне текста эта универсальная схема формулируется в “единицах” основного мифа: поединок с болезнью сводится к сакрализованному, успешному в конечном счете прецеденту — первопоединку, т. е. единоборству Громовержца с противником, успешный исход которого (победа Громовержца) служит гарантией успеха заговора (победы над болезнью)». (*Судник Т. М.* К описанию структуры одного белорусского (восточнополюсского) заговора // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 191).

<sup>13</sup> См. главу о мотиве *двойственности* у Платонова и Петрова-Водкина настоящей книги.

<sup>14</sup> См.: *Карасев Л. В.* Движение по склону. О сочинениях А. Платонова. М., 2002. С. 38—71.

<sup>15</sup> См.: *Лекомцева М. И.* Семиотический анализ одной инновации в латышских заговорах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М., 1993.

<sup>16</sup> См.: *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

<sup>17</sup> Андрей Платонов в воспоминаниях современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 58.

<sup>18</sup> Об этимологическом сходстве реки и речи см.: *Топоров В. Н.* Река // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 374—376.

## ГЛАВА 5. АРХАИЧЕСКИЕ МОТИВЫ СВЕТ И ГЛАЗ

В фокусе внимания настоящей главы — некоторые наиболее архаичные значения *света*, которые выявляются в ходе анализа мотивной комбинаторики текстов писателя. Среди них особенно выделяется валентность *свет = глаз*. Данная мотивная пара представляет интерес в силу аккумулярованных в ней сакральных смыслов, обнаруживающих постоянство на протяжении всего творчества мастера. Важные результаты дает сравнение прозы Платонова времени «Чевенгура» и «Котлована», а также романа «Счастливая Москва» с более поздними его произведениями, где символистическая составляющая выступает в прикровенном виде, но тем более показательны константы топоса повествования.

*Свет* — один из основных мотивов Платонова. Наряду с прочими мотивами (*ветхость, мусор, тело*) он формирует центральные сюжетные траектории текста. Обусловленный утопически дистопическим мотивным комплексом, *свет* Платонова является одновременно знаком и природы, и культуры, т. е. и космологического цикла, ориентированного на архаические значения в рамках мифопоэтического сознания, и машинной цивилизации, реализуясь прежде всего в (дис)утопических полотнах (роман «Чевенгур», рассказ «Лампочка Ильича»). Сращенность утопии с архаикой в этом мотиве вполне естественна с точки зрения традиции и уходит корнями в античность. Более близкий адрес *света* Платонова — русский символизм, который является важной генетической составляющей поэтики мастера<sup>1</sup>. Следует отметить и более глубинные слои смыслов этого мотива. Их можно искать в гностических отголосках тех сектантских идей, которыми проникнуто творчество мастера<sup>2</sup>. Однако идеологические контексты мотива нас в данном случае интересуют меньше. О *свете* — будь то солнце или электричество — у Андрея Платонова в научной литературе было написано много, особенно в связи с романом «Чевенгур»<sup>3</sup>. Меньше внимания обращалось на мифопоэтический эквивалент *солнце = глаз*, занимающий в топике мастера важное место. Рассмотрим мотивный комплекс *света* в аспекте *зрения* на материале прозы конца 1920—1930-х годов, главным образом, романа «Чевенгур» и повести «Котлован».

Мотив *глаза* в этих текстах очевидным образом маркирован. *Глаз* частотно и семантически выделяется как в рамках телесного кода, так и шире — в плане обозначений сенсорики. Акцентировка этого мотива особенно показательна, если учесть, что для мира Платонова характерна слабая визуализованность. Можно предположить, что *глаз* у писателя не является агентом визуализации, исполняя некое иное семантическое назначение. Действительно, анализ текстов указывает на то, что мотив *глаза* примыкает здесь к экзистенциалам. Так, он обнаруживает валентность по отношению к центральным для Платонова мотивным парам — *жизнь/смерть* (в этом же ряду *сон и мусор*), *пространство/время*, *небо/земля*, *далекое/близкое*. Особо выделяется в связи с мотивом *глаза* мотивная пара *свет/тьма*. Глаза персонажей Платонова субъективизированы, на них метонимически переносится состояние их обладателей: *глаза терпеливые, воображающие, чужие, привычные, одурелые и волнующиеся, постаревшие и трогательные, скупые и пригорюнившиеся*. *Глаза* в качестве *зрителя* сами становятся персонажем: *в человеке еще живет маленький зритель — он не участвует ни в поступках, ни в страданиях — он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует* (Ч, 102); *Там был изображен человек лет двадцати пяти, с запавшими, словно мертвыми глазами, похожими на усталых сторожей* (Ч, 334). По признаку актантности *глаз* выступает прямым заместителем *солнца*, результатом чего является *зрение/слепота* светила: *Туманы словно сны погибали под острым зрением солнца* (Ч, 185); *солнце, как слепота, находилось равнодушно над низовой бедностью земли* (К, 469). *Свет и тьма* постоянно сопровождают мотив *зрения*: *отец повернул лицо сына к солнцу, чтобы на нем высохли слезы, но свет защекотал мальчику закрытое зрение, и он проснулся* (Ч, 224); *Теперь он видел своими глазами степь и солнце* (Ч, 258).

Поскольку в отношении мотива *света* в топике Платонова реализуется архаическое тождество *свет = глаз*, концептуальные эквиваленты *света* — *солнце, звезды и луна* выступают не только объектами, но и субъектами зрения. Это типичное для мифопоэтического мышления удвоение зрения (*солнце-глаз*) проявляется также в том, что способностью *созерцать* наделяется и изображение (Саваоф, изображенный человек, Карл Маркс): *чистоплотные лица святых с выражением равнодушия глядели в мертвый воздух, как жители того, спокойного света, — но храм был пуст* (К, 505); *бог Саваоф, нарисованный под куполом, открыто глядел на амвон, где происходили заседания ревкома* (Ч, 195). Посредством умозрения, созерцающего сознания зрит и разум: *ум ее увидит время, подобное первому исконному дню* (К, 484).

В солярной символике Платонова *солнце* количественно явно преобладает над *луной*: 136 против 18 в «Чевенгуре», где это в значительной мере обусловлено сюжетно (согласно сюжету, *солнце* выступает в романе как главный «пролетарий»). Однако и в «Котловане» доминанта *солнца* над *луной* составляет 17 к 8. Семантическое распределение мужских и женских признаков соответствует архаической картине мира: *солнце* соположено с мотивами *неба, роста, подъема, работы (производства), зрелости и жизни*, т. е. вертикального и активного мужского начала, в то время как *луна* сопряжена с *покорностью, землей, пустотой, смертью, ветхостью и холодом*, т. е. пассивным и страдательным женским началом. *Солнце* и *луна* часто образуют оппозицию в пределах одной синтагмы; кроме того, маркировано противопоставление *солнца* *земле*, сопровождаемое мотивом *брака земли и солнца (= неба)*: *сколько годов он ни смотрел из деревни вдаль и в будущее, он видел на конце равнины лишь слияние неба с землею, а над собою имел достаточный свет солнца и звезд* (К, 483); *Но и без Пиюси солнце упиралось в землю сухо и твердо — и земля первая, в слабости изнеможения, потекла соком трав, сыростью суглинков и заволновалась всею волосистой расширенной степью, а солнце только накалялось и каменело от напряженного сухого терпения* (Ч, 238—239); *Иногда на небе обнажалось солнце, оно прилегало своим светом к траве, песку, мертвой глине и обменивалось с ними чувствами без всякого сознания. Дванову нравилась эта безмолвная дружба солнца и поощрение светом земли* (Ч, 79).

*Глаз* — это часть *тела*, что постоянно акцентируется автором посредством помещения двух слов в единую синтагму: *Глаза большевиков, привыкшие за гражданскую войну к полуночной тьме, заметили вдалеке черное постороннее тело* (Ч, 249); *Копенкин увидел его слабое ребристое тело и болящий глаз* (Ч, 206); *Сербинов смочил уставшие горячие глаза, они у него всегда уставали первыми в теле* (Ч, 333). Вместе с тем, он берет на себя и функции света, солнечного луча, идентифицируется с ним. Таким образом, *глаз/свет* Платонова — это идеальное мужское тело. Это тело, концептуально ориентированное не на плоть, а на всеобщее и космическое: *А в глазах начинаются звезды* (Ч, 135). В рамках реализации маскулинной семантики акцентирована связка *луч солнца + внутреннее пространство/тело*, причем она чаще всего принимает вид внутренней рифмы, граничащей с каламбуром: *Пока Дванов и Гопнер добивались улучшения своего солнечного механизма, Сербинов пошел в середину города* (Ч, 348); *неотлучное солнце бесрасчетно расточало свое тело на каждую мелочь здешней, низкой жизни* (К, 458).



В связи с мотивом *луча* интересны также каламбуры типа: *Там имелась одна зала, освещенная получерным светом коптильщика* (Ч, 138) — последовательность *свещ-луч-свет* в сочетании с корнем *черн-* образует парадокс *черный луч света*, где *луч* — часть и *света*, и *тьмы (черного)*. В данном каламбуре звучит также антитеза распространенному у Платонова омониму *свет/свет* как *мир*, имплицитно устойчивое словосочетание *белый свет*: *Мужик разинул рот и закричал от горя смерти, жалея свои целые кости от сотления в прах, свою кровавую силу тела от гниения, глаза от скрывающегося белого света и двор от вечного сиротства* (К, 504). *Свет* как *луч*, таким образом, обретает семантику всеобщности. Сакральность/эротизм *луча* света отсылает не только к гнозису, а также к глубинам праистории, но одновременно и к авангарду, «лучизму» Ларионова, поэзии Луговского и Заболоцкого<sup>4</sup>. Глаз-луч, участвующий в сакральном космическом браке, актуализирует тождество *земля/небо* как *земля/солнце* и происходит расподобление стертой метафоры *пронзить взглядом (взгляд как луч света)*.

Мифологема *брака неба и земли* выводит к теме циклического круговращения *жизни и смерти*. Как параллель тавтологии *смотреть глазами* воспринимается конструкция *жизнь прожить*. И это тождество не случайно, так как семантика *глаза* у Платонова отсылает прежде всего к мотивному кластеру-экзистенциалу *жизнь/смерть*. Концепт *зрения* устанавливает тождество *зрение = жизнь* или *видеть = жить*: *Но глаза не закрывались, а выгорали и выцветали, превращаясь в мутный минерал. В его умерших глазах явственно прошли отражения облачного неба* (Ч, 96); *с высоты крыльца он видел лунную чистоту далекого масштаба, печальность замершего света* (К, 523); *Наставник вдруг открыл глаза и зорко взгляделся в лица подчиненных и товарищей. Во взоре его еще блеснула ясная жизнь, но он уже томился в туманном напряжении, а побелевшие веки закатывались в подбровную глазницу* (Ч, 59); *Эта трава была красивей невзрачных хлебов — ее цветы походили на печальные предсмертные глаза детей* (Ч, 143); *она смотрит ему в глаза, уже похожие на речные мертвые камешки* (Ч, 280); *Туши свет, — сказала старая женщина, — а то я все вижу тебя и живу* (К, 476); *Он жил и глядел глазами* (К, 494); *вещество ее глаз было настолько равнодушно, что могло блестеть и после жизни, если только оно не разлагалось* (СМ, 58).

По признаку принадлежности зоны *жизни глаз* также обнаруживает тождественность с *солнцем* как природным источником *жизни/смерти*. Внутренний императив, владеющий персонажами Платонова, отдает предпочтение негативному модусу этой эквивалентности: на грани существования предпочтительнее не видеть явное или видеть неявное,

т. е. актуализируется зона экзистенциального пограничья. Глаз образует валентность по отношению к разного рода пограничьям и, распадаблывающая метафору граница = жизнь/смерть, обнаруживает соположенность с лексемами, описывающими границу, — *межой, краем*, локализацией *ни там, ни здесь* и т. п.: *Понемногу беседа добралась до калитвенских угодий, смежных с черновскими. Затем прошли спорный перелесок и остановились на власти. — Нам хоть власть, хоть и не надо, — объяснял с обеих сторон рябой. — С середины посмотреть — концов не видеть, с конца начать — долго. Вот ты и подумай тут* (Ч, 155); *Равнодушно обитал пролетариат на том чевенгурском кургане и не обращал своих глаз на человека, который одиноко стоял на краю города со знаменем братства в руках* (Ч, 257); *Дванов закрыл глаза, чтобы отмежеваться от всякого зрелища и бессмысленно пережить дорогу до того, что он потерял или забыл увидеть на прежнем пути* (Ч, 102).

Существенно отношение глаза к пространству и времени, которые являются объектами зрения. Пространство: *Елисей изредка останавливался на месте и оглядывал пространство сонными, опустевшими глазами, будто вспоминая забытое или ища укромной доли для угрюмого покоя* (К, 486); *Во сне увидел он большие деревья, выросшие из бедной почвы, кругом их было воздушное, еле колеблющееся пространство* (Ч, 82); *Бог сумрачно глянул в деревенское пространство, где он был одиноким человеком* (Ч, 88); *Этот огонь позволял иногда Дванову видеть оба пространства — вслухающее теплое озеро чувств и длинную быстроту мысли за плотиной, охлаждающейся от своей скорости* (Ч, 145); *Он осмотрелся вокруг — всюду над пространством стоял пар живого дыхания, создавая сонную, душную незримость* (К, 488). Время: *и сколько годов он ни смотрел из деревни вдаль и в будущее, он видел на конце равнины лишь слияние неба с землею, а над собою имел достаточный свет солнца и звезд* (К, 483); *это слабое тело, покинутое без родства среди людей, почувствует когда-нибудь согревающий поток смысла жизни, и ум ее увидит время, подобное первому исконному дню* (К, 484). Пространство созерцается расширенным зрением (*оба пространства, всюду над пространством, кругом пространство*), а время ограничено — оно апокалиптически маркировано (*будущее, первый исконный день*). Можно утверждать, что телесность глаза обращена преимущественно к своему пространственному модусу, а его светоносность — к виртуальному, однако при всей двойственности концепта зрения глаз у Платонова имеет сакральную отмеченность.

В этом отношении чрезвычайно значима пространственность зрения, которая реализуется посредством оппозиции *открытый/закрытый*

*глаз(а)*. *Закрытые глаза* явно превалируют над открытыми (20 против 13 в «Чевенгуре» и 14 против 7 в «Котловане», т. е. в два раза). *Закрытые глаза* в мотивике Платонова — это не аннулирование зрения, а изменение его свойств. Глаза не перестают видеть, но меняются объект и характер зрения. Так, поле зрения формируется отвлеченными понятиями, относящимися к пространству (*даль* и ее эквиваленты — *дорога, город*), а также метафорическими и социально-политическими конструктами (*старость природы, лунная чистота, позабытый мир, тишина социализма, кулацкая сволочь, свобода, роющий труд* и др.): *Достоевский обрадовался: он окончательно увидел социализм* (Ч, 145); *Взойдет поздняя ночь над Москвой, а его многие любимые лягут спать и во сне увидят тишину социализма* (Ч, 334); *Копенкин приподнял голову и, оглядев белыми глазами позабытый мир, искренне заплакал* (Ч, 360); *Прушевский тихо глядел на всю туманную старость природы* (К, 484); *Активист наклонился к своим бумагам, прощупывая тщательными глазами все точные тезисы и задания* (К, 492); *Лампа горела перед его подозрительным взглядом, умственно и фактически наблюдающим кулацкую сволочь* (К, 492—493); *он бросился к двери и открыл ее, чтоб видна была свобода* (К, 520); *с высоты крыльца он видел лунную чистоту далекого масштаба, печальность замершего света и покорный сон всего мира* (К, 523); *Он больше не увидит мучившего его кулачества* (К, 524); *Только один Жачев ни в чем не участвовал и смотрел на весь роющий труд взором прискорбия* (К, 543).

В соответствии с (дис)утопической доминантой у Платонова яснее видится удаленное и высокое: *Вдалеке, на весу и без спасения, светила неясная звезда, и ближе она никогда не станет. Прушевский глядел на нее сквозь мутный воздух* (К, 456); *и сколько годов он ни смотрел из деревни вдаль и в будущее, он видел на конце равнины лишь слияние неба с землей* (К, 483); *он прислонился влажной спиной к отвесу выемки, глянул вдаль и вообразил воспоминание — больше он ничего думать не мог* (К, 458); *Карчук же подарил Кирею сербиновские очки. — Будешь видеть дальше — больше, — сказал он Кирею* (Ч, 344); *Земля от культурных трав будет ярче и яснее видна с других планет* (Ч, 119). К тому же *даль* заметно превалирует над *близью* (подробнее об этом — в одной из глав настоящей книги). Таким образом, по признаку размещения в концептуальном пространстве — пространстве утопии — *глаз* уравнивается с *солнцем*. Это и указывает на сакральную отмеченность зрения.

*Закрытое/открытое* отсылает к мотиву затрудненного зрения. Границей между мирами служат *мгла, туман, неясная видимость: Ровная бледность ночи в хате показалась Дванову мутной, глаза его заволаки-*

вались (Ч, 113); *Дванов еле просыпался и видел сплошной голубой туман* (Ч, 113); *Пешиход взглянул на всадников глазами, отуманенными дальней дорогой* (Ч, 116); *Дванов мог добавочно и внезапно видеть неясные явления, бесследно плавающие в озере чувств* (Ч, 145). Парадоксальное зрение закрытыми глазами обуславливает резкое преобладание *невидимого* над *видимым*: *На высоте перелома дороги на ту, невидимую, сторону поля мальчик остановился* (Ч, 37); *Чем ближе подносили Розу, тем больше темнело ее старинное лицо, не видевшее ничего, кроме ближних сел и нужды* (Ч, 157); *С левой стороны кричал, оправляя с порога нужду, босой человек своему невидимому сыну* (Ч, 158); *Бывает хорошо изредка пропускать ночи без сна — в них открывалась Дванову невидимая половина прохладного безветренного мира* (Ч, 173); *Пролетарская Сила... выбросилась к Копенкину, готовая мчаться, глотать воздух с пеною рта и чують невидимые дороги* (Ч, 181); *никто не хотел расходовать своего тела на общее невидимое благо* (Ч, 184); *в городе шевелились дома — их, наверное, волокли куда-то невидимые отсюда люди* (Ч, 186); *Солнце с индивидуальной внимательностью осветило худую спину Чепурного, залезая во все потные щели и ущербы кожи, чтобы умертвить там своим жаром невидимых тварей, от каких постоянно зудит тело* (Ч, 205); — *А мне ничего здесь не видится!* (Ч, 206); *По этой же дороге шел невидимый отсюда Луй и воображал балтийский флот в холодном море* (Ч, 217); *Степь стала невидимой* (Ч, 254); *Голова у нее под крылом, кругом пух — ничего не видно, а смирный голос раздается* (Ч, 255); *Воцев тихим шагом скрылся в поле... не видимый никем* (К, 488); *Хозяин сидел неподвижно за столом, глубоко вдумавшись во что-то невидимое для инвалида* (К, 461).

Оппозиция *видимое/невидимое* — одна из ведущих доминант мотивного комплекса *глаз* у Платонова. Интересно количественное соотношение мотивов *видимое* и *невидимое*, а также их распределение по текстам разных лет. *Невидимое* существенно превалирует над *видимым* в «Чевенгуре» (4:1). Эта доминантность постепенно снижается по мере отдаления мастера от утопической тематики, по крайней мере в том явном виде, в каком она представлена в этом произведении (разумеется, утопический лейтмотив сохраняется на протяжении всего его творчества). Так, в «Реке Потудани» *невидимое* встречается лишь в 2 раза чаще, чем *видимое*, в «Котловане» *невидимое* преобладает над *видимым* уже лишь в 1,5 раза, а в романе «Счастливая Москва» их соотношение уравнивается. Устойчивое преобладание *невидимого зримого* над *видимым незримым* прослеживается во всей мотивике зрелого Платонова и отсылает к мифологическому коду — теме противостояния мира мертвых и мира живых,

согласно архаическим представлениям, невидимых друг для друга или несимметрично видимых<sup>5</sup>: *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* (К, 513).

*Видимое/невидимое* часто выступает у Платонова как результат трактовки оппозиции *свет/тьма* в зрительном коде. Сопричастность *глаза свету* оборачивается своими парадоксальными свойствами: освещенное чаще всего не видно, и *солнце* сопряжено со *слепотой*, в то время как открыто зрению то, что скрыто темнотой. Характерен оксюморон *темный свет в глазах*: *это солнце новой жизни взошло, и свет режет ваши темные глаза* (К, 503); *Нестарый, долго молчавший человек, с темным светом в глазах, с наслаждением и садизмом угощал Москву* (СМ, 65); *Сильный добрый свет возник во тьме глаз этого внезапного товарища Честновой* (СМ, 66). Зримое закрытыми глазами — это внутреннее зрение как проявление типичной для Платонова инверсии (зрение наоборот), и потому парадоксальным образом *свет* проникает сквозь смежившиеся веки, а открытыми глазами *зрится тьма*: *Он шел на ночлег рядом с Чиклиным и беспокоился, что тот сейчас ляжет и заснет, а он будет один смотреть глазами во мрак над колхозом* (К, 498); *Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова всовывается меж ее расставленных костей, но не может пролезть от своего слишком большого старого роста* (Ч, 60).

Благодаря этой своего рода «апофатике» — негативизму — зрения зрительное восприятие осуществляется как бы вопреки сенсорной физиологии. Ущербность зрения (*слепота* и *закрытые глаза*) сочетается со сверхзрением: обособляясь ото всего остального тела, глаза обретают автономное существование. Это — *созерцающее* сознание, превышающее возможности обыкновенной способности видеть внешний мир: *Следует, елико возможно, держать свои действия в ущербе, дабы давать волю созерцательной половине души* (Ч, 125); *Но он не мог останавливаться и иметь созерцающее сознание* (К, 448). Тем самым осуществляется *про-зрение* вдаль и вглубь как времени, так и пространства, взгляд одновременно изнутри материнской утробы и из загробного мира.

Такое стереоскопическое многоуровневое сверх-зрение становится возможным благодаря характерному для Платонова синкретизму чувственного восприятия. Зрительный код часто контаминирован со звуковым, причем опять же в негативном модусе. Так, с кластером *зрения* порой соположен мотив *молчания-немоты* — отсутствие звука (тишина)

является объектом зрения: *Ее жизнь раздавалась кругом как шум. Сербинов даже прикрыл глаза, чтобы не потеряться в этой чуждой комнате, наполненной посторонним ему шумом и запахом* (Ч, 330); *Копенкин затих от зрелища и отступил на два шага* (Ч, 138); *Взойдет поздняя ночь над Москвой, а его многие любимые лягут спать и во сне увидят тишину социализма* (Ч, 334); *Но родина ему была безвестной, и он опускал вниз затихшие глаза* (К, 486); *нос ее был велик и тонок, губы серые и глаза бесцветные, умолкшие от одинокого труда по домашнему хозяйству* (СМ, 101); *Чиклин поднял Настю на руки, и она открыла опавшие свои, высохшие, как листья, смолкшие глаза* (К, 538). Весьма распространены интерференции звуковых и визуально-световых семантических рядов (*сумрак сравнился с тишиной*). Зрение граничит с тактильностью, отсюда соответствующие параллелизмы: *Очами видят, руками щупают, а не верят* (Ч, 88); *Активист наклонился к своим бумагам, прощупывая тщательными глазами все точные тезисы и задания* (К, 492). Наконец, звуковые характеристики переносятся на характеристику глаз (*смолкшие глаза в «Котловане»*). Эта сближенность аналогична сближенности тьмы с тишиной: *После ветра опять настала тишина, и ее прикрыл еще более тихий мрак* (К, 438); *Теплая тишина тьмы заслонила зрение Дванова* (Ч, 76); *Под благовест и дождь к Чепурному пришел еще один человек, уже неразличимый в тишине наступившей тьмы* (Ч, 290). Таким образом, в связи со сдвоенным мотивом *глаз-свет* акцентирована интерференция кодов вплоть до сенсорного синкретизма; реализована граничность и инверсивность валентностей этого мотивного комплекса.

В ряду фигур инверсии интересна выраженность негативных модусов времени и пространства в отношении мотивов *глаз = свет*. Особенно существенной представляется их связь с мотивом *пустоты*. Пространство нейтрализуется как видение *пустоты*: *зрение и пустота соположены в пределах одной синтагмы. Глаз обнаруживает валентность пустоте* — последняя составляет у Платонова объект зрения, и наоборот, *глаза часто бывают пустые*: *Саша испуганно глядел в пустоту степи* (Ч, 37); *Елисей поднял кверху штаны и уж больше не упустил их, ничего не отвечая, наставя на Чиклина свои бледные, пустые глаза* (К, 495); *Во сне он увидел большие деревья, выросшие из бедной почвы, кругом их было воздушное, еле колеблющееся пространство и вдаль терпеливо уходила пустая дорога* (Ч, 82); *Соня смотрела из окна на этот лопух, когда ей не спалось от молодости, а теперь зашла на пустошь и сорвала его* (Ч, 84); *Ты вчерась порожний прибыл: я не зажмуривши сидел* (Ч, 105); — *Роза!* — *жалобно вскрикивал Копенкин, пугая коня, и плакал в пустых местах крупными, бесчисленными слезами, которые потом сами просыхали* (Ч, 107); *Отцу*

моему хотелось бога увидеть наяву, а мне хочется какого-то пустого места (Ч, 174); Куда ж коммунизм пропал, я же сам видел его, мы для него место опорожнили (Ч, 284); Гопнер скупыми глазами оглядел Чевенгур: пусть он плох, пусть дома в нем стоят непроходимой кучей, а люди живут молча, все же в нем больше хочется жить, чем в далеком и пустом месте (Ч, 312); Он стоял один среди пустыря и ожидал увидеть кого-нибудь (Ч, 313).

Будучи обусловленной топикой зрения, *пустота* соположена с мотивной парой *свет/тьма*. В «Чевенгуре» и «Котловане» *пустота* сопряжена с отсутствием *света*, благодаря чему актуализируется цепочка *пустота = тьма* (7:8 в «Чевенгуре» и 5:6 в «Котловане»). Причем в соположенности с *пустотой* часто обнаруживается *свет луны и звезд*, а не *солнца*, т. е. своего рода противофаза дневному свету, что имплицитно тьму (3 из 8 в «Чевенгуре» и 3 из 6 в «Котловане»): Лишь ночь ничего не произносила, она бережно несла свои цветущие звезды над пустыми и темными местами земли (Ч, 170); Бродя днем по солнечному двору, он не мог превозмочь свою думу, что человек произошел из червя, червь же — это простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна пустая вонючая тьма (Ч, 27—28); Настолько же тихо было снаружи — в гулкой пустоте ночного мрака и завоеванного имущества долго раздавались бредущие умолкающие шаги Кирея (Ч, 245); Клавдюша повела дремлющих женщин в темноту пустого города (Ч, 351); Когда путники дошли до своего места, то увидели, что весь котлован занесен снегом, а в бараке было пусто и темно (К, 540). Таким образом, можно сказать, что *тьма* по признаку содержания *пустоты* доминирует над *светом*.

Однако и *свет* не лишен качества *пустотности* — он не только соположен с *пустотой*, но часто и определяется ею: Над пустынной бесприютностью степи всходило вчерашнее утомленное солнце, и свет его был пуст, словно над чужой забвенной страной (Ч, 257—258); Лунное забвение простиралось от одинокого Чевенгура до самой глубокой вышины, и там ничего не было, оттого и лунный свет так тосковал в пустоте (Ч, 301); Дванов пошел за черту города, где звезды светят дальше и тише, потому что они расположены не над городом, а над степью, уже опустошаемой осенью (Ч, 313); На улице было светло, среди пустыни неба над степной пустотой земли светила луна (Ч, 300).

В сочетании с лексемой *пустота* *свет* порой образует уже знакомый нам каламбур, реализуя омонимические значения: *свет как мир*: — Не трожь его, — определил Чиклин, — мы все живём на пустом свете, разве у тебя спокойно на душе? (К, 466); и *те семена дают следующую жизнь* — одинокую, окруженную пустыми странами света (Ч, 264).

На этом каламбуре в значительной мере построен рассказ «Уля»: *У нее были большие ясные глаза, и всякий человек видел, что в их глубине, на самом их дне, находится самое главное, самое любимое на свете* (У, 251); *Им казалось, что свет светит из ее полузакрытых глаз* (У, 252); *В глубине ее больших глаз светился истинный образ* (У, 256); *и с того дня она стала видеть белый свет, озаренный солнцем* (У, 257).

Соединение мотивов *глаза* и *света* посредством мотива *пустоты* представляется очень существенным для топики Платонова, и соположенность этих трех семантических пучков обладает высокой частотностью: — *Роза! — жалобно вскрикивал Копенкин, пугая коня, и плакал в пустых местах крупными, бесчисленными слезами, которые потом сами просыхали* (Ч, 107); *Когда путники дошли до своего места, то увидели, что... в бараке было пусто и темно* (К, 540); *свет молчаливого печального воска освещал всю внутренность помещения... и чистоплотные лица святых с выражением равнодушия глядели в мертвый воздух, как жители того, спокойного света, — но храм был пуст* (К, 505).

*Пустота* для Платонова является важнейшим экзистенциалом и реализует характерную риторику — фигуру нейтрализации и/или оксюморона. Будучи одновременно и святым местом (согласно известной пословице о месте, не знающем пустоты), и напротив — местом, наполненным особой пустотой, этот мотив Платонова реализует сакральные, евангельские смыслы, имплицитно *пустынь*: *На улице было светло, среди пустыни неба над степной пустотой земли светила луна* (Ч, 300). Очевиден розановский интертекст, в мотиве *луны/пустыни* отсылающий к идее христианства. В качестве особо наполненной сущности, сакральной по своей природе, *пустота* усиливает импликацию этимологического родства *света* со *святостью*<sup>6</sup>. Таким образом, в мотивной паре *свет* = *глаз* реализованы все возможные значения лексемы *свет*, причем важно, что путь реализации этой полисемантической поэтичен по своей природе: значение порождается планом выражения мотива — конфигурацией соположенных лексем, подобно тому, как в поэтическом дискурсе план референции задается словоформой.

Все сказанное относится прежде всего к прозе времени «Чевенгура» и «Котлована». В сравнении с ней проза начала 1940-х годов, казалось бы, построена на прямо противоположном принципе: план референции явно доминирует над планом выражения, т. е. проза в творчестве Платонова победила поэзию. Это характерно и для рассказа «В прекрасном и яростном мире» (1941). Между тем, анализ его мотивной структуры позволяет внести в это суждение существенные коррективы.



На первый взгляд рассказ обнаруживает мало специфики по отношению к предшествующему периоду творчества. Здесь много автоцитирования на уровне топики (например тема мастера-машиниста, паровоза). Доминирующий мотив — *энергия света* — также является константным в творчестве писателя. Повествование построено на варьировании мотивов *глаз и свет* в их взаимной соотнесенности, а также производных — *слепота к глазу, молния и электричество* — к свету. Центральное место занимает мотив *внутреннего и инверсированного зрения*, обоснованный сюжетно: главный персонаж рассказа — машинист Мальцев продолжает вести паровоз будучи ослепленным молнией; не осознавая своей внезапной слепоты, он реализует возможности внутреннего зрения. В мотиве *зрячего/слепого* машиниста имплицированы отсылки к философии Николая Федорова (борьба со стихийными силами природы), к широкому кругу евангельских, а также мифологических сюжетов.

В аспекте нашего исследования важен содержащийся в рассказе акцент на теме *всеохватного зрения*: *Глаза Александра Васильевича глядели вперед отвлеченно, как пустые, но я знал, что он видел ими всю дорогу впереди и всю природу, несущуюся нам навстречу* (ВПИЯМ, 273). По этому признаку полноты *глаз* уподобляется верховному сакральному началу — *солнцу*. *Полное* постоянно соотносится с *пустым* в отношении *глаза* в форме своего рода внутренней рифмы: *Я ...видел, что ему скучно было беседовать о пустяках и довольствоваться моим любезным утешением, что и слепой — это тоже вполне полноправный, полноценный человек* (ВПИЯМ, 283). Акцентированный высокой частотностью мотив *пустоты* сопряжен исключительно с концептом *зрения* (4 раза): не только слепые — *он обернул ко мне свое лицо и поглядел на меня пустыми покойными глазами* (ВПИЯМ, 277); *он обращал в сторону паровоза свое страстное, чуткое лицо с опустевшими слепыми глазами* (ВПИЯМ, 283), — но и зрячие глаза героя, словно в предчувствии слепоты, охарактеризованы как *пустые*: *Глаза Александра Васильевича глядели вперед отвлеченно, как пустые* (ВПИЯМ, 273). По признаку сакральности, *пустота* расширяет значение слова *свет* и опять реализует излюбленный Платоновым омоним *свет* как *мир*: *Веди машину до конца, Александр Васильевич: ты видишь теперь весь свет!* (ВПИЯМ, 284), который в финале выступает как рамочная конструкция, синонимически согласуясь с заключительной фразой: *Я боялся оставить его одного, как родного сына, без защиты против действия внезапных и враждебных сил нашего прекрасного и яростного мира* (ВПИЯМ, 284).

На фоне монохромного сгущения смыслов вокруг мотивов *свет* = *глаз* особую значимость в рассказе приобретают фоновые признаки.

Среди них вскользь упомянутый Пушкин в самом начале повествования: *я мог подолгу глядеть на нее* (машину «ИС». — Н. З.), *и особая растроганная радость пробуждалась во мне — столь же прекрасная, как в детстве при первом чтении стихов Пушкина* (ВПИЯМ, 272). Косвенной отсылкой к Пушкину служит и кусок угля в конечном эпизоде: *Если покрутишь — я дам тебе в руки кусок угля...* (ВПИЯМ, 283). В статье А. Платонова «Пушкин и Горький» читаем: «Его (Пушкина. — Н. З.) светильник, его пророческий “уголь, пылающий огнем”, завещанный всем нам, не сразу был перенят другим поэтом»<sup>7</sup>. Тема Пушкина, таким образом, опоясывает, вслед за мотивом *мир-свет*, повествование. Связь темы Пушкина со *светом* маркирована: мотив *света* неоднократно возникает в статьях Платонова о Пушкине. В рамках пушкинского кода отечественной литературной традиции *свет* эксплицирует значение *святость* (*святость* имени Пушкина). Таким образом, *свет* реализует в данном тексте весь спектр потенциальных значений (*свет* = *солнце* как *свет* = *глаз*, *свет* = *энергия*, *свет* = *мир*, наконец, *свет* = *святость*).

Мотив *света* выступает здесь как бы в функции самоидентификации идиостиля писателя. В аспекте автоцитатной семантики *света* в связи с Пушкиным смысл рассказа может быть понят как опыт авторской рефлексии на тему поэтического контрапункта прозы. Отсылка к Пушкину на фоне наиболее типичного для Платонова мотива *света* может быть прочтена как подтверждение самоценности конфигурации мотивов, т. е. плана выражения, а тем самым поэтической составляющей языка прозы писателя. Отличие от предыдущих этапов состоит в том, что в поздней прозе мотивный комплекс превратился в объект референции. Возможно, этот вывод можно расширить на все позднее творчество мастера. Примером сведения воедино всех значений мотивов-лексем *глаз/свет* с образованием большинства выявленных характерных для Платонова валентностей *света/глаза*, *света/тьмы*, *света/речи*, *света/святости*, *света/жизни* и *воскрешения* служит сокращенный автором фрагмент рассказа «Взыскание погибших» (опубликован 28 октября 1943 г. в «Красной звезде» под названием «Мать»), который мы приводим по публикации Н. В. Корниенко: *Из посада уходил в равнину митрофаньевский тракт. По обочине тракта в прежние времена росли ветлы, теперь их война обглодала до самых пней, и скучна была сейчас безлюдная дорога, словно близко находился конец света. Но сильные молодые глаза и в лунные ночи могли видеть вдалеке древние башни святого города Киева, матери всех городов русских. Он стоял на высоком берегу вечно стремящегося, поющего Днепра, — онемевший, с ослепшими очами, изнемогший*

*в гробовом немецком склепе, но чаящий, как вся пониженная вокруг земля, воскресения и жизни в победе*<sup>8</sup>.

Таким образом, по мере убывания в прозе мастера утопического компонента, заметно усиление архаических значений ряда ведущих мотивов, и соответствующие коннотации мотивов *глаза/света* — яркое тому доказательство.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Ханзен-Лёве О. Русский символизм. СПб., 1999.

<sup>2</sup> См.: Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Андрея Платонова // Russian Literature. 1981. V. 9. № 3.

<sup>3</sup> О мотиве солнца см.: Золотоносов М. «Ложное солнце»: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов // Андрей Платонов: Мир творчества. М., 1994; Яблоков Е. А. На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001.

<sup>4</sup> См.: Злыднева Н. В. «Свет фонарный» и лезвие луча (к проблеме доизобразительного в живописи) // История культуры и поэтика. М., 1994.

<sup>5</sup> См.: Иванов Вяч. Вс. Глаз // Мифы народов мира. М., 1980. Т. I. С. 306—307.

<sup>6</sup> Топоров В. Н. Идея святости в Древней Руси // Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. I. С. 544.

<sup>7</sup> Платонов А. Пушкин и Горький // Платонов А. Собр. соч. М., 1985. Т. 2. С. 306.

<sup>8</sup> Корниенко Н. В. «Добрые люди» в рассказах А. Платонова 30—40-х годов // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. М., 2000. Кн. 2. С. 19.

## РАЗДЕЛ II. URBS & LOGOS

### ГЛАВА 1. МОТИВ ГОРОДА

*Город* является одним из ведущих мотивов у Андрея Платонова, и эта тема подробно изучалась<sup>1</sup>. Задача настоящей главы — локализовать мотив в общей мотивной орнаментике Платонова, указав на соположенности, которые способны пролить новый свет на специфические смыслы и формы топики мастера.

В сравнении с темой *города* у русских прозаиков, обращавшихся к ней в 1920—1930-е годы, таких, как Зощенко, Пильняк, Булгаков, мотивная палитра Платонова в целом не урбанистична. Городская топка у него проступает часто на фоне внегородской среды и имеет форму косвенных отсылок, частных упоминаний, скрытых аллюзий. Вместе с тем, роль этого мотива в повествовательной поэтике мастера трудно переоценить. Имя *города* присутствует в ряде важнейших произведений автора, таких, как «Счастливая Москва», «Город Градов», «Чевенгур», определяя название и сюжетный стержень. Важнейшее место занимает «Чевенгур», согласно Т. Лангераку, содержащий в своем имени анаграмму «вечный город»<sup>2</sup>. В форме литературно-мифопоэтического клише мотив *города* задает смысловую доминанту в «Епифанских шлюзах» в качестве фрагмента «петербургского текста» русской литературы. Последний образует диалогическое двуединство с «московским текстом» писателя, находящим выражение как на эксплицитном уровне — в именах («Счастливая Москва») и упоминаниях о Москве («Котлован», «Джан»), так и имплицитно — в форме скрытых аллюзий и мотивных тропов (см. главу настоящего раздела о мотивике *двора*). В виде аллегорической реалии *город* играет смыслообразующую роль в «Котловане», отсылая к комплексу культурно-исторических коннотаций, связанных с концептом *Вавилон*.

В связи с мотивом *города* обнажаются важные идеологические контексты Платонова, в частности — представленная в его прозе сектантская идеология (бегуны, скопцы и пр.), а также огромный массив проблематики, отсылающий к народно-утопическим представлениям, теме Кампанеллы в России, уже упомянутому библейскому (Апокалипсис) кругу прототекстов, масонской теме. *Город* Платонова является одним из тех мотивов в его творчестве, которые высвечивают ведущие мифологемы советской культуры 1920—1930-х годов, обнажают специфическую

«архаику» в мышлении эпохи. Наконец, платоновский *город* — это важный строительный материал мотивной риторики его прозы, он участвует в формировании основных риторических фигур, которые организуют нарративную структуру. *Город* образует разнообразные связи почти со всеми ведущими мотивами, формируя сложный узор притяжений и отталкиваний. Парадоксы мотивного ландшафта прозы Платонова ярко сказываются в мотиве *города*, урбанизируя неурбанизируемое и, наоборот, разрушая сложившиеся «урбанистические» стереотипы (см. главу «Америка Андрея Платонова»). То есть *город* является одним из главных элементов мотивной системы мастера.

### Виды и типы *городов* — реальные, воображаемые, смешанные

Корпус текстов, в которых прямо или косвенно фигурирует лексема-концепт *город*, можно разделить на несколько мотивно-смысловых пучков, образующих между собой зоны пересечения. Прежде всего, необходимо дифференцировать отношение описываемых *городов* к так называемому тексту реальности. Виртуальная урбанистика Платонова задана мифопоэтическими клише. Так, *города* Градов и Чевенгур находятся в явной, хотя и не однозначной связи с московско-петербургским текстом русской литературы в целом. С другой стороны, реальные города, в частности Москва, в целом доминирующая над Петербургом (по частоте отсылок и смысловой значимости), являются объектом мифологических проекций — начиная с операции персонификации города (традиционное отождествление *город* = *женщина*) и кончая архетипической символикой, в которую погружена вся городская стихия (роман «Счастливая Москва»). Кроме того, необходимо ввести различие по степени виртуальности отсылок к «городским текстам» культуры: так, очевидно, что относительно явные аллюзии на Вавилон и Иерусалим структурно неоднородны по отношению к скрытым отсылкам к «Городу Солнца» Кампанеллы, как бы вмонтированным в существо самого жанр (дис)утопии.

Помимо разделения платоновских *городов* на «виртуальные» и «реальные», следует выделить группы *городов* по типу их названия. Прежде всего, различаются *города*, имеющие имя. Известно, что имя в поэтике Платонова всегда очень значимо<sup>3</sup>. Группа топонимов в прозе Платонова чрезвычайно разнообразна и многочисленна. Среди упоминаемых городов и населенных пунктов в романе «Чевенгур», помимо заглавного вымышленного *города-персонажа*, — все крупные *города* России и Украины (Москва, Петроград, Царицын, Киев, Харьков), а также множество мелких *городков* и населенных пунктов: Луганск, Новохоперск, Марьино, Шкарино, Поворино-Завалишный, Разгуляй, Лиски. Некоторые из

них реальны, другие — измененные названия существующих мест (Завалишный), третьи — собирательны. Чертами собирательности, к примеру, отмечен южногерманский *городок*, где происходит действие рассказа «Мусорный ветер»: здесь присутствует весь стандартный набор городской топики мастера.

Особую группу образуют *города*, не имеющие имени — маркированно безымянные. Так, герой рассказа «Река Потудань» Никита Фирсов возвращается в *родной*, но *малоизвестный уездный город*. Безымянность родного *города* этого персонажа особенно заметна на фоне многоуровневой акцентированности имени реки — Потудань, на берегу которой он стоит (об этом см. главу «Утопленники утопии»). Этот *город NN* в «Реке Потудани» сродни внутренней форме имени Дванов (= господин NN) — героя романа «Чевенгур». В контексте безымянных персонажей неназванный *город* имплицитно подразумевает принцип персонификации, архетипически заложенный в данном мотиве. Ярким примером персонифицированного *города* у Платонова является Москва в романе «Счастливая Москва»: главная героиня Москва Ивановна Чистова и образ *города* Москвы образуют многочисленные параллели и тождества (об этом ниже).

В отдельную группу можно объединить уездные *города*. Названные или неназванные, они противопоставлены столицам — Москве, Петрограду, Киеву. Среди уездных *городов* выделяется вымышленный *город Градов* — собирательный образ провинциального русского городка, несущий в себе «гоголевский интертекст», прежде всего в виде отсылок к «Старосветским помещикам». Помимо Гоголя узнается и Салтыков-Щедрин с его «Историей одного города». Ироническая, пародийная окраска топонима-неологизма Градов — *город городов*, т. е. сверхгород, имеет и фольклорную составляющую: он образован повторением однокоренных слов наподобие тавтологических повторов «горе-горькое», «поле-полюшко» (называние-обращение). В свете этой амплификации *город Градов* как бы возводится в превосходную степень и при этом самоотстраняется от своей квазиреальности в качестве чего-то отгороженного от «быта».

Иными словами, *город* Платонова чаще всего дан в восприятии внеположенного ему ментального пространства. Последнее несет в себе черты пограничной зоны, которая пролегла между *городом* и *деревней*. В этом отношении Ямская слобода — эта наиболее типичная для Платонова форма поселения — и не село, и не город<sup>4</sup>, а нечто среднее. Образованный по функционально-родовому признаку топоним Ямская (т. е. там, где живут ямщики) маркирует *город* как *границу* и *дорогу*, определяя его пограничную топологию, а вынесение *города* в название отвечает

задаче сделать приграничное пространство центром повествования, распространив принцип граничности и на действующих лиц повествования. Действительно, главный персонаж повести — лиминальная личность, деревенский люмпен Филат. Этот персонаж несет в себе граничность на уровне дескриптивной мотивики: *всем чужой*, бездомный (т. е. лишенный пространственной привязки, открытый, граничный), он — в числе других «лиминальных» поручений (т. е. исполняемых маргиналом, не-престижных для полноценного горожанина) — чистит отхожие места и живет на *свалке*.

Все *города* Платонова — уездные и столичные, вымышленные и реальные обладают рядом черт, на основании которых можно вывести инвариант платоновской урбанистики.

### Пространственная структура *города*

Концепт граничности является типологической характеристикой *города*, и потому его хронотоп эквивалентен *границе*: *Закурив, Луй вышел на шоссе и тронулся на город по боковой мякоти мостовой. В высоте и мутном тумане расстояния — на водоразделе между двумя чистыми реками — виден был старый город — с башнями, балконами, храмами и длинными домами училищ, судов и присутствий* (Ч, 217). В городском пространстве топики Платонова всегда четко противопоставлены центр и периферия, причем последняя (граница, окраина, пригород) явно преобладает (вспомним Ямскую слободу), а лексема *граница* часто введена в аллитерационную игру (ср. *граница* как *город = ограда*: *Воцев не знал, куда его влечет, и облокотился в конце города на низкую ограду одной усадьбы... Дальше город прекращался — там была лишь пивная для отходников и низкооплачиваемых категорий, стоявшая, как учреждение, без всякого двора, а за пивной возвышался глиняный бугор, и старое дерево росло на нем одно среди светлой погоды* (К, 438) — *оград-город и двор-бугор*). Наряду с *окраиной* отмечена *середина города*: *Только теперь он увидел середину города и строящиеся устройства его... Он отошел из середины города на конец его* (К, 444). *Середина* и *окраина* города могут парадоксальным образом совмещаться, объединяясь друг с другом как наиболее значимые хронотопы: *В середине города постукивал кто-то по дереву с равномерным усердием, и пахло картофельной пищей из окраинного жилища* (Ч, 344) (см. также *пригородная пивная, пригородная собака* в «Котловане»). *Периферия города*, выраженная лексемами *окраина, пригород, край, конец*, и по частотности, и по широте лексического поля доминирует над *центром*, обозначенным преимущественно как *середина*.

Непременные атрибуты урбанистики Платонова — *базар, свалка и кладбище*. Последнее часто маркирует городскую границу и потому особенно значимо: *Кафельный завод был в травянистом переулке, по которому насквозь никто не проходил, потому что он упирался в глухую стену кладбища* (К, 475); *И Дванов с Гоннером до вечера искали сухое дерево, пока не дошли до старого буржуазного кладбища, очутившегося уже вне Чевенгура благодаря сплочению города в тесноту от переноски домов на субботниках* (Ч, 321). Не менее важным пограничным локусом является и *свалка* — место обитания *мусора* (см. главу «Риторика мусора»). Семантикой пограничья наделен и *базар*, причем он носит не пространственный, а концептуальный характер. Так, в «Реке Потудани» лиминальность *базара* определяется функционально-сюжетно, где этот мотив посредством сопряжения с мотивами *нищий, мусор (уборка, отхожее место, обедки, тюрьма), немота* маркирует лиминальный статус героя. Все три названных городских локуса — *кладбище, свалка и базар* ориентированы на прочтение городского пространства в фольклорном коде, который отмечает их двойственный (обращенный и к миру живых, и к миру мертвых), инфернальный статус. Ритуально-фольклорной семантикой городских локусов дополнительно акцентируется значение *границы, пограничья*, столь важных в пространственном облике *города*.

### Дорога

Наряду с *границей* структурообразующую роль в топологии *города* играет мотив *дороги*. Прежде всего обращает на себя внимание кинетика *города* Платонова. Подобно гигантскому ротору *город* сообщает движение всему миру, являясь средоточием многообразных человеческих перемещений: по нему передвигаются, в него направляются, из него выходят или не могут выбраться и обездвиживаются, его части переносят с места на место. Это особенно выражено в «Чевенгуре», где *город* приводится в движение, превращаясь в субъектно-объектный сгусток кинетической энергии, и где переносят сады: *непроезжие улицы в Ч; пролетарии не минуют город; в Ч приобретаются товарищи с прохожих дорог; город на дороге; хотел выйти из Ч; дошел до Ч; нашел себе лапти в Ч; по городу ходит; дойдя до Ч; обошел весь Ч; некуда пойти в Ч; сюда никто не заезжает; в Ч вместо солнца — луна, светило бродяг, бредущих зря; скрылись из Ч; возвращался в город; проходил, но не запомнил пути; пришел, ходил и видел; через Ч проходили цыгане, уроды и арапы; переселить в Ч угнетенных; дойти пешком до Ч; отправить весь город чохом; вернувшись в город... не идет ли оттуда человек; прибыл в Ч; не пришли в Ч; ехал по Москве; ходил по Москве; путешествовал по городу словно по бальной зале; ушедшие из Ч (цыганки); рысью в Ч; прошел на Ч; уйти пешком из*



*Ч; забыл, зачем прибыл в Ч; между домов — непроходимо; отбывать из Ч на Москву; не заезжать в губернский город; Ч захвачен прохожими бродягами; последние люди ходили в Ч; выбывший из Ч пешком; в Ч маршевым порядком; марш мимо городской организации; идут обратно вошедшим в Ч; въехал в город; шагом за город; из губернии приеду; стремиться на город; промчаться вглубь города; исход из Ч; унесла из Ч; отправилась домой на Ч; забыла дорогу; Карчук, шедший на Ч. Между тем, аналогичной кинетичностью исполнены и другие города Платонова: В Градов Иван Федорович Шмаков ехал с четким заданием (ГГ, 300); Слободские жители тоже поднялись и бродили по дворам (ЯС, 271).*

Обусловленность города концептом движения формирует его прочную связь с мотивом дороги. В «Чевенгуре» город и дорога (а также путь, мостовая) в пределах одной синтагмы встречаются восемь раз, например: *Дванов вообразил себя машинистом той лесовозной дороги, которая возит бревна на постройку новых городов (Ч, 81); Ты целый город у революции на дороге взял (Ч, 284); ни за что оттуда нельзя догадаться, что Гоннер будет жить при коммунизме, в одном смелом городе, который, быть может, Гоннер и проходил, возвращаясь с англо-индийского телеграфа, но не запомнил на пути (Ч, 305). Дорога в город и из города чаще всего мощеная, иногда грунтовая, порой зимняя. Среди ее нестандартных свойств — мягкость, т. е. телесность, принадлежность земле: Закурив, Луй вышел на шоссе и тронулся на город по боковой мякоти мостовой (Ч, 217). Дорога сообщает городу кинетичность. Кинетичность Чевенгура отмечалась и Е. Замятиным: «Коренное свойство географического пространства “Чевенгура” — это его постоянное движение, которое ведет к его опустошению и рассеиванию, уничтожению и размыванию всяческих границ»<sup>5</sup>.*

Данная цитата открывает еще одну валентность рассматриваемого мотива: *город + даль*. Е. А. Яблоков ставит ее в связь со следующей фразой романа: *«Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли»<sup>6</sup>*. Действительно, с концептом даль у Платонова обычно соположен именно город. В оппозиции *дальнее/ближнее* в отношении города доминирует первый член — *дальнее: далекий город или вдалеке/неподалеку от города*. Даль может притягиваться к городу в пределах одной синтагмы, и этот мотив часто образует простую соположенность, т. е. валентность в чистом виде, которая еще более значима оттого, что не обусловлена лексико-грамматически: *Я бы ушел, но мне некуда. Далеко здесь до другого какого-нибудь города? (К, 441); Но уже был виден город вдалеке (К, 442); Прушевскому захотелось вдруг побыть в далеком центральном городе (К, 461). Дальнее/ближнее в связи с мотивом город реализует, притягивает к себе мотивную группу света,*

часто выраженную нервным членом оппозицией *светлое/темное*: *Елисей долго сидел на пороге барака, наблюдая ближний светлый город* (Ж, 540); *К вечернему времени пешеходы увидели вдалеке электрическое освещение города* (Ж, 540).

*Далекий город* неиндифферентен и к оппозиции *свой/чужой* — *свое/чужое* в связи с *городом*, хотя и редко, но встречается: *Он теперь чувствовал время как путешествие Прошки от матери в чужие города* (Ч, 51). *Далекий город* чаще всего *свой*, но окружен *чужим миром*: *Дванов думал об этих людях как о частях единственного социализма, окруженного дождем, степью и серым светом всего чужого мира* (Ч, 319); — *Ты жив, Саш? — увидел Копенкин. — А в городе чужое войско, а люди все кончились* (Ч, 371). Труднодостигаемый, и потому отмеченный более высоким статусом, *далекий город* в чужом враждебном окружении маркирует утопическую доминанту платоновского урбанизма. Именно поэтому концепт *дали* сопряжен преимущественно с Чевенгуром.

Внеположенное городу пространство разделяется на две зоны: *близкую и далекую*. В *близкую* зону Чевенгура, описанную как *спокойные окрестности*, попадают *ближние деревни, поезда, лето, птицы, хлеба, рощи, бродящие люди, трубы завода, бурьян, степи, кладбище, остаточная сволочь и вчерашние полубуржуи*. В *дальней* зоне оказываются *остальная страна и тайное место Кремль*. *Дальняя* и *ближняя* зоны различаются перцептивно: если *ближнее* пригородное пространство воспринимается на слух — *телега прогремела невдалеке мимо; умолкшие окрестности; вдалеке от Чевенгура смолкли голоса*, то *дальнее* в основном зрится: *Единственное, что радовало Захара Павловича, это сидеть на крыше и смотреть вдаль, где в двух верстах от города проходили иногда бешеные железнодорожные поезда* (Ч, 28). О связи *дальнего* (т. е. утопического) со зрительным кодом идет речь в других главах (см., в частности, главу настоящей книги о мотиве *свет/глаз*), однако в связи с мотивом *города* необходимо заметить, что *зримое вдалеке* выполняет роль метафизического остранения урбанистического начала в соответствии с позднесимволистским канонem в представлении мира как наделенного диаволизмом<sup>7</sup>, в котором реальное зрение (и зримое), направленное на *город*, вытесняется тенью, дурным сном, т. е. мистическим прозрением. Отсюда и антиутопизм платоновского урбанизма. Связь хаотического движения в «Чевенгуре» с дистопической доминантой повествования несомненна.

Между тем, анализ мотивных валентностей позволяет увидеть более глубокие пласты текста: соположенность пар *город + дорога* и *дорога + земля* указывает на архаические значения *города* как *плоти, земли*, разверзшей свои внутренности посредством проложенного в/из него пути.

Перед нами — архаическое уподобление *города* женщине-матери, женщине-блуднице<sup>8</sup>: посредством мотива *земли* мотив *дороги* на мифопоэтическом уровне «рифмуется» с *городом*, т. е. упрочивается ее (*дороги*) валентность. Связка *город-дорога* в «Чевенгуре» носит функциональный характер: в соединении с мотивом *дальнее* (*город как даль*) она маркирует (дис)утопическую тему романа. Однако в «Котловане», где мотив *города* в фабуле выражен не столь явно эта связка тоже значима — пять случаев совпадения в пределах одной синтагмы: *Его пеший путь лежал среди лета, по сторонам строили дома и техническое благоустройство — в тех домах будут безмолвно существовать донныне бесприютные массы* (К, 440); *Я бы ушел, но мне некуда. Далеко здесь до другого какого-нибудь города? — Близо, — ответил надзиратель, — если не будешь стоять, то дорога доведет* (К, 441); *Он шел по дороге до изнеможения... Тот город начинался кузницей, и в ней во время прохода Вощева чинили автомобиль от бездорожной езды* (К, 442); *Однажды он остановился на холме, в стороне от города и дороги* (К, 484); *И так они, спеша, отправились на котлован по зимнему пути* (К, 539). Таким образом, соположенность *дорога + город* указывает на островной, негативно-локусный, т. е. одновременно дистопический и утопический характер анализируемого мотива.

### Круг

*Город* Платонова преимущественно округлый в плане. Окружность является основной геометрической фигурой внутренней планировки *города* и траектории движения населяющих его людей. С мотивом *круга* город часто соположен в пределах синтагмы без какого бы то ни было семантического обоснования: *Ты ступай и ходи кругом города — не слышать ли чего* (Ч, 244—245); *Кирей должен беспрерывно ходить вокруг города* (Ч, 246); — *Я, товарищ Чепурный, спал и видел во сне весь Чевенгур, как с дерева, — кругом голо, а в городе безлюдно* (Ч, 247); *Все большевики вышли из Чевенгура, один Кирей лежал, окруженный степью, как империей* (Ч, 248). Округлость *города* ставит его в связь с циклическим временем, временем жизненного цикла или вечности природы, при которой круг эквивалентен бесконечности: вечный *город* Чевенгур округлый по определению, но и другие города подчиняются закону циклического вращения: *горячие вычищенные купола церквей, робко зовущие человека из тени деревьев в пустоту круглой вечности* (Ч, 188); *он только знал, что старость 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 свидания* (К, 531).

*Город*, помещенный в круговое движение времени, а тем самым в космический круговорот, ставится в особую связь с верховным кругом-шаром — *солнцем*. В «Чевенгуре» связка *город-солнце*, функционирующая на уровне фавулы (*солнце* здесь — единственный работник), поддерживается общим мотивом *круга*, образуя нетривиальные лексические комбинации: *Солнце еще не зашло, но его можно теперь разглядывать глазами — неутомимый круглый жар* (Ч, 227) (аллитерационная игра слов *жар-шар*). Мотивы *утробного пространства* и *солнца* находят точку пересечения в ядерном мотиве *город*: в Чевенгуре преимущественно ночь, но при этом парадоксальным образом здесь светит солнце, ср., например, контаминацию *тесный-темный + солнце*: *Дванов смотрел туда, и ему хотелось закрыть сейчас глаза, чтобы открыть их завтра, когда встанет солнце и мир будет снова тесен и тепл* (Ч, 301). Параллельная инверсия мотивов *солнца* и *места* создает их эквивалентность по негативному признаку (т. е. *темнота = пустота*): *Под луной, как под потухшим солнцем, шуришали женщины и девушки — бесприютная любовь людей* (Ч, 329). *Город* у Платонова часто определяется через предикат *пустой*, в частности, в соположенности с темой материнского чрева, из чего явствует очевидная парадоксальность *солнца* в темном *городе*.

### Свет

В «Чевенгуре» мотив *света*, речь о котором уже шла в связи с мотивом *далекого города*, является одним из доминирующих. Различаются собственно мотив *свет* (и его дериваты — светить, светило, светлый), солярные символы *солнце/луна*, *солнце* как персонаж-труженик, т. е. в специфическом сюжетном контексте романа, а также архаические эквиваленты *света*, связанные со зрением — *глаз, смотреть, глядеть*. Вспомним, что *дальнее* — предикат *города* — в основном «зрится». Об эквивалентности *солнца* и *глаза* отсылаем читателя к соответствующей главе настоящей книги. Особая тема, требующая также рассмотрения, дериват *света* *огонь* в *городе* и соответствующие производные (*пожар, гореть, потухать* и т. п.), а также мифологический эквивалент огня — *солнце*.

В «Чевенгуре» все мотивы, относящиеся к классу *свет*, связаны друг с другом, образуя гомогенное семантическое поле. Здесь *город* образует валентность по отношению к *солнечному свету*: *Теперь Дванов увидел город не местом безлюдной святости, а праздничным поселением, освещенным летним светом* (Ч, 160). *Солнце* непосредственно связано с Чевенгуром — *город* освещен *солнцем* (или — редко — не освещен, но лексема присутствует, и тем самым валентность актуализируется): *От едкой свежести воздуха и противостояния солнца у пожилого человека, смотревшего на тот город, слезились добрые глаза* (Ч, 185); *Дави! — еще*

раз радостно жжал свои кулаки Пиюся — в помощь давлению солнечного света в глину, в камни и в Чевенгур (Ч, 238); Следующий день начался мелким дождем, солнце не показалось над Чевенгуром (Ч, 316); Но уже надо всем миром, и над Чевенгуром, светило вечернее, жмурающееся солнце средней осени (Ч, 339). В качестве персонажа повествования в «Чевенгуре» солнце надделено синтаксическим значением агенса — оно *работает*, что опирается на основную линию повествовательной проблематизации. Работа солнца обеспечивает жизнь утопического общества чевенгурцев: *Это солнце веками освещало бы благосостояние Чевенгура* (Ч, 188); *У нас в Чевенгуре хорошо — мы мобилизовали солнце на вечную работу, а общество распустили навсегда!* (Ч, 193); *Иногда проводник оборачивался и кричал попреки, что в Чевенгуре человек не трудится и не бегаёт, а все налоги и повинности несёт солнце* (Ч, 194); *в Чевенгуре за всех и для каждого работало единственное солнце, объявленное в Чевенгуре всемирным пролетарием* (Ч, 200). Место солнца может быть занято и его спутником — луной в качестве эквивалентного мотива: *Единственный труженник в Чевенгуре успокоился на всю ночь; вместо солнца — светила коммунизма, тепла и товарищества — на небе постепенно засияла луна — светило одиноких, светило бродяг, бредущих зря* (Ч, 299). *Бродяги, бредущие зря* — очевидная аллитерация, указывающая на семантическую значимость мотива. Последний отсылает к «людям лунного света» В. Розанова, чья философия, как известно, имела на писателя большое влияние<sup>9</sup>, а также к народно-утопической проблематике христианства в его сектантском, скопческом сегменте.

Солнце маркирует утопический локус как *теплый край, коммунизм, всемирное братство*: *Чевенгур отсюда казался теплым краем — видны были освещенные солнцем босые люди, наслаждающиеся воздухом и свободой с непокрытыми головами* (Ч, 206); *Солнце еще не зашло, но его можно теперь разглядывать глазами — неутолимый круглый жар; его красной силы должно хватить на вечный коммунизм и на полное прекращение междоусобной суеты людей, которая означает смертную необходимость есть, тогда как целое небесное светило помимо людей работает над ращением пищи. Надо отступиться одному от другого, чтобы заполнить это междоусобное место, освещенное солнцем, вещью дружбы* (Ч, 227); *Чепурный безмолвно наблюдал солнце, степь и Чевенгур и чутко ощущал волнение близкого коммунизма* (Ч, 227). Однако это верховное светило функционально равнозначно любому другому источнику света — луне, лампочке, звездам, огню (костру, пожару). В Чевенгуре постоянно что-то горит и светит: *Лампа горела желтым заробным светом, Пиюся с удовольствием уничтожения потушил ее и вспомнил, что Чевенгур никто не сторожит — капиталисты могут явочно вселиться,*

и опять придется жечь круглую ночь лампу, чтобы полубуржуи знали, что коммунисты сидят вооруженные и без сна. Пиюся залез на крышу и присел к железу от яростного света кипящей против солнца росы; тогда Пиюся посмотрел и на солнце — глазами гордости и сочувствующей собственности (Ч, 238); Дванов пошел за черту города, где звезды светят дальше и тише, потому что они расположены не над городом, а над степью, уже опустошаемой осенью (Ч, 313); в Чевенгуре на сыром месте пролетарии сумели сделать огонь (Ч, 320); По ночам Чепурный тоже не имел покоя — он лежал на земле среди Чевенгура и подкладывал ветви в неугасимый костер, чтобы в городе не перевелся огонь (Ч, 340).

В «Котловане» свет также является постоянным предикатом города, эквивалентен ему: К вечернему времени пешеходы увидели вдалеке электрическое освещение города (К, 540); Прушевскому захотелось вдруг побыть в далеком центральном городе, где ...можно встретить незнакомую женщину и побеседовать с ней всю ночь, испытывая таинственное счастье дружбы, когда хочется жить вечно в этой тревоге; утром же, простившись под потушенным газовым фонарем, разойтись в пустоте рассвета без обещания встречи (К, 461).

Мотивный комплекс свет-город обнаруживает соотношенность со зрением, отсылая к мотивике белого города, очень значимую не только для Платонова, но и для всего литературного контекста первой половины века<sup>10</sup>. Вспомним, что отмеченность зрением обнаруживалась и в связи с оппозицией ближний/дальний город — даль как зримое. В этом случае, как уже говорилось, свет обнаруживает опосредованную мотивом города валентность даль, что является дополнительным указанием на утопическую составляющую данного комплекса — очевидную в случае «Чевенгура»<sup>11</sup> и более завуалированную в других случаях.

В «Чевенгуре» мотив белое достигает апогея своей космизации. Характерно, что на фоне других произведений Платонова, для которого цветовой код слабо выражен, «Чевенгур» обладает высокой цветностью. Анализ частотности мотива белое в тексте романа показывает резкую доминанту белого цвета над остальными цветами. Распределение происходит следующим образом: если принять белый за 100%, черный составляет 70%, красный — менее 50%, серый — 40%, зеленый — 22% и желтый — 11,1%. Область совпадения белого и черного — тело (глаза, волосы, кожа, живот, люди), свет и небо/земля. Область несовпадения, где доминирует белый — город. Характерно, что в прозе Платонова последующего периода — начала и середины 1930-х годов, когда утопическая проблематика уходит для него на второй план (рассказы «Река Потудань», «Семен», «Фро»), наблюдается резкое снижение частотности бе-

лого. Таким образом, для Платонова мотив *белое*, сопряженный с *далью* и *светом*, имеет утопическую коннотацию, в связке с *городом* отсылает к культурной диалогии *Вавилон—Иерусалим* и в конечном итоге акцентирует апокалиптическую ориентированность городской мотивики (об этом ниже).

*Дальний свет* задает вертикальную, мужскую доминанту мотива *города*, традиционно имплицитно активное, фаллическое начало. На уровне литературной традиции он соотносится с мужским, т. е. «петербургским текстом» русской литературы. В библейском коде сдвоенность *город-свет*, очевидно, восходит к теме Иерусалима и христианско-гностической линии русской культуры в целом. В этом отношении весьма важным представляется определить горизонталь мотивного комплекса в связи с *городом*, т. е. женскую составляющую *города* Платонова. Последняя тоже значима и нашла выражение в мотивике *органической стихии* и *тела*. В качестве *стихии* выступает мотив *травы*. Подробно о нем ведется речь в главе о мотиве *ветхости*, здесь же мы попытаемся очертить его соотношенность с городской проблематикой в рамках телесного кода.

### Тело

Мотив *тела* применительно к городской теме прежде всего обнаруживает себя в акцентировке первого члена оппозиций *внутреннее/внешнее*, *закрытое/открытое*, *тесное/свободное*, *тьма/свет*, отсылающих к фундаментальным противопоставлениям *женского мужскому* и *горизонтального вертикальному*.

Исполненный граничности, *город* реализует в своем ландшафте ясное разграничение *внутреннего* и *внешнего* пространства: связь с оппозицией *внутренне/внешнее* является одной из важнейших характеристик урбанистики мастера. Городская среда описывается в соположении с обозначением внутреннего пространства: *Пашкин посмотрел на Сафронова своими уныло-предвидящими глазами и пошел внутрь города на службу* (К, 457); *Пролетариат с кургана и прочие тронулись и пошли в глубь города* (Ч, 262). Пространство *внешнее*, т. е. лежащее вне *города* — *загород* — отмечено свободой, и само слово *пространство* в сочетании с *городом* образует ряд оппозиций — *пространство/город* как *свобода/несвобода* и *открытое/закрытое*: *За городом Чепурный почувствовал себя свободней и умней. Снова перед ним открывалось успокоительное пространство* (Ч, 176).

В противоположность внешнему открытому и свободному пространству вокруг *города* в описании того, что относится к внутренним частям, т. е. собственно городской среде, преобладает мотив *тесноты*:

*Люди в Чевенгур прибыли пешим ходом и усердствуют, чтоб жить в товарищеской тесноте* (Ч, 192); *Он шел среди густого уличного народа и успокаивался, будто чужие люди защищали его своей теснотой* (Ч, 327); *Кто вперед успел поесть свою живность или кто отпустил ее в колхозное заключение, тот лежал в пустом гробу и жил в нем, как на тесном дворе, чувствуя огороженный покой* (К, 512). Пространство города артикулировано как темное, внутреннее, замкнутое, т. е. *утробное*: *Наблюдая городские дома, Захар Павлович открыл, что они в точности похожи на закрытые гробы, и пугался ночевать в доме столяра* (Ч, 28); *Клавдюша повела дремлющих женщин в темноту пустого города* (Ч, 351); *Обоим всадникам стало легче, когда они почувствовали дорогу, влекущую их вдаль из тесноты населения* (Ч, 124); *Серый покой тихой комнаты, наполненной умственными тружениками, был для них уютней девственной природы. За огорожами стен они чувствовали себя в безопасности от диких стихий неупорядоченного мира* (ГГ, 311—312).

Связь тесноты, замкнутого пространства с темой материнской утробы является постоянной составляющей платоновского *мира-города*: *Жизнь его шла безотвязно и глубоко, словно в теплой тесноте материнского сна* (Ч, 57); *Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова всовывается меж ее раставленных костей, но не может пролезть от своего слишком большого старого роста... Видно было, что ему душно в каком-то узком месте, он толкался плечами и силился навсегда поместиться... Просуньте меня поглубже в трубу, — прошептал он опухшими детскими губами, ясно сознавая, что он через девять месяцев снова родится* (Ч, 60). *Город как утроба* иногда соседствует с эпитетом *открытый*, однако он не приводит к противоречию, так как эта открытость отмечена как нежелательная и опасная: *Город стоит открытый, идей нигде не написано — кто и зачем тут живет, проходим товарищам будет неизвестно* (Ч, 244); *Выйдя из горницы дома, Чепурный сразу озяб на воздухе и увидел другой Чевенгур: открытый прохладный город, освещенный серым светом еще далекого солнца* (Ч, 237—238). Открытая закрытость (= разверзшаяся утроба) соответствует типичной оксюморонности риторики Платонова. Она содержит явные барочные коннотации, уходящие в архаику. Посредством мотива *темноты-открытости город* Платонова артикулируется в составе агрономически-архетипического мотивного комплекса, отсылающего к *женскому началу*.

Противопоставленное чужой враждебной *внешней* среде, *внутреннее* пространство *города* (= дома, обиталища) описывается оппозициями *теснота/открытость*, *космос/хаос*: *город цел, хотя кругом его стихия* (Ч, 366); *Ворота депо были открыты в вечернее пространство лета*



(Ч, 46), а также *ограниченность/бесконечность*: Он хотел, чтобы весь мир действительно был бесконечен... но никак не мог почувствовать этой бесконечности (Ч, 45). *Внегородское* пространство опасно: *Вокруг читателей висели красные лозунги, а в окна было видно опасное пространство полей* (Ч, 69); *Врагов-то хоть и нет, да ведь кругом просторно* (Ч, 155). Чаще всего *внеположенное городу*, выступающему эквивалентом *дома = двора* (см. главу о мотивике двора), внешнее пространство отмечено состоянием враждебного человеку *хаоса*: *неужели же детям придется жить снаружи, среди неорганизованной погоды?* (К, 490) и *чужеродности*: *Бедные и средние странники пошли в свой путь и скрылись вдалеке, в постороннем пространстве* (К, 500). *Тесноте* внутреннего пространства противопоставлена *свобода* пространства внешнего, где отсутствуют границы-огороженности (вспомним оппозицию *пространство/город*, о которой шла речь выше): *Вощев отворил дверь Оргдома в пространство и узнал желание жить в эту разгороженную даль, где сердце может биться не только от одного холодного воздуха, но и от истинной радости одоления всего смутного вещества земли* (К, 539). *Свобода внегородского мира* отмечена и состоянием *пустынности*, безлюдия, но то же безлюдие приложимо и к *городу*, к *миру* вообще: *кругом голо, а в городе безлюдно* (Ч, 247).

Однако иногда *теснота* может стать и атрибутом *внегородского* пространства: *Вдалеке неустанно гудел какой-то поезд — его стискивали тяжелые пространства, и он, вопя, бежал по глухой щели выемки* (Ч, 105). Пространство «за вычетом» словно выплескивается из города за его пределы и, обретая *тесноту*, формирует отрицательное пространство, пространство выемки: *До вечера ехал Копенкин по пустым местам и озирали впадины — не спит ли там уморившийся Дванов* (Ч, 124). В приведенном примере *пустые места* — зона *внегородской* свободы и интенсивного существования (заметим, что *пустота* является одним из главных экзистенциалов Платонова, и отошлем читателя к главе «Риторика мусора») — сопряжены с утробоподобным замкнутым пространством ложбины (*впадины*), которая, очевидно, выступает расподобленным обозначением *материнского лона*. Таким образом, *город* с его теснотой, несвободой и ложной защищенностью, т. е. комплексом сиротства, ностальгии по оставленному человеком пренатальному локусу, — это не столько *место*, сколько *состояние* мира.

Итак, *городское* пространство по отношению к оппозиции *внутреннее/внешнее* выстраивается как первый член противопоставлений *закрытое/открытое, безопасное/опасное, темное/светлое, слышимое/видимое, тесное/свободное, населенное/безлюдное*. Описываясь концептом *материнская утроба*, *городское* пространство оценивается как позитив-

ный локус и обозначается как его субъект, который, находясь снаружи, несет в себе память о времени, когда он пребывал внутри. Оценка того, что лежит за пределами *города*, как опасно-свободного пространства говорит о том, что он хотел бы вернуться назад, в тесноту *городского чрева*. Поэтому в «Чевенгуре» хронотопом светлого будущего выступает *материнское место*, а императив «возвращения обратно» звучит как жизненная программа (ср. *жизнь спряталась в пещеру головы* в «Мусорном ветре»). Метафора *город-чрево* — архаический стереотип и сама по себе достаточно банальна (ср. последовательность от этимологии *города* как отгороженного сада — плодоносящего замкнутого места до «Чрева Парижа» Э. Золя<sup>12</sup>). Вместе с тем, многообразие и парадоксальная сочетаемость мотивных валентностей, посредством которых она сформирована у Платонова, указывает на сильную смысловую доминанту этого образа в мотивике мастера. В рамках настоящего исследования нам хотелось показать путь к вычленению новых граней данного образа, многосторонне описанного в научной литературе о Платонове, посредством мотивного анализа специфического городского ландшафта.

*Город как материнская утроба* в значительной мере задает тип телесности городской среды. Есть прямые и косвенные указания на эквивалентность мотивов *материнский живот = город*. Особенно много таких указаний мы находим в «Чевенгуре»: *Лесов, бугров и зданий чевенгурец не любил, ему нравился ровный, покаты́й против неба живот земли, вдыхающий в себя ветер и жмующийся под тяжестью пешехода* (Ч, 176); *Они в Чевенгуре, как в теплом животе, скорей дозреют и уж тогда целиком родятся* (Ч, 355); *Лишенные семейств и труда, Кирей, Чепурный и все спящие чевенгурцы вынуждены были одушевлять близких людей и предметы, чтобы как-нибудь размножить и облегчать свою набирающуюся, спертую в теле жизнь* (Ч, 316); ср. также соположенность мотивов *город и живот*: *У Сербинова уже не болел живот, он забывал, что Чевенгур есть чужое место его недельной командировки, его тело привыкло к запаху этого города и разреженному воздуху степи* (Ч, 361). Сравнение *материнское тело как город* может быть инверсировано по признаку *утроба = могила*, реализуя характерные для фольклора уподобления: *Сербинов поглядел вдаль, где за тысячу верст была Москва, и там в могильном сиротстве лежала его мать и страдала в земле* (Ч, 360), что еще более упрочивает отмеченную семантику.

Высокой значимостью наделен и мотив *округлости тела* в связи с *городом*: *Поэтому-то весь скот в Чевенгурском уезде имел сытый, отменный вид и круглые обхваты тела* (Ч, 176), а также мотив *теплоты*: *железо кольчуги не холодило тела Пашинцева — в Чевенгуре было тепло* (Ч, 208); *Копенкин погрузился в Чевенгур, как в сон, чувствуя его тихий*

*коммунизм теплым покоем по всему телу, но не как личную высшую идею, уединенную в маленьком тревожном месте груди (Ч, 275); Дорожная нищенка, явившаяся в Чевенгур отдельно от прочих, сидела в темных сенях, держала коленями и руками своего ребенка и часто дышала на него теплом из своего рта, чтобы помочь ребенку своей силой (Ч, 279); Другие прочие, что были годами моложе, те признали в женщинах матерей и лишь грелись с ними, потому что воздух в Чевенгуре остыл от осени (Ч, 365).*

Наряду с теплотой и округлостью, одним из ведущих индикаторов пространства города как утробного является мотив воды: *Сегодня он заночевал на берегу речного русла и слушал всю ночь поющую воду, а утром сполз вниз и приник своим телом к увлекающей влаге, достигнув своего покоя прежде Чевенгура (Ч, 185); он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, и она его влекла (Ч, 22); Он только увидел свою жалость в этом городе и подумал, что он похож на камень в реке, революция уходит вверх его, а он остается на дне, тяжелым от своей привязанности к себе (Ч, 346); Он вспомнил свое детство, когда под праздники прислуга мыла полы, мать убирала горницы, а по улице текла неприятная вода, и он, мальчик, не знал, куда ему деться, и ему было тоскливо и задумчиво (К, 452) (о воде в связи с мотивом дорога см. ниже).*

Косвенным указанием на соотнесенность города с утробно-материнской темой служит и мотив темноты. Примечательно, что в связи с городом, для которого характерна освещенность (солнцем, луной, огнем), темнота встречается в одном кластере с мотивом женщина, а вместе с тем, по признаку принадлежности свету, о котором шла речь выше, носит явно маскулинный характер: *Клавдюша повела дремлющих женщин в темноту пустого города (Ч, 351); — У вас в Чевенгуре весь коммунизм сейчас в темном месте — близ бабы и мальчугана (Ч, 287); Вечером, после смены, Софья Александровна снова вымылась, но вытерлась уже наволочкой и открыла окно в потухающую теплую Москву (Ч, 335); Когда темно, Софья Александровна ложилась животом на подоконник и дремала в своем ожидании (Ч, 335). Женская телесность города обуславливает и эротическую тему в «Чевенгуре», где сексуальное тело выступает альтернативой городу: *скажут люди, он спит с ней, а не с нами, он с ней свое тело меняет, стало быть, и города ей не пожалеет... А когда тебя не будет, то все узнают, что я города себе не беру (Ч, 364); Зачем же мне город, когда у меня нету семейства и все тело цело? А когда город заберу, то я его эвакуирую и тебя вызову депешей из другого пункта населения!.. Собирайся пока, я пойду город опишу (Ч, 364).**

Таким образом, в связи с мотивикой *города* в анализируемых текстах писателя акцентировано *внутреннее* пространство, вектор *пути* (в и из города), *вода* (влажность), *темнота*, *органический рост* (трава), *сферичность* (круг, центр), метафизический тип — «лунный» — восприятия (незрячесть внутреннего наблюдателя в противовес зрячести внешнего). Тем самым мотив *города* отмечен архетипическим комплексом женщины-матери, Великой Богини плодородия и земли, и вместе с тем — сакральной блудницы.

*Город* Платонова — это особый, высоко эротизированный локус *темного света*, т. е. *внутреннего* излучения, имеющего источником собственный *центр*, но при этом *дальнего*. Подобного рода внутреннее свечение в сочетании с женской сексуальностью/фертильностью этого *света* в качестве *дальнего* указывает на сакральную отмеченность *города* Платонова. Учитывая космические проекции, содержащиеся в данной группе мотивов, нетрудно угадать и гностическую составляющую лежащей за этой соположенностью идеологии<sup>13</sup>. Дуальность мира Платонова может служить подтверждением глубинной близости мастера гностической традиции, которая была разлита в самом времени и революционной идиоматике — вспомним, к примеру, что писал М. Вайскопф о Маяковском<sup>14</sup>. Общий фокус гностическо-манихейских традиций обнаруживается в обращенности обоих мастеров (Маяковского и Платонова) к философскому творчеству Николая Федорова.

*Свет/тьма* как круговорот времени эквивалентны экзистенциалу *жизнь/смерть*. Сложно ориентированный по отношению к границе между миром живых и мертвых *город* Платонова поставлен в связь с мотивом *глаза*. Он часто невидим, или видим особым взглядом, взглядом потустороннего человека. Так, в «Реке Потудани» возвращающийся с фронта Никита, уподобляясь мертвецу (см. главу «Утопленники утопии»), видит невидимое, и это невидимое — *город* как фантом, открытый зрению покойника: *Как только смерклось, Фирсов увидел свою родину в смутной, начавшейся ночи. То было покатое, медленное нагорье, подымавшееся от берегов Потудани к ржаным, возвышенным полям. На этом нагорье расположился небольшой город, почти невидимый сейчас благодаря темноте. Ни одного огня не горело там (РП, 355)*. Таким образом, *город* как пространство утробы артикулирован в категориях *жизни/смерти* с акцентировкой последней, а следовательно, архетип Матери в пределах городской мотивики обращен главным образом к Великой Богине в ипостаси Кибелы — грозной экстатической покровительницы *города* времен римского религиозного синкретизма<sup>15</sup>. Пожирающая своих детей Кибела — это символ взгляда, обращенного внутрь себя. Круговая геометрика *города* у Платонова имеет центростре-

мительный вектор развития. Казалось бы, это движение обуславливает акцентировку центра *города*, его пуповины. Однако мы опять встречаемся с очередным парадоксальным компонентом в организации мотивики: вопреки логике физического мира центростремительное движение направлено у Платонова не внутрь, а наружу.

Очевидно, дело здесь в том, что древняя языческая символика *города* Платонова напрямую обусловлена не только фольклорными и позднесимволистскими источниками инспирации, но и авангардным наследием. Платоновский *город*, подобно расширяющей Вселенной выплескивающийся за свои пределы авангардный мир, стремится к экспансии вовне. О близости Платонова поэтике авангарда свидетельствует и риторическая ориентированность *города*, а именно — его метонимичность. Обитатели Чевенгура часто означиваются посредством своей части — как человек = тело: *каждое тело в Чевенгуре должно твердо жить, потому что только в этом теле живет вещественным чувством коммунизм* (Ч, 320); *Чепурный чувствовал стыд больше других, он уже привык понимать, что в Чевенгуре имущество потеряло стоимость, пролетариат прочно соединен, но туловища живут отдельно — и беспомощно поражаются мучением, в этом месте люди нисколько не соединены, поэтому-то и Копенкин и Гопнер не могли заметить коммунизма — он не стал еще промежуточным веществом между туловищами пролетариев* (Ч, 314). Принцип метонимии примечателен потому, что он перекидывает мостик между Платоновым и авангардной поэтикой. Знаком авангардности платоновской мотивики *города* могут служить и его динамические характеристики. Акцентированность кинетики *города*, прочерченность его пространства дорогами, диктует восприятие этого мотива как условного пункта на карте, как части условного географического пространства, в чем, вероятно, сказалось мышление Платонова как мелиоратора. Между тем, на уровне мотивной поэтики здесь следует видеть проявление кинетической модели авангарда: замкнутое в себе, темное утробное пространство *города*, рассеченное дорогами, парадоксальным образом выворачивается наружу, обретая черты «мира на юру» — авангардного «сквозняка», открытости внешним стихиям. Не случайно именно это неуютное пространство становится в конечном итоге уделом Чевенгура и его защитников, а возвращение героя романа Дванова в «материнское ложе» озера соединяет женско-мифологический пласт мотивики с маскулинностью авангарда.

В продолжение темы гендерно-телесного начала в мотивике *города* у Платонова следует отметить, что *города*, имеющие имя, распределяются преимущественно по признакам *мужского* и *женского*. Как уже было установлено, город в его женской ипостаси в связи с концептом *тела* =

= *земли* выявляет свою отнесенность к универсальному божеству многих мифологий мира, персонифицирующему культ плодородия, противоречиво сплетенный со свойственным ему жестоким оргиастическим началом. Последнее одновременно и покровительствует культуре и *городам*<sup>16</sup>, и вносит начало деструкции. Примером города как носителя женского начала является Москва в романе «Счастливая Москва». Отождествление имени главной героини (Москвы Ивановны Честновой) с именем *города* напрямую апеллирует к архетипу *города-женщины* (= города-девы, города-блудницы). Сюжетная линия романа — множество мужчин в жизни героини, ее идеализм и начало разрушительства (эпизод с поджогом парашута), телесная ущербность (ампутация ноги в результате несчастного случая на строительстве метро) — недвусмысленно подтверждает архаические смыслы, заложенные образе. Сквозь призму имплицированного московского текста платоновской Москвы нетрудно угадать и отнесенность мотива к архаической теме *Вавилона*, о чем будет вестись речь ниже.

Хотя в агрономически-почвенной топологии Платонова *город-женщина* Москва имеет явный качественный перевес над *городом-мужчиной* Петербургом, «петербургский текст» занимает существенное место в творчестве писателя. Носителем мужского начала в урбаниаде А. Платонова является Чевенгур<sup>17</sup>. Можно сказать, что Москва и Петербург располагаются в разных структурно-семантических зонах его картины мира, и в этом смысле образуют лишь относительно симметричное противопоставление: если Москва как *земля* = *тело* покрывает базовые ноуменальные значения, то Петербург апеллирует к зоне модальности. Помимо грамматического признака (слово *город* мужского рода), Чевенгур отмечен маскулинностью на уровне мифопоэтического кода, а именно — его отнесенностью к мотиву *света*. Выше уже отмечалась маскулинная семантика *света* (*города*, освещенного светом солнца, луны или огня), проблема гностических корней которого в русской литературе XIX в. и последующего времени заслуживает того, чтобы составить тему особого разговора.

### *Город как старое/новое*

Если *свет* в связи с *городом* маркирует в основном пространственный план (притом преимущественно по вертикали, отсылая к базовой мифологеме *брака земли и неба*), то мотивная пара *старое/новое* обращена к временному пласту топики и в литературе XX в. занимает одну из важнейших позиций<sup>18</sup>. В рамках мотивики Платонова оппозиция *старое/новое* реализуется, в целом, сквозь призму все той же материнско-утробной топики: *Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму — это просто теснота внутри его матери, и он снова всовывается*

меж ее расставленными костями, но не может пролезть от своего слишком большого **старого** роста (Ч, 60]) и имеет циклически замкнутую структуру. *Старое* — это перерожденное новое, и наоборот, *новое* — это заново родившееся старое.

В *городе* Платонова *старое* доминирует над *новым*. *Город* является старым раг excellence, сюжетно соответствуя теме докоммунистического, старого мира, однако *старый город* — это не только «доперестроечный» Чевенгур, но и *город* в Котловане, из чего явствует, что мотив *старый город* инвариантен: *В высоте и мутном тумане расстояния — на водоразделе между двумя чистыми реками — виден был старый город — с башнями, балконами, храмами и длинными домами училищ, судов и присутствий* (Ч, 217); *Профулномоченный, уже знакомый Воцеву, вошел в рабочее помещение и попросил всю артель пройти один раз поперек старого города, чтобы увидеть значение того труда, который начнется на выкошенном пустыре после шествия* (К, 448). В *старом городе* и жители его, и все атрибуты (границы, названия, постройки и даже коммунизм) — *старые*: *По-старому он назывался Чевенгур* (Ч, 171); *Чевенгур был населен людьми лишь частично — гораздо гуще в нем жили маленькие взволнованные существа, но с этим старые чевенгурцы не считались в своем уме* (Ч, 188); *Чепурный готов был приветствовать в Чевенгуре всякую женщину, лицо которой омрачено грустью бедности и старостью труда* (Ч, 242—243); *Вот где, наверное, уже старый коммунизм — в Кремле* (Ч, 244); *Никита обошел весь знакомый, родной город, и у него заболело сердце от вида устаревших, небольших домов* (РП, 357). Впрочем, *стара* и *деревня* — состояние *старости* распространено на весь подлунный мир: *луна высоко находилась над плетнями и над смирной старческой деревней, и мертвые лопухи блестели, покрытые мелким смерзшимся снегом* (К, 524), и потому даже в Москве, на которую у Платонова распространяются признаки деревенского локуса и сельской природы, *за сараем рос старый сад* (Д, 377).

*Старый город* актуализируется и как валентность *города* по отношению к мотиву *старый: город* и *старое* могут быть соположены в пределах одной синтагмы: *Худой старик кончается, городу нужен огонь* (Ч, 311); *Туда она явилась на третьи сутки после ухода с Двановым, потому что долго лежала и спала в одной степной лощине, а выспавшись, забыла дорогу и блуждала по целине, пока ее не привлек к себе голодом Карчук, шедший с одним попутным стариком тоже в Чевенгур. Стариком был Захар Павлович* (Ч, 372—373); *Дальше город прекращался — там была лишь пивная для отходников и низкооплачиваемых категорий, стоявшая, как учреждение, без всякого двора, а за пивной возвышался глиняный бугор, и старое дерево росло на нем одно среди светлой*

погоды (К, 438). *Новое* в контексте *города* встречается гораздо реже, новизной отмечен преимущественно Чевенгур: *Он еще раз пристально посмотрел на тот новый город, не желая ни забыть его, ни ошибиться, но здания стояли по-прежнему ясными, точно вокруг них была не муть родного воздуха, а прохладная прозрачность* (Ч, 485). *Новое* — это, как правило, *новые люди* (= класс), *новый мир, новое время* (утро, луна): *Явился Чепурный и приказал своим нетерпеливым голосом, чтобы все сейчас же навеки пропало из Чевенгура, потому что коммунизму ждать некогда и новый класс бездействует в ожидании жилищ и своего общего имущества* (Ч, 234); *Чепурный затих и начал бояться — взойдет ли солнце утром и наступит ли утро когда-нибудь, — ведь нет уже старого мира!* (Ч, 236); *Через час и самые неугомонные, самые бдительные чевенгурцы предались покою до нового свежего утра* (Ч, 288); *Следующие дни над Чевенгуром, как и с самого начала коммунизма, стояли сплошь солнечные, а ночами нарождалась новая луна* (Ч, 289). *Новое* — преимущественно *внегородское*; оно противопоставлено *старому* городскому: *Копенкину нравился новый закон, и он интересовался, можно ли Советскую власть учредить в открытом месте — без построек* (Ч, 180); *Здесь, брат, коммуна новой жизни — не бабий городок: перин нету* (Ч, 144).

В целом оппозиция *новое/старое* в ее внутреннем напряжении полюсов и в проекции на производные мотивы в отношении типологических характеристик *города* играет сравнительно незначительную роль. Между тем, ведущую позицию в связи с *новым/старым* занимает его интегральный дериват — мотив *ветхости*. В концепте *ветхость* Платонов восстанавливает первоначальную семантику лексемы — согласно В. Далу, *ветхие*, т. е. прошлогодние (= *старые*) *травы* (об этом см. главу «*Ветхость*: между концом и началом»). В связи с мотивом *старого города* *ветхость* актуализируется посредством мотива-медиатора *трава*. Городская *трава* Платонова является одним из главных указателей гранично-парадоксальной сущности этого урбанизма. Поэтому на мотиве *травы* в связи с *городом* стоит остановиться более подробно.

Парадоксальная открытая закрытость *города* Платонова обусловлена его специфической промежуточной позицией между *культурой* и *природой*. Несмотря на отделенность *города* от остального мира, он пронизаем для *природы* — деревьев, птиц, земледельческого труда и особенно — *травы*. *Город* — это, как правило, *уездный город*, и потому он подчеркнута неурбанистичен и по-фольклорному мыслится как лес (или реже — поле), т. е. локус закрытости, гомогенное уплотнение/разряжение природной среды: *На одной улице того же города, выходявшей прямо в поле* (Р, 356); *Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов* (Ч, 18); *Появился Захар Павлович на опушке города, снял себе чулан*



у многодетного вдовца-столяра, вышел наружу и задумался: чем бы ему заняться? (Ч, 27). В последнем из приведенных примеров нетрудно различить стилистику сказочного зачина. Неурбанистичность городской среды проявилась у Платонова, в частности, в неурбанистичности Америки, чем разительно отличалось представление Америки в прозе современников (ср. машинно-цивилизационный образ Америки в романе Б. Пильняка «О'кэй», а также «Город желтого дьявола» в публицистике М. Горького) — отсылаем читателя к главе «Америка Андрея Платонова»<sup>19</sup>.

*Трава* покрывает площади и улицы города: *Пролетарская Сила прожевала траву, которую ей накопил Копенкин на городской площади, и в полночь тоже прилегла на пол сарая* (Ч, 201); *В темноте степей и оврагов может послышаться топот белых армий либо медленный шорох босых бандитских отрядов — и тогда не видать больше Чепурному ни травы, ни пустых домов в Чевенгуре, ни товарищеского солнца над этим первоначальным городом* (Ч, 243); *Кафельный завод был в травянистом переулке, по которому насквозь никто не проходил, потому что он упирался в глухую стену кладбища* (К, 475). Если окраина города называется опушкой — вспомним знаменитый зачин «Чевенгура»: *Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов* (Ч, 18), то его внутреннее пространство — улицы и площади покрыты такой густой и высокой травой, что она образует непроходимые чащи, уподобляясь лесу, а сами горожане — насекомым: *Когда Захар Павлович присаживался покурить, он видел на почве уютные леса, где трава была деревьями: целый маленький жилой мир со своими дорогами, своим теплом и полным оборудованием для ежедневных нужд мелких озабоченных тварей* (Ч, 26); *В его детстве эти яблони были еще зелеными... лопухи высокими, и бурьян на пустырях, на заброшенных огородах представлялся в то давнее время лесною, жуткою чащей* (РП, 357); *По чевенгурским дворам процветало множество трав, а трава давала приют, пищу и смысл жизни целым пучинам насекомых в низинах атмосферы, так что Чевенгур был населен людьми лишь частично — гораздо гуще в нем жили маленькие взволнованные существа, но с этим старые чевенгурцы не считались в своем уме* (Ч, 188).

*Трава* — это природная стихия, дружественная Чевенгуру и чевенгурцам с их идеологией пассивного созерцания, и потому она — главный агент жизни. Антропоморфизируясь, *трава* становится своего рода одушевленным персонажем, по-братски заботясь о своих двуногих обитателях или враждуя с ними: *От последних плетней Чевенгура начинался бурьян, сплошной гущей ухидивший в залежи неземлеустроенной степи; его ногам было уютно в теплоте пыльных лопухов, по-братски росших среди прочих самовольных трав. Бурьян обложил весь Чевенгур тесной*

защитой от притаившихся пространств, в которых Чепурный чувствовал залегшее бесчеловечие. Если б не бурьян, не братские терпеливые травы, похожие на несчастных людей, степь была бы неприемлемой; но ветер несет по бурьяну семя его размножения, а человек с давлением в сердце идет по траве к коммунизму. Чепурный хотел уходить отдышаться от своих чувств, но подождал человека, который шел издали в Чевенгур по пояс в бурьяне (Ч, 228); Чепурный пощупал лопух — он тоже хочет коммунизма: весь бурьян есть дружба живущих растений. Зато цветы и палисадники и еще клумбочки, те — явно сволочная раса, да, их надо не забыть выкосить и затоптать навеки в Чевенгуре: пусть на улицах растет отпущенная трава, которая наравне с пролетариатом терпит и жару жизни, и смерть снегов. Невдалеке бурьян погнулся и кротко прошуршал, словно от движения постороннего тела (Ч, 228).

Помимо бурьяна, которым зарос город Платонова, в нем, разумеется, имеются улицы и дома, однако за редким исключением они не имеют выраженного облика. Таким исключением, например, является описание дома Любы в рассказе «Река Потудань», выполняющее функцию психологической характеристики героя: вид дома представлен с позиции вернувшегося с войны Никиты, в чьей душе при виде обветшавшего жилища зарождает любовь-жалость к его обитательнице. В описании дома Любы акцентированы окна с зелеными ставнями и крыша. Зеленый цвет ставней еще дважды появится в рассказе, и не случайно: он отсылает к мотиву травы (= жизни, сексуального начала). В этом отношении признаковые свойства персонажей и мест, описываемых в прозе Платонова, формируются по фольклорному принципу — внешней аналогии, на которой выстраиваются символические значения.

Трава является одним из главных экзистенциалов Платонова (см. главу настоящей книги «Ветхость: между концом и началом»). В контексте городской темы трава чаще всего сопрягается с мотивами дороги и города и выступает как знак-индекс пограничья урбанистического пространства: Дванов лежал в траве Чевенгура, и, куда бы ни стремилась его жизнь, ее цели должны быть среди дворов и людей, потому что дальше ничего нет, кроме травы, поникшей в безлюдном пространстве, и кроме неба, которое своим равнодушием обозначает уединенное сиротство людей на земле (Ч, 312); На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности (К, 449).

Можно предположить, что жизнь в травостое как символическое обозначение открытости стихиям — удел уездных городов, и трава — это тот признак, по которому провинция отличается от столицы: Сербинов еще не знал, где он находится, от тишины уезда, от сытого воздуха окру-

*жающего травостоя у него начиналась тоска по Москве* (Ч, 346). Между тем, Москва тоже поросла травой: *Во двор Московского экономического института вышел молодой нерусский человек Назар Чагатаев... По двору росла случайная трава* (Д, 377). Заросший травой интимный уголок культурного пространства, а также интенсификация этой ситуации с перерастанием интимного и культурного в природно-космическое — это топос жизненной мощи, особенно проявившейся в мотиве *травы-бурьяна*, обладающей выраженной энергией прихотливой и неуправляемой стихии.

Граничность *города* Платонова определяется не только его вовлеченностью в природный пейзаж, но и его слабой отчужденностью от деревни. Акцентирование окраины *города*, слободы («Ямская слобода», Кантемировка в «Реке Потудани» и др.), равно как и двойственность мотива *двор* (см. об этом главу о мотивике двора), в этом отношении показательны. Обилие *травы* в *городах* Платонова отсылает к «московскому тексту» его прозы. Наряду с *двором*, эквивалентным миру, «московский дворик» писателя служит как бы буферным пространством, сближающим деревенский двор-мир и городской дворик-мирок. Если в первом случае акцентирован глобальный космизм человеческого обитания, то во втором — хрупкая одушевленность вещного мира человека.

Природная стихия, выражением которой является *трава*, не противостоит *городу*, который ею пропитан. Она нейтральна по отношению к его цивилизационной натуре, и ее роль состоит в выявлении безучастного к человеку космического витализма городского пространства. В этом отношении мотив *травы* выполняет функцию отсылки к древней персонификации *города* как женщины, о чем в первую очередь сигнализирует мотивная связка *город-тело*.

Связь *травы* с *городом* у Платонова обнаруживается на уровне многообразных мотивных валентностей. Семантика *травы* имплицитно содержится в описании *света* (*свет/тьма* отсылает к *небо/земля*) в прямом и косвенном виде: *Свет утра расцветал в пространстве и разъедал вянущие ветхие тучи* (Ч, 238); *Копенкин наблюдал, как волновалась темнота за окном. Иногда сквозь нее пробегал бледный вянущий свет, пахнувший сыростью и скукой нового нелюдимого дня. Быть может, наступало утро, а может, это — мертвый блуждающий луч луны* (Ч, 156). Сцепление мотивов *трава* + *свет* + *ветхость* выводит к мотивике *города*. *Ветхость* как знак органического роста (= *трава*) содержит в себе и отсылку к уже описанной эквивалентности *город* = *женщина* посредством кластеров *ветхость* + *город* и *ветхость* + *женщина*: *Над домами, над Москвой-рекой и всю окраинной ветхостью города сейчас светила*

луна (Ч, 329); Он вспомнил сухую ветхость женских тел, которые он сейчас поддерживал для поцелуев, и как одна женщина сама прижалась к нему, слабая, словно веточка, пряча вниз привыкшее грустное лицо (Ч, 356).

Соединенность травы и города — *Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов* (Ч, 18) — отмечает темпоральную семантику ветхости: *Теперь он надел валенки, а в руках вежливо мял ветхую шапку, справленную еще до женитьбы* (Ч, 159) и отсылает к концепту *старый, ветхий город*. В связи с последним актуализируется хронотоп кладбища и всяческого означивания конца и смерти. Мотивом кладбища отмечено преимущественно деревенское пространство: *Направо от дороги Дванова, на размытом оползшем кургане, лежал деревенский погост. Верно стояли бедные кресты, обветшалые от действия ветра и вод* (Ч, 106); *Копенкин отыскал избу с вывеской Совета, но там было пусто, ветхо и чернильница стояла без чернил — Копенкин залезал в нее пальцем, проверяя, функционирует ли местная власть* (Ч, 153); *На склоне кургана лежал народ и грел кости на первом солнце, и люди были подобны черным ветхим костям из рассыпавшегося скелета чьей-то огромной и погибшей жизни* (Ч, 257); *Могила матери Симона, занесенная свежим земным прахом, лежала в тесноте других могил и в уединении среди их ветхих бугров* (Ч, 337). Однако очевидна уподобленность не только деревни, но и старого города кладбищу, что соответствует его граничности (см. выше) и расширительно описывает *старый мир*: *Все находилось в прежнем виде, только приобрело ветхость отживающего мира: уличные деревья рассыпались от старости и стояли давно без листьев, но кто-то существовал еще, притаившись за двойными рамами в маленьких домах, живя прочней дерева* (К, 474).

Отмечая настоящее как граничность, как время, лежащее на грани существования и тем самым — в мире Платонова — подтверждающее свою экзистенциальную истинность, ветхость, отсылая к прошлому, маркирует мотив памяти: *Он вспомнил свою домашнюю мебель, свой ветхий двор, супругу и был рад, что они тоже не знали Карла Маркса и поэтому не расстанутся со своим мужем и хозяином* (Ч, 191). Однако темпоральные функции не ограничиваются обращением к прошлому — ветхость как память предполагает и жизнь в будущем, в новом городе-мире: *Наклонившись, Воцев стал собирать вынутые Настей ветхие вещи, необходимые для будущего отмищения, в свой мешок* (К, 537). Характерно, что старое в городе локализовано преимущественно в пространстве, в то время как новое — это новое время (день, год, жизнь): *...переименоваться с начала новых суток и навсегда* (Ч, 117); *Давайте начнем тогда сейчас же: можно к Новому году поспеть сделать социа-*

лизм! (Ч, 118); *По бульварам шли толпы, созерцая новую для них самих жизнь* (Ч, 162). Поэтому *новый мир как новый город* может не совпадать со *старым местом* — он располагается на другой, временной, оси координат. Что касается *старого города* — он соответствует своим изначальным пространственным характеристикам: *Памятник решили соорудить среди усадьбы на старом мельничном камне, ожидавшем революцию долгие годы* (Ч, 132), в частности, обозначенным кинетически, — с темпоральностью *ветхого города* связана валентность *ветхость + дорога*: *Вблизи была старая деревня; всеобщая ветхость бедности покрывала ее — и старческие, терпеливые плетни, и придорожные склонившиеся в тишине деревья имели одинаковый вид грусти* (К, 492).

### **Вавилон и Иерусалим**

Тема *Иерусалим—Вавилон* обозначена у Платонова посредством валентности *города* к двум мотивам — мотиву *света* и оппозициям *старое/новое* и *первый/последний*. Емкость темпоральной семантики мотива *ветхость* с необходимостью актуализирует христианскую топику (Ветхий завет). В аспекте городской темы (и с учетом значимости мотива *город = женищина*) *ветхий город* как старый, угасающий, инверсивно-темпоральный, т. е. обращенный в прошлое и ориентированный на циклическое время, — это *Вавилон*. Ему противопоставит *новый город*: он открывает тему *Иерусалима* посредством мотивов *свет* и *белый*, чем утверждается мотивика *города* как светоносного начала, *города* будущего с его семантикой утопии. Интересно, что в разряд *Вавилона* попадают уездные *города*, а также Москва — т. е. *города* женского рода (или безымянные, как в «Реке Потудани»), в то время как к категории *Иерусалима* относятся города мужского рода (Чевенгур). Таким образом, противостояние *Вавилон/Иерусалим* как *ветхость/новизна* и *тьма/свет* следует прочитывать в рамках «московско-петербургского текста», где *ветхость* закреплена за Москвой, а утопически-светоносное начало — за Петербургом.

В связи с христианской темой опять возникает и розановский интертекст «людей лунного света», о чем уже упоминалось<sup>20</sup>. *Ветхий город* А. Платонова — это подлунный мир: *Над домами, над Москвой-рекой и всею окраинной ветхостью города сейчас светила луна* (Ч, 329). *Ветхий город*, таким образом, приводит к теме *апокалиптического Вавилона*, города-Кибелы: *Он сомневался, нужно ли сейчас истратить, привести в ветхость и пагубность целый город и все имущество в нем — лишь для того, чтобы когда-нибудь, в конце, на короткое время наступила убыточная правда* (Ч, 303). *Ветхий Вавилон*, возможно, восстанавливает

у Платонова свою первоначальную семантику — как архаический *город*, постоянно возвращающийся на круги своя. Отсюда и закреплённость за ним признака женского начала, причем негативно окрашенного.

Как известно, важной особенностью мотивики Платонова является и постоянная смена оценочных позиций. Их смещение по отношению к стандартно-ожидаемым проявилось и в отношении пары *Иерусалим/Вавилон*: так, тема *ветхого города*, определяемого формулой «блудница-Вавилон», в шкале экзистенциалов наделяется — благодаря качеству существования, удостоверенному *ветхостью*, — более высокой позицией, нежели светоносный *Иерусалим*, как правило, обречённый у Платонова на героическую гибель. Впрочем, *Вавилон* и *Иерусалим* не только меняются местами, но и накладываются друг на друга посредством соположения мотивов *ветхость* и *свет* (последний представлен своим омонимом, где *свет* как *мир* равнозначен *городу*, что еще более усиливает амбивалентность связей) в пределах единой синтагмы: *тишина распространялась сейчас по всему видимому свету, только топор Чиклина звучал среди нее и отзывался ветхим скрипом на близкой мельнице и в плетнях* (К, 508).

Парадоксальное свойство удостоверивать истинность существования посредством его уничтожения (жизнь на грани смерти) в прозе Платонова особенно отчетливо проявилась в мотивах *первый/последний* в контексте темы *города*. Хотя распределение и частотность этих мотивов примерно равны, между концептами *последнего* и *первого* нет симметрии — *последнее* явно перевешивает по своей значимости, неся значение «наиболее существенное» и «глубинное»: *В воскресные дни Захар Павлович ходил на реку ловить рыбу и додумывать последние мысли* (Ч, 56). Тема *конца света*, доминирующая в «Чевенгуре», обостряет противостояние *первого* и *последнего*, делает его особенно значимым. Однако характерная для Платонова парадоксальная логика сказывается и здесь — *первоначальный город* — Чевенгур: *тогда не видать больше Чепурному ни травы, ни пустых домов в Чевенгуре, ни товарищеского солнца над этим первоначальным городом* (Ч, 243), но также и первопрестольная Москва преимущественно отмечены присутствием лексемы-мотива *последний*: *От последних плетней Чевенгура начинался бурьян, сплошной гущей уходивший в залежи неземлеустроенной степи* (Ч, 228); *Кирей спал по-прежнему у последнего плетня Чевенгура* (Ч, 252); *Симон даже не знал, где она проживает, где-то в предпоследнем доме Москвы, откуда уже начинался уезд и волость* (Ч, 336). Последний пример интересен тем, что концепт *последнего* непосредственно сцеплен с *первым* как *началом* (начинался).

В циклическом мире Платонова это сцепление не случайно — оно указывает на характерный для поэтики мастера принцип всеобщей интерференции, взаимопроникновения противоположных начал. Так, *последнее* противопоставлено *первому* как *отцовское* — *материнскому*: *У всяких братьев есть отец, а многие мы — с начала жизни определенная безотцовщина* (Ч, 262); *его первым другом товарищем, после неотвязной теплоты матери, после стеснения жизни ее ласковыми руками, — является отец* (Ч, 263); *На склоне кургана лежал народ и грел кости на первом солнце* (Ч, 257) (свет как мужское начало); *и теперь последний и кровный товарищ Дванова томится по нем одинокие десятилетия в тесноте земли* (Ч, 374) (земля-теснота как женское начало). Однако при этом есть и контаминации, когда *последнее* маркирует *женщину*, а *первое* в равной мере относится и к *мужскому*, и к *женскому* началу: *а чтобы девочка не тратила свое тепло на остывающую мать, он взял ее к себе на руки и так сохранял до утра, как последний жалкий остаток погибшей женщины* (К, 477); *Чепурный сидел и боялся завтрашнего дня, потому что в этот первый день будет как-то неловко и жутко, словно то, что всегда было девичеством, созрело для замужества и завтра все люди должны жениться* (Ч, 237) (сакральный брак).

Признаковое пространство *последнего* и *первого* в «Чевентуре» распределяется следующим образом: *последнее* — люди (*мастер, сочинители, товарищ, человек*), время (*напоследок, время, часы, четверть луны, раз*), домашнее окружение и вещи (*плетень — 4 раза, курица, петух, дом — 2 раза, пуговица, изделия, папироса, пуля*), природа (*вода, листья, гроза*), отвлеченные понятия (*партия, места, теплота, остаток, достояние, мысли*); *первое* — люди (*друг, враг, человек, завоеватели, бойцы, первоначальные люди, раны*), время (*день — 6 раз, ночь — 2 раза, разы — 3*), крупные образования и явления (*город, солнце*), отвлеченные понятия (*необходимость, сорт, тишина, выстрелы*). Из приведенного распределения признаков мотивного комплекса *последнее/первое* видно, что семантическое наполнение мотива *последнее* значительно более емкое, однако *первое* превосходит в частотности отдельных объектов, к которым оно относится, и среди них — признаки *времени*. Аналогичное распределение признаков и в «Котловане», где *последнее* — *дни, люди, бодрствующие, прощание, жалкий остаток, открытка, гроб, сборище, листва, слова, горе, зрение, инвентарь, слова, человек, время*, в то время как *первое* — *артель, категория, день, изба, дворы*.

Мотивы *первый* и *последний* в своей взаимосвязанности образуют нечто вроде ленты Мёбиуса, где одно определяется через другое. Этот принцип экстраполируется на всю поэтику Платонова, однако в аспекте мотива *города* он особенно значим потому, что на структурном уровне

представляет семантическую схему концепта-мотива *ветхость* (= последнее, порождающее первое, и первое, хранящее генетическую память о последнем). В связи с городской топикой мотив *ветхости* в соединении с *первым/последним* указывает не только на скрытый мотивный комплекс *Вавилон/Иерусалим* в прозе Платонова, но и на то, что компоненты этой оппозиции образуют поле интерференции благодаря диффузии признаков в мотивном пространстве (например признаков *женское/мужское*, о которых шла речь выше). В зону данной интерференции попадает и «московско-петербургский текст» как частный случай универсалии *Вавилон/Иерусалим*.

Таким образом, в мотивике *города* находит отражение весь набор основных концептов мастера. В мотивике *города* у Платонова реализованы архаические метафоры *город-мать* и *город-блудница*, а также архетипическое противопоставление *Иерусалима* и *Вавилона*, которые поставлены как в глобальный ряд мужского/женского начала, так и более локальный — «петербургско-московского текста» русской литературы. Благодаря широкому ассоциативному ряду, в который погружена мотивная орнаментика, современные мастеру реалии космизируются, и каждый из мотивов приобретает самоценность. Соположенность мотивных комплексов обнаруживает принцип оксюморонности — сближения удаленных или взаимоисключающих признаков. Мотивы сцеплены таким образом, что их семантические поля образуют зоны интерференции, вовлекая в действие новые смыслы и обнажая неожиданные сопоставления.

Эти общие наблюдения над топикой *города* получают развитие в последующих главах, где речь пойдет о ее более частных аспектах — мотиве *двора* и *американской* теме у писателя.

## Примечания

<sup>1</sup> Среди последних исследований см.: Яблоков Е. А. На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001.

<sup>2</sup> Лангерак Т. Андрей Платонов. Материалы для биографии. Амстердам, 1995.

<sup>3</sup> См. Яблоков Е. А. Указ. соч.

<sup>4</sup> По Далю *слобода* — это «пригородное селенье, подгородный поселок... *Ямская слобода*, пригородная улица ямщиков» (см.: *Даль Вл.* Толковый словарь великорусского живого языка. М., 1955. Т. 4. С. 221).

<sup>5</sup> Цит. по: Яблоков Е. А. Указ. соч. С. 204.

<sup>6</sup> Яблоков Е. А. Указ. соч. С. 204.

<sup>7</sup> См.: Ханзен-Лёве О. Русский символизм. СПб., 1999.

<sup>8</sup> См.: Фрейденберг О. Въезд в Иерусалим на осле // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978.



<sup>9</sup> См.: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты А. Платонова // *Russian Literature* 1981. V. 9. № 3.

<sup>10</sup> См.: *Злыднева Н. В.* Белый цвет в русской культуре XX века // *Признаковое пространство культуры*. М., 2002. С. 424–431.

<sup>11</sup> См.: *Стригалева А. А.* Эхо Кампанеллы в России // *Диалог истории и искусства*. СПб., 1999.

<sup>12</sup> То, что Золя мог влиять/совпадать с архетипикой Платонова доказывается совпадением ряда сюжетов двух мастеров, см.: *Яблоков Е. А.* Egos ex machina, или на страшных путях сообщения: А. Платонов и Э. Золя // *Андрей Платонов: проблемы интерпретации*. Воронеж, 1995.

<sup>13</sup> См.: *Толстая-Сегал Е.* Указ. соч.

<sup>14</sup> *Вайскопф М.* Во весь логос. Религия Маяковского. М.; Иерусалим, 1997.

<sup>15</sup> См.: *Тахо-Годи А.* Кибела // *Мифы народов мира*. М., 1980. Т. 1. С. 647.

<sup>16</sup> См.: *Рабинович Е. Г.* Богиня-Мать // *Мифы народов мира*. М., 1980. Т. I. «Иштар и Кибела, например, настолько связаны с городской культурой, что часто изображаются в виде зубчатой городской стены» (Там же. С. 180).

<sup>17</sup> О названии Чевенгур как анаграммы Петербурга см.: *Лангерак Т.* Указ. соч.

<sup>18</sup> См.: *Арутюнова Н. Д.* О новом, первом и последнем // *Логический анализ языка. Язык и время*. М., 1997.

<sup>19</sup> Об образе Америки у А. Платонова см.: *Злыднева Н. В.* «Америка» Андрея Платонова // *К столетию Р. О. Якобсона*. М., 1999.

<sup>20</sup> См.: *Розанов В. В.* Люди лунного мира // *Розанов В. В.* Соч. в 2-х тт. Приложение к журналу «Вопросы философии». М., 1990. Т. 2.

## Г Л А В А 2. АМЕРИКА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

*Америка* в прозе А. Платонова является высокочастотным мотивом, в котором в свернутом виде представлен жанр утопии. Иными словами, речь пойдет о внутренней форме утопии, проявляющейся в топосе *Америка*. Отдавая себе отчет в различии сфер приложения понятий концепта и мотива, мы сочли возможным в рамках данных рассуждений сблизить их, ставя перед собой цель высветить макроуровень поэтики Платонова — уровень семантической организации сюжетных единиц в ее соотношении с идиостилем мастера<sup>1</sup>.

В прозе Платонова есть группа произведений, где мотив утопии в качестве элементов утопического сознания диффузно рассеян и не обоснован утопией в традиционном понимании этого жанра. Это рассказы «Фро», «Река Потудань» (о ней идет речь в главе «Утопленники утопии» настоящей книги), повесть «Джан» и др. Американская тема тоже не стоит в центре утопических проекций писателя, однако связана с его магистральными идеями. В ряду наиболее часто встречающихся мотивов *Америка* занимает периферийную позицию. Между тем, хотя и в ослабленном виде, «американский текст», подобно «мерцающему объекту» (используя выражение В. Н. Топорова), проходит через все творчество мастера. Периферийная позиция данного мотива в пространстве творчества Платонова как единого текста делает концептуальный план идиостиля мастера более прозрачным для анализа.

Мотив *Америки* встречается уже в раннем творчестве Платонова, который условно можно обозначить как период позитивной утопии, например, в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923), а также в повести «Эфирный тракт» (написана в 1926—1927 гг.), где элементы утопии сплетены с жанром фантастики. К этой группе произведений можно отнести и неоконченный рассказ 1920-х годов «Масло Розы», его сюжет был позднее введен в цикл рассказов «Родоначалники нации или Беспокойные происшествия»<sup>2</sup>. Метонимически (как место, где живет знаменитый Форд и куда собирается поехать персонаж по имени Пухов) *Америка* обозначена в повести «Сокровенный человек». Мотив *Америки* возникает и в повести «Впрок» (опубликована в 1931 г.), на этот раз в виде транс-

формированного сюжета о розовом масле, а также в отмеченной чертами антиутопии повести «Ювенильное море» (написана в 1934 г., опубликована в 1986 г.). Наконец, из периферийной американская тема превращается в центральную в самом последнем, незаконченном произведении Платонова — пьесе «Ноев ковчег»<sup>3</sup> (1950-е годы). Впрочем, эта пьеса стоит скорее в ряду «советской» темы писателя и в данном очерке не рассматривается.

Весь корпус мотивов, связанных с Америкой, характеризует топос *Америка* как место, куда едут добывать новые знания — практические, хозяйственные и преимущественно технические. Так, в «Рассказе о многих интересных вещах» читаем: *Только через 10 лет, в Америке, Иван постиг, что такое электричество и как построено и строится у него наш мир и вся вселенная* (Р, 8); в повести «Впрок»: *ни до войны, ни после в России подобные машины не делались, их покупали обычно в Америке* (Вп, 245); *а мы хотим сделать такой колхоз, чтоб он был, как автомобиль «форд», годен по организационной форме и мужику-африканцу, и бедняку-индейцу* (Вп, 247); в «Ювенильном море»: *В глубокую осень из Ленинграда 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* (ЮМ, 310). Как видим, и в 1923, и в 1931, и в 1934 г. (годы написания цитированных произведений) *Америка* концептуализируется как страна машин и электричества или, переводя на язык одновременно привлекательных и ненавистных Платонову «стихийных сил природы», — как искусственный мотор-солнце, который осуществляет движение и дает свет. Таким образом, *Америка* предстает и как агент солярной символики, т. е. в коде мифологии, и как знак цивилизации, т. е. коде антимифологическом, сциентистском.

Наиболее широкое коннотативное пространство мотив *Америки* образует в повести «Эфирный тракт», поэтому свои рассуждения мы будем строить исходя преимущественно из данного произведения. В творчестве Платонова повесть занимает граничную позицию, соединяя элементы раннего утопического сознания и антиутопии зрелой поры, и, высвечивая этот поворотный, стыковочный этап, обнажает существенные черты поэтики Платонова в целом.

Рассказ о поездке одного из героев повести в Америку содержит встроенный фрагмент, стилистически несколько выпадающий из остального повествования. Речь идет об эпизоде, в котором странствующий ученый Михаил Кирпичников встречает вернувшегося с Афона бывшего

монаха, а ныне крестьянина Феодосия. Из их беседы явствует, что Михаил держит путь в Америку (собираясь плыть туда из Риги на морском пароходе). Цель его поездки в Америку — выведать технологию производства розового масла и узнать природу электричества. Он рассчитывает обзавестись там нужными сортами роз, научиться их выращивать в России и производить на их основе ценные лекарства и благовония, а заодно и приблизиться к его главной цели — постижению природы «эфирного тракта».

Дальнейшее повествование содержит описание американской жизни Кирпичникова, добравшегося до Калифорнии, посредством набора стереотипных представлений об Америке: богатые фермы и плантации, удобный и рутинный быт, реклама, физическое здоровье и умственная неразвитость американцев: *Он читал где-то, что американцы по развитию мозга — двенадцатилетние мальчишки. Судя по Риверсайду, это была точная правда* (ЭТ, 187); *Кругом жили глупые люди: работа, еда, сон, ежевечернее развлечение, абсолютная вера в бога и в мировое первенство своего народа!* (ЭТ, 187). Герой находит в Калифорнии завод розовых масел и лабораторию эфира, принадлежащую «Американскому электрическому униюну». Таким образом, цель его поездки достигнута. Однако конец трагичен — возвращаясь в Россию, Кирпичников погибает в результате загадочной катастрофы, в которую попадает пароход.

Мотив поездки в Америку как страну продвинутой цивилизации, куда командировались инженеры, отвечал историческим реалиям 1920-х годов и дореволюционной традиции России. В качестве литературного мотива *Америка* занимает значительное место в советской прозе 1920-х годов — достаточно назвать таких мастеров, как Горький, Пильняк, Зошенко, а также представителя «второй прозы» А. Чаянова, а раньше — Короленко и Лескова, в поэзии — Маяковского, Есенина. *Америка* Платонова, очевидно, восходит к его изначальной инженерно-технической специальности. Поэтому для него это прежде всего страна новых технологий, некая сырьевая база идей<sup>4</sup>. Окончательно решив свой выбор в пользу литературы, писатель опять проявит интерес к этой стране — теперь уже в плане литературном (статья 1938 г. «Навстречу людям», посвященная Хемингуэю<sup>5</sup>, а также статья 1940 г. «Вашингтон Ирвинг»). Можно предположить, что Платонов обладал достаточно обширными знаниями о Соединенных Штатах. Вместе с тем, скупое описание реалий в «Эфирном тракте» обнаруживает маркированную клишированность в познании далекой страны. Позиция рассказчика совпадает с точкой зрения героя, проявляющего незаинтересованность в этом знании. *Америка* предстает в повести как концепт и в качестве такового выстраивается как утопический локус.

Традиционно у-топос как особое место в жанре утопии, как об этом убедительно писал Х. Гюнтер<sup>6</sup>, обозначивается через мотивы отгороженного от остального мира геометрической формы площади/пространства (*город*) и *сада*. Время утопического действия — у-хронос манифестируется как *крайнее время* — конец истории или ее начало; утопический хронотоп реализуется внутри оппозиции *далекое/близкое*. Всем этим локусам/хроносам утопии в связи с концептом *Америка* у Платонова отдается дань, однако обнаруживается и специфика.

В общем корпусе утопических хронотопов Платонова в ряду у-топосов ведущими являются город («Чевенгур») и башня с ее проекцией — котлованом («Котлован»), а в ряду у-хроносов — «рай на земле», страна детства, милленаристские мотивы: *Дни сияли так мирно и счастливо, как будто они были утром тысячелетнего блаженства человечества* (ЭТ, 172). Иногда традиционные для утопии типы пространства — *дом* и *сад* оказываются совмещенными (не случайно *город-сад* Маяковского, который *здесь будет*, имеет ясную утопическую маркированность). Так, в «Рассказе о многих интересных вещах» идет речь о строительстве круглого дома-коммуны, внутри которого предполагается разместить сад. Совмещение *города* и *сада* в романе «Чевенгур» представлено в отрицательном значении: сады передвигаются с места на место и уничтожаются вместе с разрушением самого города. Несмотря на негативный пафос здесь ясно обозначена связка *город = сад*.

Спецификой платоновской *Америки* является то, что вопреки расхожему мифу об урбанистичности этой страны (роман Пильняка «О'кей», очерк Горького «Город Желтого Дьявола»), у Платонова за мотивом *Америки* преимущественно закреплено значение *сада*. *Америка* по Платонову — это страна садов: *В Америке половина земли розами засажена* (ЭТ, 182); *И Михаил спешил среди ферм, обгоняя мощные стада, сквозь веселый белый бред весенних вишневых садов* (ЭТ, 185); *В Сан-Франциско Кирпичникову посоветовали идти в Калифорнию — там есть округ Риверсайда, где много лимонных садов и цветоводов* (ЭТ, 185); *Работу себе нашел Кирпичников через четыре дня: машинистом на насосной станции, поднимающей воду из реки Квебека в лимонные сады* (ЭТ, 187) и др.<sup>7</sup> В отличие от отмеченности *сада*, *город* — огороженность — в связи с мотивом *Америка* обозначен метонимически: через мотив *электричества*. Эта огороженность носит форму не столько топосно-геометрическую, как это обычно для утопии, сколько природно-мифологическую: она выступает как стихия огня, которая присваивается человеком (*электрический свет = солнце*). Заметим, что *Прометей* является одним из наиболее значимых мифологических персонажей в творчестве мастера:

его чертами наделен, к примеру, герой повести «Джан». По признаку *электричества* — искусственного солнца — американский город лишен урбанистичности, отсылая опять же к *саду* (и *розам* как метонимии и его литературно-мифологическому эквиваленту). Таким образом, *Америка* — это прежде всего у-топос.

Однако платоновская *Америка* отмечена и у-хроносом. Последний отнесен и к России, закреплен в воспоминаниях героя, а также мечтах о будущем его родины. *Крайнее время* — это *детство* и материнская *утроба*, также определяемая через *детство*: *Он ходил по комнате, вспоминал ее обувь в гробу, запах подола и молока, нежность глаз и всю милую родину ее тела* (ЭТ, 160), или *лучшее будущее*, противопоставленное *несовершенному настоящему* и статичное в своей откорректированности: *все болезни пропадут!* (ЭТ, 183); *по ровным цементным дорогам побегут чистоплотные автомобили, шурша узорной резиной* (ЭТ, 183); *хорошо будет ...женщина тогда порозовеет щеками, потому что в поле будут расти розы, а не рожь* (ЭТ, 184). При этом будущее отождествлено с далеким *идиллическим прошлым*: *Будущие женщины станут похожими на своих сестер, откопанных в тундре* (ЭТ, 184). *Америка* как страна детства и одновременно «будущего в настоящем» контаминируется здесь с будущим *России*, имеющим парадоксальную форму плюсквамперфекта. Характерно, что связка *будущее = прошлое* возникает в сознании Михаила Кирпичникова в Риге, располагающейся — в рамках повествования — в *пограничной* (транзитной для героя) зоне между Россией и Америкой. Таким образом, настоящее оказывается бесконечно малой, малозначимой единицей — микрохронотопом, исчезающим в пучине крайних времен. Не случайно после утопических видений возникает *могучий мир пространства и бешеной влаги, которые редкий человек переживает... по-настоящему... потому что у этого звука слишком высокий тон* (ЭТ, 184). Наделенными статусом реальности оказываются крайние точки-состояния времени и пространства, рождающие особое трансцендентное переживание — своего рода «океаническое чувство»<sup>8</sup> и в равной мере отнесенные к двум значимым локусам — *Америки* и *России*. Их утопические проекции реализуются через постоянное сравнение-противопоставление с неизменной, как это часто бывает у мастера, меной знаков.

В этом отношении интересно проследить отношение мотивной пары *Америка/Россия* к оппозиции *далекое/близкое*. Содержащая утопические коннотации, эта оппозиция в культуре 1920-х годов обладала особой значимостью<sup>9</sup> (отсылаю читателя к главе «Пространство парадоксов...» настоящей книги). В «Эфирном тракте» эта пара выступает и как проти-

вопоставление, и как тождество. *Далекое* — Америка, *близкое* — Россия. Между ними в общественном сознании установилось отношение притяжения (= родства)-отталкивания. Время создания «Эфирного тракта» совпадает со временем кристаллизации в советском культурном пространстве состязательно-партнерского отношения Америка—Россия, процесс формирования которого начался еще в начале века и достиг фарсового апогея в хрущевском призыве «догнать и перегнать». Примеры хождения этого соотношения в массовом сознании многочисленны: из сферы городского фольклора — шуточная песенка «Америка России подарила пароход».

У Платонова утопическая проекция *Америка—Россия* представлена в темпорально-одористическом коде: Россия — *дурной запах* в настоящем и *благоухание* в светлом будущем: *пустая хата пахла не по-людски* (ЭТ, 181); *Наша земля сотворена для розы!.. Ты погляди, Феодосий, благоухание какое будет — все болезни пропадут!..* (ЭТ, 183). Трудно не уловить здесь иронически расподобленного «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет». Бесконечное чередование плюсов и минусов при обозначении хороших и дурных запахов составляет особенность семантического поля «запаха» в русском и славянских языках<sup>10</sup>. *Запах* отсылает и к универсальному противопоставлению *дух/тело*. Амбивалентность этой отсылки у Платонова обыграна очень ярко, в соответствии с принципом амбивалентности его поэтики в целом. Мерцание плюсов и минусов в связке мотивов *запаха* и *духа/тела* — *благоуханная, но бездуховная Америка* versus *дурно пахнущая, но с 'духом' Россия*; *сегодняшнее благоухание Америки* versus *завтрашнее благоухание России* и т. п. — задает высокую напряженность всего семантического поля, в формировании которого участвуют отмеченные мотивы. Игра антиномий сгущает смыслы, повышая статус означиваемого, выводит противопоставляемые мотивные сочетания на новый уровень<sup>11</sup>.

Между тем, между *Америкой* и *Россией* у Платонова устанавливается не только противопоставление, но и — по признаку *сада* — эквивалентность. Ср. в *России*: *В доме, где остановились Кирпичниковы, был вишневый сад, который уже набух почками, но еще не оделся в свой белый неопишимо трогательный наряд* (ЭТ, 172); в *Америке*: *Михаил спешил среди ферм обгоняя мощные стада, сквозь веселый белый бред весенних вишневых садов* (ЭТ, 185). Позитивно «рифмуясь» таким образом с *Америкой*, *Россия* предстает как отчасти реализованная утопия. Возникающая в связи со спецификацией *сада* (*вишневый сад*) аллюзия на Чехова имплицитно содержит пассивистски окрашенное противопоставление *новое/старое*. В сочетании с концептом *пустоты* — одним из наиболее

значимых у Платонова — *Россия versus Америка* концептуализируются как *наполненная (духом) пустота versus пустая полнота: Америка как великолепные плоды земли, которые превращаются в темную глупость*<sup>12</sup>.

Противопоставленность-сближение *далекое/близкое* как *Америка/Россия* обнаруживает и еще одну валентность — мотив *возвращения*: *Почуяв, что Михаил не спит, Феодосий спросил: — Из Америки-то думаешь возвращаться? — Затем и еду, чтобы вернуться. — Едва ли: дюже далеко* (ЭТ, 182). Этот мотив является одним из ведущих у Платонова: *возвращение* определяет в его произведениях сюжет (рассказ «Возвращение»), композиционную и риторическую структуру (рассказ «Река Потудань»), сферически круговой пространственный образ мира (повесть «Джан»), отсылает к кругу федоровских идей воскрешения предков<sup>13</sup>. В контексте «американской» темы Платонова мотив можно воспринять как прообраз культурного концепта 1970-х годов, в значительной мере определявший социальный климат интеллигенции (проблема «невозвращенцев»).

Однако в связи с *возвращением* более значим другой пласт *Америки* Платонова — мотив *поиска земли обетованной*, утопического Беловодья<sup>14</sup>, а также тема так называемой Каспийской легенды<sup>15</sup>. Поиск новой земли для старой веры, т. е. *невозвращения* в пространстве с *возвращением* во времени, открывает сектантский пласт семантики платоновской *Америки*. На обусловленность мотивики и сюжетов Платонова идеологией бегунов, духоборцев, молокан и хлыстов уже обращалось внимание в платоноведении<sup>16</sup>. Воронежские земли, где проходило личностное и творческое становление писателя, буквально бурлили разнообразными сектами. Известно, что в Америку был массовый исход молокан в начале века. Утопическая эсхатология Платонова и культурно-исторические реалии определили многослойность концепта *Америка* в его творчестве: у-топос и у-хронос наложились здесь друг на друга<sup>17</sup>.

Геометрика кругового движения, соединяющего *далекое* и *близкое*, соответствует жанру паломничества-путешествия, характерного для сюжетов Платонова (вспомним скитания Пухова в повести «Сокровенный человек», странники в «Чевенгуре» и др.). Помимо духоборческого пласта она отсылает и к «Хожению за три моря» Афанасия Никитина как инверсированному паломничеству с характерной для композиционно-смысловой структуры этого памятника концентрическими кругами — кружением-возвращением статических и динамических фрагментов повествования<sup>18</sup>. С «Хожением» перекликается и мотив религиозного и/или духовного *одиночества* Михаила Кирпичникова в Америке: *Кирпичников наблюдал, молчал и терпел, друзей никаких не имел* (ЭТ, 187).



Особенно интересной представляется обратная параллель между иноязычными фрагментами «Хожения», чья художественная семантика была выявлена в классическом анализе Н. С. Трубецкого, и «переводами» в «Эфирном тракте» — дешифровкой древних рукописей «Аюны» и рекламными надписями в Америке, что в этом отношении сближает повесть с коллажной цитатностью в ироническом гротеске рассказа «Антисексус». «Переводы» «Эфирного тракта» устанавливают отношение эквивалентности по признаку *свой/чужой* язык между утопической древней цивилизацией Аюны и Америкой как страной, умеющей добывать масло розы, — залог будущего процветания России. В повести масса и других текстов в тексте — письмо Фаддея Кирилловича Попова, детский дневник Кирпичникова и его доклад о Вертикальном Туннеле, многочисленные газетные заметки, телеграммы, объявление в газете, вывески, надпись на чугунном столбе и на строениях Ржавска, письмо Егора Кирпичникова матери, отрывок из книги, увиденной им во сне, а также надписи на мемориальных досках и на урнах с прахом отца и сына Кирпичниковых. Все они вместе с «переводами» в «Эфирном тракте» образуют паралитературную зону, острающую отношение реалитя-концепт внутри противопоставлений *свой/чужой* и *внутреннее/внешнее*. Отсутствие языкового барьера — *Книга* (сочинение *мертвого философа* древнеозерской культуры. — *Н. З.*) *была переведена и издана под наблюдением Академии филологических наук* (ЭТ, 176); *Кирпичников немного понимал по-английски и теперь развлекался этими надписями* (ЭТ, 186) — наряду с его наличием в языке, а также барьером между эзотерикой научного труда и профанностью неученого читателя<sup>19</sup> (чтение Марией Кирпичниковой труда ее погибшего мужа), загадочным образом не снимает границу между языками и культурами, а делает ее еще более непреодолимой: тайна эфирного тракта осталась непрочтенной или «непереведенной», если учесть, что ее — уже раскрытую — Егор Кирпичников унес с собой в морскую пучину.

Иронической метафорой непереводимости культур (а в случае с Америкой и Россией — метафизического «невозвращенчества») служит эпизод чтения Поповым надписей на улицах Ржавска: *Идя уже по улицам Ржавска, Фаддей Кириллович читал странные надписи на заборах и воротах, исполненные по трафарету: «Тара», «брутто», «Ю.З.», «болен», «на дороге собств.», «тормоз не действ.»*. *Оказывается, городок строился железнодорожниками из материалов, принесенных с работы* (ЭТ, 154). В этом контексте особым сарказмом отмечено использование надписи по прямому назначению, что дополнительно акцентировано ее ассоциативными связями, — *Новый Афон: Наконец Фаддей Кириллович*

увидел надпись «Новый Афон». Сначала он подумал, что это кусок обшивки классного вагона, потом увидел вырезанный из бумаги и наклеенный на окне чайник, заурядную личность в армяке, босиком вышедшую на двор по ясной нужде, и догадался, что это гостиница (ЭТ, 154). Новый Афон и параллельные с ним Новые Сокольники, по которым гуляет Егор Кирпичников, отсылают к мотиву *нового* и прежде всего — в связи с «американским текстом» «Эфирного тракта».

Связка *новая земля — старая* (или *истинная*) *вера* обнаруживает валентность концепта *Америка* в отношении мотива *ветхости* — одного из наиболее значимых в топике Платонова. Лексема «ветхость» у писателя ориентирована на свою первоначальную семантику, т. е., по Далю, *ветхая трава* есть *прошлогодня трава* (см. главу «*Ветхость: между концом и началом*»)<sup>20</sup>. Мотив *ветхости*, отсылающий к теме времени, выстраивается в связи с цикличностью времени и трансформирует его в концепт *возвращения-в-невозвращении*. Иными словами, *ветхая Россия* — это тот локус, куда намерен вернуться герой «Эфирного тракта», отправляясь в *новую Америку*, и откуда, тем не менее, он не возвращается<sup>21</sup>. *Ветхое* в данном случае синонимично *старому*.

Семантика *нового* закреплена за концептом *Америка* по определению, как за *Новым Светом: Кирпичников... собрался в Америку, ища там невиданных новостей жизни, заранее им радуясь, чувствуя в себе необыкновенное освобождение* (ЭТ, 183) (ср. уже отмеченный выше маркированный параллелизм лексемы *новый* в топонимах «Эфирного тракта» — *Новый Афон, Новые Сокольники*). В традиционном мышлении за концептом *новое* закреплена семантика и циклического, и линейного времени; причем, *циклическое новое*, как правило, отмечено положительными коннотациями, а *линейное новое* — отрицательными<sup>22</sup>. У Платонова плюсы и минусы *старого* и *нового*, подобно тому, как это происходило и с позитивно-негативными значениями запахов, подвергаются контаминации — игре с постоянной переменной признаков. *Новое благоуханное* (= *Америка*) выступает как и хорошее, и плохое, в зависимости от темпорального модуса: оставаясь в пределах очерченного настоящего, оно отмечено знаком «минус» (*глупая Америка*), проецируясь на будущее, оно приобретает знак «плюс» (*ветхая* в смысле «бедная» *Россия*). При этом понятия *ветхого* и *нового*, *Старого* и *Нового* света выстраиваются у Платонова как противопоставление в тождестве: *линейное новое* наделяется качеством цикличности (*Америка* — откуда возвращаются), а *старое* цикличное (*ветхая* в смысле «периодически обновляющаяся» *Россия*) обретает абсолютное приращение нового качества, т. е. линейность — *благоухание какое будет — все болезни пропадут!* (ЭТ, 183)<sup>23</sup>.

Очевидно, что такого рода прививка *нового к старому* — это двуединство *Америка—Россия* в утопической проекции.

Игру циклически линейных метаморфоз применительно к Старому и Новому свету в творчестве Платонова, очевидно, следует воспринимать в ракурсе культурологии О. Шпенглера, которой Платонов был увлечен в годы написания «Эфирного тракта»<sup>24</sup>. Однако правдоподобной кажется и другая отсылка в связи с Америкой — к В. Розанову. Со свойственным ему игрой в столкновения ветхого и нового — ветхозаветного и евангельского текстов — в серии эссе «Апокалипсис нашего времени» Розанов, рассуждая о России в 1917—1918 гг. как о последних временах, пишет следующее: «Загробная жизнь вся будет состоять из света и пахучести»<sup>25</sup>.

Загробная жизнь в свете погребального кода, которым отмечены антиутопии зрелого Платонова («Чевенгур» и «Котлован»), — это у-хронос *России*. Загробность *России* акцентирована и водной стихией, которая является составной частью концепта/мотива *Америка* (гибель Кирпичникова в океане — водном тракте между Америкой и Россией)<sup>26</sup>. По признаку загробности Россия выстраивается как у-хронос. Таким образом, *свет* и *пахучесть* — это то, что будет привнесено в у-хронос *Россия* у-топосом *Америка*.

## Примечания

<sup>1</sup> О концепте см.: Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

<sup>2</sup> Об этом см.: Корниенко Н. «Эфирный тракт» (К истории текста повести) // Russian Literature. 1992. V. 32—33.

<sup>3</sup> См. публикацию пьесы (М. А. Платоновой), комментарии к ней и наблюдения над «американской» темой Платонова (Н. В. Корниенко) в Новом мире за 1993. № 9 (С. 97—128 — текст пьесы; С. 128—140 — статья Н. В. Корниенко «Увлекая в дальнюю Америку»).

<sup>4</sup> Его соратник по Пролеткульту А. Гастев в 1923 г. возглавил основанный им ЦИТ (Центральный институт труда), который осуществлял сотрудничество с американцами (см.: Корниенко Н. В. «Увлекая в дальнюю Америку» // Новый мир. 1993. № 9).

<sup>5</sup> Творческие судьбы американского и русского писателей скрестились: по признанию Хэмингуэя, свой рассказ «Старик и море» он написал под сильным влиянием прозы Платонова (см. воспоминания: Боков В. Высокое слово // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994; а также Гумилевский Л. Судьба и жизнь // Там же).

<sup>6</sup> См.: Гюнтер Х. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 253.

<sup>7</sup> Сближение Америки с розовым садом можно прочесть и как расподобленную английскую идиому the land of the rose в значении «Англия». Отождествление Америки с Англией, таким образом, происходит по признаку языка, что создает своего рода мотивный каламбур (язык-место, место-цветок, цветок-язык) — прием организации мотивной топологии, часто используемый мастером.

<sup>8</sup> См. размышления на тему океанического чувства как переживания граничности бытия у П. Тиллиха (*Сиверцев М. А.* Типология культуры Пауля Тиллиха (рукопись)) и в развитии этой метафоры рассуждения о «поэтическом комплексе моря» у В. Н. Топорова (*Топоров В. Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизических основах // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995).

<sup>9</sup> Примером может служить живопись конца 1920-х годов: ср. маркированность противопоставления *близкого* и *удаленного* композиционных планов, совмещение крупного и мелкого масштаба у А. Тышлера и А. Лабаса (об этом см. в соответствующих главах настоящей книги).

<sup>10</sup> См.: *Кабакова Г. И.* Запахи в русской традиционной культуре // *Живая старина.* 1997. № 2.

<sup>11</sup> См.: *Лаксманн Р.* К поэтике оксюморона (на примере стихотворения Даниэля Набровского «Krótkość zuywa») // *Лотмановский сборник.* М., 1997. Вып. 2.

<sup>12</sup> О концепте *пустоты* у Платонова см.: *Карасев Л. В.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995 (глава «Движение по склону». Вещество и пустота в мире А. Платонова); о метафоре *пустота — Россия* см.: *Друбек-Майер Н.* Россия — «пустота в кишках» мира // *Новое литературное обозрение.* 1994. № 9.

<sup>13</sup> Более подробно о мотиве *возвращения* см. в главе «Утопленники утопии» настоящей книги.

<sup>14</sup> О типологической общности легенды о Беловодье (в ряду других народных легенд о далеких землях) с представлениями, сформировавшимися под влиянием эмиграции из Европы в Америку, см.: *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967. С. 325—326.

<sup>15</sup> См.: *Гюнтер Х.* «Чевенгур» и «Опoньское царство» // *Russian Literature.* 1992. V. 32.

<sup>16</sup> См.: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова // *Russian Literature.* 1981. V. 9. № 3; *Лангерак Т.* Андрей Платонов. Материалы для библиографии 1899—1929. Амстердам, 1995; *Гюнтер Х.* Жанровые проблемы...; *Он же.* «Чевенгур» и «Опoньское царство»; *Эткинд А.* Хлыст. М., 1998.

<sup>17</sup> В «Ноевом ковчеге» эсхатология приняла явную апокалиптическую окраску. По словам Н. В. Корниенко, в этом произведении «Апокалиптическая тема связала все миры — Восток, Запад, Россию, Америку — в какое-то единство, где мир с печатью Каинова греха предстал на грани уничтожения и исчезновения» (*Корниенко Н. В.* «Увлекая в дальнюю...». С. 133).

<sup>18</sup> См.: *Трубецкой Н. С.* «Хожение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник // Семиотика. М., 1983. Трубецкой отмечает, что, в частности, с точки зрения инверсии, «отношение между “Хожением” Афанасия Никитина и паломничествами может быть выражено следующей краткой формулой: в то время как паломничество есть описание путешествия в *святую* землю, “Хожение за три моря” Афанасия Никитина есть описание путешествия в *поганую* землю» (Там же. С. 450—451).

<sup>19</sup> Последнее обозначено отсылкой к Гоголю: в связи с чтением дежурного по гостинице книги «Парь пар в мае — будеть с урожаем», инженер Попов замечает: *Народ движется... Петрушка у Гоголя Часослов читал, и то из любопытства, а не впрок* (ЭТ, 155).

<sup>20</sup> *Даль В.* Словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 1. С. 188.

<sup>21</sup> «Ветхость» России в «Эфирном тракте» обозначена мотививно-метонимически, а именно — посредством темы любви Михаила Кирпичникова к родине (= жене Марии). Обращает на себя внимание в этой связи постоянство мотива возвращения героя из *дальней* командировки по требованию жены (с мотивацией скорой кончины) — ср. аналогичную с «Эфирным трактом» коллизию в рассказе «Фро». Любовь к ветхой России выстраивается как литературная аллюзия, отсылая к ставшим хрестоматийным клише в XX в. блоковским строкам «Россия, нищая Россия...» (ср. «в старомодном ветхом шушуне» Есенина).

<sup>22</sup> См.: Арутюнова Н. Д. О новом, первом и последнем // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997.

<sup>23</sup> Заметим, что *новое* и *ветхое* у Платонова не образуют симметрии, ибо синонимичность мотивной пары *ветхость* = *старость* в рамках поэтики мастера, где *ветхость* ставится в широкий семантический ряд, является контекстуально (и идиостилистически) обусловленной.

<sup>24</sup> См. об этом: Корниенко Н. В. «Эфирный тракт» (К истории текста повести) // Russian Literature. 1992. V. 32—33.

<sup>25</sup> Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени // Розанов В. В. Уединенное. М., 1990. С. 409.

<sup>26</sup> Ср. подмеченную Л. В. Карасевым соотношенность концептов *вода* и *Америка* у Платонова. Исследователь относит связку *вода—Америка* к Достоевскому (Карасев Л. В. Указ. соч. С. 91, 101); на наш взгляд, можно было бы видеть в ней и аллюзии на Короленко («Без языка»).

## Г Л А В А 3. МОСКОВСКИЙ ДВОРИК

Частным случаем *города* является мотив *двора* у Платонова. Он может быть рассмотрен с точки зрения «городского текста» по линии Москва—Петербург, ибо *двор* по Платонову — это маленький универсум, подобие одновременно и дома, и города: он перенимает все свойства последнего, устанавливая специфические валентности с другими мотивами.

В связи с платоновским *двором* вспоминается картина В. Поленова «Московский дворик», которая, с точки зрения иконографии, может служить знаком-индексом «московского текста» русской культуры. На полотне, относящемся к началу русского пленеризма, представлен камерный мир московского дворика рубежа веков — с травой, ветхими хозяйственными постройками, детьми, играющими тут по-деревенски непринужденно. И при этом двор заключает в себе весь мир — где-то за домами виднеется церковь, пространство круглится, высокое небо с облаками задает значимую вертикаль. Все здесь отмечено воспоминанием о домашне-поместном быте — уникально-личностном как дом и универсальном как вселенная. Поленовский дворик выступает иконическим эквивалентом *дворянской* Москвы, противопоставленной чиновничьему Петербургу. Мотив *двора* можно рассматривать в качестве одного из определяющих признаков московского текста культуры.

В творчестве А. Платонова различимы как «московский», так и «петербургский тексты». Последний представлен в косвенном виде — петровской темой в его творчестве: прежде всего повестью «Епифанские шлюзы», а также в связи с Пушкиным — аллюзиями, отсылающими к «Медному всаднику», рассказом «Мусорный ветер» и др. В еще более прикровенной форме «петербургский текст» Платонова проявляется через многочисленные интертекстуальные отсылки к Гоголю времени «Петербургских повестей», прежде всего «Шинели»<sup>1</sup>. Мотив-концепт *Петербурга* у Платонова связан и с творчеством Достоевского, в частности с мотивикой «Бедных людей», а также — что более важно — в плане близости ряда поэтических приемов обоих мастеров<sup>2</sup>. Вместе с тем, несмотря на все приближения/отталкивания Платонова от этой стержневой для классической русской литературы темы, «московский текст» в его творчестве явно превалирует. Одним из указаний на притягательность для

писателя московской тематики служит мотив *двора*. Задачей настоящей главы является анализ поведения лексемы *двор* и ее концептуализация в прозе А. Платонова. Лексема *двор* и ее производные исследованы на материале следующих произведений: «Ямская слобода», «Мусорный ветер», «Семен», «Джан», «Река Потудань», «Город Градов», «Глиняный дом в уездном саду», «Июльская гроза», «Счастливая Москва», «Алтеркэ». Произведения относятся к разным жанрам (роман, повесть, рассказы), но приблизительно к одному времени — концу 1920 — первой половине 1930-х годов. Данный период с точки зрения диалога «петербургско-московских текстов» в творчестве писателя интересен прежде всего тем, что артикулированность этого диалога и отсылка его к классической традиции становятся достаточно явной.

Мотив *двора* (и производные слова — *дворовый*, *дворник*, *подворье*) в прозе А. Платонова очень значим: на это указывает, во-первых, его высокая частотность в текстах различного содержания, во-вторых, то обстоятельство, что он возникает в местах сгущения смысла (в начале, конце повествования, в кульминационных эпизодах, в ключевых метафорах), в-третьих, то, что лексема *двор* выступает во всем многообразии своей традиционной семантики. *Двор* у Платонова — это и прилегающая к дому территория: *Хозяйка... поставила обед на дворе* (ЯС, 258), и эквивалент дома как места обитания: *По взгорью, что далеко простерто над рекою Потуданью, уже вторые сутки шел ко двору, в малоизвестный уездный город, бывший красноармеец Никита Фирсов* (РП, 354); *летний день велик, ко двору успеешь воротиться* (ИГ, 232), и отхожее место: *Гляди, чтоб ваша саранча на дворе не гадил!* (С, 155), что можно воспринять как расподобленный эвфимизм *сходить на двор*<sup>3</sup>. Эта семантическая развернутость *двора* является одним из главных условий того, что мотив-лексема выступает как средство стяжения наиболее значимых для Платонова мотивных кластеров, реализуя свое ядровое значение в топике мастера.

*Двор* у Платонова представляет собой единое нерасчлененное пространство, формирующее значимый топос повествования. *Двор* прежде всего означает *свое*, изначально родственное, истоки жизни (детство, юность). В этом качестве мотив прочитывается как метонимическое обозначение Москвы, а также провинциальной (т. е. *своей*, *подлинной*, *материнской*) России. Чаще всего события происходят в маленьком уездном городке, представляющем собой нечто среднее между городом и деревней (слобода), или на окраине города, который иногда обозначен относительно Москвы, как «Город Градов»: *Градов от Москвы лежит в пятистах верстах, но революция шла сюда пешим шагом* (ГГ, 297). Исключение составляет роман «Счастливая Москва», где основное дейст-

вие происходит собственно в столице, а также повесть «Джан», сюжет которой связан с Москвой опосредованно. Повесть начинается с описания двора, где прошла юность героя и которым формируется зачин: *Во двор Московского экономического института вышел молодой нерусский человек Назар Чагатаев* (Д, 377), трижды проакцентированный: начало второго абзаца — *По двору росла случайная трава*, начало третьего абзаца — *Двор был пуст* (Д, 377).

*Двор* как вводная часть дома (= жизни), его преддверие, проецируется на пространство текста/повествования, обнаруживая топологическое соответствие нарративу и отмечая собою начало во многих других произведениях. Так, упоминанием о *дворе* начинается повесть «Ювенильное море»: *Поселение оказалось усадьбой: вокруг большого двора стояли четыре землябитных дома... На дворе повсюду пахло теплом животной жизни* (ЮМ, 251). По негативному признаку *двор* отмечает начало «Котлована»: *Дальше город прекращался — там была лишь пивная для отходников и низкоплативаемых категорий, стоявшая как учреждение, безо всякого двора* (К, 108).

*Двор* всех этих городов подчеркнуто неурбанистичен. Зачастую он, подобно поленовскому московскому дворику, замкнут в себе: порос травой, огорожен забором или плетнем, здесь играют дети. Иными словами, *двор* у Платонова — это изолированное от внешнего мира пространство за пределами дома как его продолжение и буферная зона, некая промежуточная сфера, объединяющая и разъединяющее одновременно *начало и конец, свое и чужое, личное и общественное*. Будучи отгороженным от остального мира, *двор* сам являет собой границу между внешней и внутренней средой обитания человека, выступая в значении *ограда* как *город* в его этимологически первоначальном смысле<sup>4</sup>.

Среди устойчивых признаков-предикатов мотива *двор* выделяются три основных: *трава, нечистоты и ветхость*. Эти слова образуют наиболее устойчивые топосы в творчестве Платонова и составляют ядро его системы смысло-образов. Тем самым, концепт *двора* у Платонова сопряжен с центральными смыслами его мироустройства. Остановимся на специфическом сопряжении этих мотивов.

За концептом *трава* в мотивике Платонова закреплено значение органического роста, неконтролируемости стихийных, низовых сил природы, противопоставленной разуму, высшей деятельности человеческого духа. *Дворовая трава*, тем самым, отсылается к ряду понятий низового мира, той части человеческого существования, которая связана с природным и хаотическим началом, с основами сексуальности. Витализм, выраженный в мотиве *травы на дворе*, усилен маркированной



оппозицией — периодическим упоминанием о *мощем дворе*: *Он увидел мельничный мощный двор, что находился на въезде в загуменье, на большой земляной дороге, которая уходила в дальние деревни* (А, 164). В соположенности мотива *камень* с мотивом *травы* возникает амплифицированный образ жизненной силы, аналогичен мотив *травы на грунтовой дороге*: *Трава опять отросла по набитым грунтовым дорогам гражданской войны, потому что война прекратилась* (РП, 354).

*Двор* в сочетании с *травой* может быть прочитан в плане аллитерации. Учитывая, что многие сюжеты и повествовательные ходы Платонова часто являют собой расподобленные или скрытые фразеологизмы<sup>5</sup>, сочетание мотивов *двора* + *травы* выступает как скрытая отсылка к паремии «на дворе трава, на траве дрова», т. е. как своего рода анаграмма популярной скроговорки. Можно предположить, что звукопись Платонова определяет и внутреннюю символику, стоящую за лексемой *двор* и связанную с типичной для мастера игрой слов, каламбурами на основе народной этимологии. Так, *двор* посредством фонемы *дв* отсылает к лексеме *два* (см. далее главу о мотиве двойственности).

*Трава* антонимически соответствует второму признаку *двора* — *нечистотам*. Мотивы *двор* и *нечистоты* образуют одно из наиболее устойчивых соположений в прозе Платонова конца 1920 — начала 1930-х годов, причем обращает на себя внимание разнообразие лексических форм этого мотива — *нечистоты* выступают и в форме *уборной* (а также *нужника*), и *мусора*, и предиката *гадить*, и др. На устойчивость этой связи указывает и множество каламбуров и аллитераций, образующих широкую шкалу смыслов: *нужник* — *ненужные вещи*; *двор* — *убор(ная)*; *опорожняться* — *порожнее место* и т. п.: *Есть в Градове жилища и попрличней хат. Крыты они железом, на дворе имеются нужники, а с уличной стороны палисадники* (ГГ, 298); *Гляди, чтоб ваша саранча на дворе не гадил!* (С, 155); *Пожилая баба... с выражение дуры глядела в порожнее место на дворе* (СМ, 62); *В летние ночи Яков Саввич любил обходить двор и сад по загаженному краю, по темной крапиве* (ГДУС, 122); *по утрам же он никогда не ходил в уборную при квартире, не желая загружать ее своею гадостью и шуметь водой, а отправлялся в публичный клозет на дворе* (СМ, 21); *Внутри деревянного коридора стояли жильцы и беседовали на все темы, какие есть на свете, — о продовольствии, ремонте дворовой уборной, о будущей войне, о стратосфере и смерти местной, глухой и безумной прачки* (СМ, 24—25); *эти предметы мчались мимо него и он узнавал их ... вот черная маленькая собачка, с ней он играл когда-то на дворе — она лежит мертвая в мусоре* (СМ, 29); *И Филат нынче с яростью мел двор, сделав все остальное, о чем мог догадаться* (ЯС, 270).

Нечистоты, наряду с мусором, сором, помойкой, отхожим (порожним) местом, бросовыми ненужными, вышедшими из употребления вещами и телесными отходами — испражнениями (мочой и калом), в качестве одной из центральных семантем А. Платонова, сопряжены с базисным противопоставлением *жизнь/смерть*, а также — в соответствии с традиционной семантикой — нижним миром, пограничным локусом существования. *Мусор*, в частности, маркирует тему погребальной обрядности в рассказе «Река Потудань», возводя ее — в контексте литературной традиции — к «гоголевскому тексту» русской литературы XX в. (см. главу «Утопленники утопии»).

То обстоятельство, что *двор* часто используют как отхожее место, маркируя эту зону знаками телесного низа, указывает на его телесность. *Двор* — это продолжение *тела как дома*. Таким образом, двуединство *травы—нечистоты*, эквивалентное экзистенциалу *жизнь—смерть*, образуют замкнутую конструкцию, рамку, внутри которой заключен весь круговорот человеческого существования, в первую очередь его телесного бытия. Телесно-граничный *двор* выступает как пространственный аналог *кожи*. Отсюда — акцентированность поверхности *двора* (его покрытия), а также связанного с двором тактильного переживания: *Он увидел мельничный мощный двор* (А, 164); *Он обошел все ненужные дворовые вещи, потрогал из рукой* (Д, 377). Здесь приходит в соприкосновение *свое и чужое*: *Ульяна Петровна услышала... что на дворе закричал чужой петух, постоянно приходивший от соседей* (ИГ, 233), и от этого постоянного касания-трения *двор* словно изнашивается, ветшает подобно увядающей коже человека.

Наряду с *мусором* и *нечистотами* пограничный статус вещного-телесного угасающего мира *двора* представлен мотивом *ветхости*. *Двор* у Платонова — это место собрания (свалки) не столько мусора, сколько *ветхих* (старых, изношенных, истертых) предметов, отсылающих к мотиву человеческой *памяти*, телесному образу владельцев рухляди. Часто описание мусора и старых вещей имеет вид каталога лавки старьевщика, имплицитно гоголевский текст (см. описание комнаты Плюшкина)<sup>6</sup>: *По двору росла случайная трава, в углу стоял рундук для мусора, затем находился ветхий сарай, и около него жила одинокая старая яблоня без всякого участия человека* (Д, 377); *Затем Никита обошел весь знакомый, родной город, и у него заболело сердце от вида устаревших, небольших домов, солевших заборов и плетней и редких яблонь по дворам, многие из которых уже умерли, засохли навсегда* (РП, 357). *Ветхость* является тем стержнем, вокруг которого организованы другие признаки *двора* — его «населенность» травой и отбросами, эквивалентность телу, коже.

Топос двора соединяет многообразие образа *memento mori* в единое целое. Если в телесном коде двор выступает аналогом кожи, то, интегрируясь мотивом *ветхости*, все признаки этой символической кожи указывают на состояние увядания мира. Двор — это морщинистая кожа, пространство со множеством складок<sup>7</sup>, многомерный и сложноорганизованный мир. Обрюзгшее тело с повисшей сухой кожей часто выступает заместителем мотива обветшалого дворового хозяйства как особой буферной зоны экзистенциального пограничья, слабо защищенного от внешней агрессии, и потому там чужое становится своим. Так, в повести «Джан», где народ-скиталец джан лишен постоянного пристанища, а стало быть и двора, на представителе вымирающего племени *кожа висела... складками, как изношенная, усталая одежда* (Д, 402), а слепая старуха-мать главного персонажа водит рукой по телу сына, чтобы посредством тактильного контакта опознать его. Идентификацией своего, в условиях отсутствия двора, выступает кожа, утрате этой идентификации непосредственно сопутствует утрата дома, тела, жизни. Обветшалый вещный мир как продолжение телесно-душевной изможденности его обладателей стирает границы между природно-органическим и произведенным рукой человека, между прошлым и настоящим, и это квантование временных статусов и экзистенциальных модусов обретает новое, пограничное бытие в зоне двора.

Двор Платонова сам по себе лишен пространственной структуры. Однако будучи наделенным фактором времени, он обладает качеством кинетизма и описан движением по кругу, метафорически воспроизводящем глобальное пространство Вселенной: *Среди дня маленький брат спал, но вскоре просыпался — тогда его приходилось опять возить по двору кругом — мимо сарая, нужника, калитки в сад, мимо флигеля, плетня, мимо ворот на улицу и снова к сараю. Затем, когда родился и подрос еще один брат Семена, он их сажал в тележку сразу двоих и тоже возил по двору кругом, пока не умаривался* (С, 149). Таким образом двор, а вместе с ним и его телесные коннотации космозируются. Космос двора у Платонова акцентирован и темой солнца, усиливающей как мотив кругового движения, так и причастность двора универсуму — двор не только освещен солнечным светом, в своем вечном кружении он непосредственно выводит к небесному светилу, граничит с поднебесьем: *Алтеркэ направился дальше по большому двору. В конце двора росли кусты и деревья, освещенные чистым солнцем* (А, 165); *Алтеркэ явился на двор и стал посреди него; ему стало страшно от света солнца, от большого пространства* (А, 164); *Здесь, по этому двору, он ходил несколько лет, и здесь прошла его юность, но он не жалеет о ней — он взошел теперь высоко, на гору своего ума, откуда виднее весь этот летний мир, нагретый вечерним отшумевшим солнцем* (Д, 377).

*Двор как начало жизни*, как символ материнской утробы и отправной пункт дальнейшего движения по жизни, разрастается в своем масштабе до значения метафизического *истока пространства*. На этих путях приращения смысла мотив обогащается утопической коннотацией посредством соположенности мотива *далекое/близкое*. *Двор* — это тот локус *близкого*, который притягивает *далекое*, прокладывает к нему путь: *От их дворового плетня начиналось общее ржаное поле, и туда, в это поле уходила дорога, ведущая сначала в колхоз, где жила дочь стариков, мать Наташи, а затем дальше — в другие большие поля, заросшие хлебом и лиственными лесами, орошаемые светлыми реками, утекающими в темное море* (ИГ, 232); *Он увидел мельничный мощный двор, что находился на въезде в Загуменное, на большой земляной дороге, которая уходила в дальние деревни* (А, 164).

В качестве носителя кругового движения *двор* эквивалентен *кусту перекасти-поле*, который в повести «Джан» сравнивается с *бродягой* — очень значимому символу у Платонова. Бесцельное движение бродяги-куста пробуждает воспоминание об утратившей память матери: *Шершавый куст-бродяга, по-русски — перекасти-поле, без ветра склонялся и перекачивался по песку, уходя отсюда мимо. Куст был пыльный, усталый, еле живой от труда своей жизни и движения; он не имел никого — ни родных, ни близких, и всегда удалялся прочь. Назар потрогал его ладонью и ...погрозил тростниковой палкой на родину и забывшей его матери* (Д, 383). Мотив *забывшей матери*, посредством противопоставленности вводящий тему *памяти отцов*, их возрождаемой телесности, отсылает к идеям Николая Федорова, и, тем самым, к еще одному аспекту: через аллюзию федоровской темы связь с Федоровым, этим знаменитым хранителем Румянцевского музея и самого духа старой Москвы, — к «московскому тексту» Платонова.

Однако в рамках мотивики *двора* для нас важнее иной аспект затронутой проблемы. Образ *двора* как *материнской утробы* посредством медиатора-куста обретает еще одно значение — изгнанности из этой утробы, упустелой утробы. В качестве срединного пространства обитания *двор* концептуализируется как пространство хотя и заполненное местами (вещами и существами) — трава, деревья и дворовые постройки, куры, дети и пр., но обладающее качеством *пустынности*, поэтому часто встречается словосочетание *пустой двор*: *калитка выводила на пустой двор* (ГДУС, 116); *Алтеркэ слез с печки и вышел на большой пустой двор* (А, 169). Под *пустынностью двора* подразумевается прежде всего оставленность людьми, в результате чего *двор* антропоморфизируется по негативному признаку: *стоит теперь живым и старым бедняком на безлюдном дворе жакта* (СМ, 24).

Органические нечистоты и бытовые отходы, влажное и сухое, телесное и вещное, витальное и смертное спроецированы в парадоксальное пространство *пустого наполненного двора*. Двор как место, где сосредоточены нечистоты, выступает пространственным эквивалентом *мусорной* темы и отмечает ее метонимически по признаку минус-человеческого пространства, т. е. *смерти*: *нелюдимый, пустой двор, где даже камни истерлись* (СМ, 23). Таким образом, двор — это антипространство. Негативная отмеченность зоны двора подчеркивается сосуществованием в пределах этого топоса взаимоисключающих парных признаков — наряду с уже упоминавшимися *органическим* и механически *вещным*, а также *своим* и *чужым*, здесь также встретились *открытое* и *закрытое* (качества пространства), *интимное* и *космическое*, *далекое* и *близкое*. Круг как метафора умирания и возрождения и *пустота* как специфическое состояние жизни (т. е. движение органической жизни по спирали) выстраивают и мотивы, организуемые вокруг двора, на концептуальном уровне: *пустота № 1 — порожнее место — нечистоты/мусор — смерть — мертвое/живое тело — пустота № 2*. Емкость значений словосочетания *пустой двор* как *безлюдный*, таким образом, определяется многозначностью экзистенциального понятия *пустоты*, за которым стоит апофатически выраженная *наполненность*. Таким образом, двор — это не просто обветшалая *кожа* человеческого мира-обиталища, это *сакральная пустота*, которая как воронкой-окутом стягивает весь универсум, где он поглощается черной дырой угасающего существования.

Из всех описаний двора у Платонова, отсылающих к «московскому тексту» в общем виде, выделяется двор в романе «Счастливая Москва», имеющий конкретные коннотации и вводящий московские реалии. Двор здесь выделен в сюжетно-тематических рамках особо — ему дано имя: героиня романа Москва Чистова поселяется на Мининском Подворье, а один из персонажей (Сарториус) живет и работает в учреждении, расположенном в Старо-Гостином Дворе. Именование двора повышает его семиотический статус. Поэтому все признаки этого мотива в романе словно возводятся в степень. Вспомним описание картины одного из персонажей романа — Комягина: *На картине был представлен мужик или купец, небедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддул 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 застекленной надворной пристройке — видна была только одна голова*

ее — 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 отправится на покой — спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти (СМ, 62). Вслед за Н. Друбек-Майер, согласно текстологическому анализу которой столица предстает в произведении как самописание всей страны по формуле «Россия — пустота в кишках мира»<sup>8</sup>, можно сказать, что вышеупомянутая картина Комягина является самописанием Москвы, где двор — это отхожее место, где солнце подобно чужеродной планете и потому светит и не светит одновременно, где дом безроден и худ, а мир нелюдим, где все погружено в вечность сна и беспомысленности. Это предположение становится еще более убедительным, если мы вспомним, что на других картинах, созданных этим персонажем («...Рим походил на губернию»), содержится сатирическая аллюзия на идеологему «Москва — третий Рим».

Таким образом, космизация двора у Платонова и его одновременное сужение до «московского дворика», т. е. ироническое снижение глобальных коннотаций мотива — все это образует одну из тех конструкций (катахреза — эвзема — эллипсис), которые лежат в основании поэтики мастера.

## Примечания

<sup>1</sup> См. главу «Утопленники утопии» настоящей книги.

<sup>2</sup> О Платонове в связи с Достоевским см.: Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995 (глава «Движение по склону». Вещество и пустота в мире А. Платонова, С. 72—102).

<sup>3</sup> Кроме того, выражение «идти ко двору» в рамках народного речевого поведения выступает как замещение-эвфемизм по отношению к «идти домой», в котором содержится погребальная семантика. Об этом см.: Зеленин В. Восточнославянская этнография. М., 1991.

<sup>4</sup> Этимологию города см.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1979.

<sup>5</sup> См.: Найман Э. В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. 1998. № 32.

<sup>6</sup> См.: Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

<sup>7</sup> См.: Подорога В. Феноменология тела. М., 1995.

<sup>8</sup> Друбек-Майер Н. Россия — «пустота в кишках» мира. («Счастливая Москва» (1932—1936 гг.) А. Платонова как аллегория) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9.

## РАЗДЕЛ III. РИТОРИКА ЭПОХИ

### ГЛАВА 1. МОТИВ ДВОЙСТВЕННОСТИ: А. ПЛАТОНОВ И К. ПЕТРОВ-ВОДКИН

Прежде всего — необходимые ограничения. В настоящей главе речь не идет о двойственности как структурно-семантическом элементе текста в связи с парадоксом<sup>1</sup> или же о мотиве *двойственности* в аспекте поэтики художественного сообщения и текста вообще. Мы не намерены выходить и в плоскость проблемы дуальных моделей русской культуры<sup>2</sup>, подразумевая, что рассматриваемый феномен является частным случаем этой глобальной модели. Наш предмет — это концепт/мотив числа *два* в творчестве двух крупных мастеров XX в. — в прозе Андрея Платонова и в живописи Кузьмы Петрова-Водкина, его интерпретация в рамках индивидуальной поэтики и в социокультурной проекции. Тем не менее некоторые предварительные замечания по поводу двойственности в поэтике (и мотивике) Платонова представляются необходимыми.

Принцип двойственности глубоко укоренен в прозе Андрея Платонова на разных уровнях организации текста, и на это указывали многие исследователи<sup>3</sup>. Двойственностью (= темой двойничества, маркированной парности и т. п.) Платонов обязан поздним романтикам и символизму, внутреннее родство писателя с которыми во многих отношениях очевидно. Очевиден также слой собственно философский и его след в традиции — дуализм мира по Платону, восходящий к архаическому культу близнецов. Нас, однако, интересует не литературный генезис этого явления и не его историко-философские импликации, а образуемые им интермедийальные переключки, ибо последние проливают свет на специфическую семантику двойственности у Платонова и ее мотивную ретиорику. Двойственность в прозе Платонова интересна также с точки зрения корреляции поэтики мастера с внетекстовой реальностью — «языком» эпохи.

Двойственность манифестируется у Платонова разнообразно. Глобальная онтология Платонова основана на выявлении антиномии мира, и ее описание характеризуется двоичностью инверсируемых сущностей, что порождает парадокс. Мифопоэтическая доминанта его поэтики обнаруживается в дуальности основных элементов космоса — *жизнь/смерть, земля/небо, верх/низ, дальнее/ближнее* и т. п., указывающих на внут-

реннее родство писателя с архаической традицией. К ней же относится и фольклорное удвоение элементов нарративной структуры — композиционных блоков, персонажей, образов. Идеологическая проекция двойственности проявляется у писателя в комплексе манихейских идей, существующих в более или менее открытом виде<sup>4</sup>. К концепту двойственности может быть отнесен и евразийский план его произведений, о чем в свое время писала Е. Толстая-Сегал<sup>5</sup>. Наконец, в плане структуры повествования двойственностью можно считать нейтрализованность авторской точки зрения, представляющей амбивалентную позицию про- и контра- одновременно. Здесь же следует упомянуть и о характерном для Платонова уплотнении не прямой внутренней речи, на которой построена двойственность дискурса, синтезированного из наложения голоса автора на речь персонажа. Имеет место и излюбленная писателем композиционная двойственность. Повторный приход персонажа на сцену действия, т. е. мотив возвращения, а также повторное возвращение являются постоянной составляющей платоновских сюжетов: вспомним, к примеру, рассказы «Семья Ивановых» (первоначально «Возвращение»), «Фро», «Река Потудань», повесть «Джан», роман «Котлован» и многие другие произведения мастера.

На уровне топики двойственность обнаруживается в мотиве *двойничества* действующих лиц, являющемся — согласно мировидению мастера — одним из следствий двойственности человеческой природы в целом<sup>6</sup>. Главный принцип устройства человеческого естества — его духовно-телесная дуальность: *Но в человеке еще живет маленький зритель — он не участвует ни в поступках, ни в страданиях — он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует* (Ч, 102); *За левым ухом у мальчика, заняв полголовы, вырос шар, наполненный горячим бурым гноем и кровью, и этот шар походил на вторую дикую голову ребенка, сосущую его изнемогающую жизнь... — Что он видит сейчас в своем сознании? — спрашивал сам у себя Самбикин про больного. — Он видит сны, берегущие его от ужаса... Он видит двух своих матерей, моющих его в ванне, а это две сестры бреют его волосы. И он одного только боится: почему две матери?* (СМ, 28); и выше там же — *два балона* в операционной, *две сестры*. Концепт *двоичности* обнаруживается также в двойственности персонажей и их аллюзивном удвоении, отсылающем к литературной традиции или авторской мистификации. Так, Копенкин отсылает к гоголевскому Копейкину, Соня Мандрова — к Сонечке Мармеладовой Достоевского, Фирсов — один из псевдонимов самого писателя (что по отношению к устоявшемуся псев-



дониму — Платонов является удвоением имени автора). Концепт *двоичности* проявился в имени персонажа Дванов<sup>7</sup>, который исследователями декодировался или как «два N» наподобие Акакия Акакиевича, или как парасимбиоз «два Ивана», маркирующий тему *безотцовщины*<sup>8</sup>.

Во всем этом частично или исчерпывающе описанном в научной литературе обилии проявлений двойственности у Платонова меньше обращалось внимания на концепт/мотив числа *два* и его лексическое выражение — *два, дважды, надвое, второй, вдвоем, вторично, пара*. Статистическая обработка конкретных текстов выявляет существенное преобладание последних в ряду других чисел. Так, в романе «Чевенгур» слова с корневыми *два-*, *втор-*, и *дво-* в общей сложности употреблены 93 раза (43, 21 и 29 соответственно), что резко выделяет их по частотности на фоне корневых *один-*, *одн-* (56), *три-*, *трет-*, *тро-* (36), *четыре* и *четв-* (17), а также *пять* и *пять-* (19). Относительно высокую частотность числа *пять* можно объяснить дистопическо-апокалиптической проблематикой романа (пять — число Красной Звезды), впрочем, в известной мере и двойственностью тоже (*второе пришествие* упомянуто 8 раз). Между тем, повести «Котлован» и «Джан» показывают аналогичное соотношение, а именно существенное преобладание числа *два* над всеми остальными.

Доминирование числа *два* в тексте, очевидно, в значительной мере универсально и обусловлено факторами нейрофизиологической природы человека говорящего<sup>9</sup>. Между тем, исследование специфической семантики мотива приводит к мысли, что значимость числа *два* в поэтике Платонова определяется, кроме того, и глубинными свойствами поэтики мастера. Частотный анализ сочетаемости (валентности) мотива дает следующее распределение (примеры вынесены в Приложение): наиболее часто мотив *два* выступает как числовой код *людей*, причем преимущественно *женщин*; акцентированы парные образы *телесности*; отмеченное числом *два* время (минуты, дни, годы, эпохи) доминирует над *двоичностью* пространства (иногда расколотога надвое). В особую группу выделяется соположенность числа *два* с *конями* (= всадниками), что указывает на соотношенность числа два с мотивом *дороги*, а следовательно — в контексте экзистенциальных доминант мотивики Платонова — имплицирован путь в загробный мир, фюнеральный код, *смерть*. Телесная парность маркирована у Платонова не только напрямую, но и посредством темы телесной аномалии. Ярким примером является мотив *разрастания единичного до двоичного* (опухоль мозга как вторая голова в «Счастливой Москве»). Особенно наглядно концепт двоичности выражен в тех случаях, когда в связи с образами телесности (ноги, руки, грудь,

глаза и т. п.) речь идет об *усеченной парности*: *умер лет шесть тому назад, от него осталась одна штанина* (Д, 403); *Крест — тоже человек, — вспоминал прочий, — но отчего он на одной ноге, у человека же две?* (Ч, 290). Производное от телесной парности — парность *душа/тело*, приводящая в метафизической двоичности — ср. уже приводившееся выше: *Но в человеке еще живет маленький зритель* (Ч, 102), а также *стал искать кого-то в этом незнакомом месте, кто его услышит и явится к нему — как будто за каждым человеком ходит его неустанный помощник и только и ждет, когда наступит последнее отчаяние, чтобы показаться* (Д, 411).

Таким образом, становится очевидным, что мотив *числа два* у Платонова отмечен преимущественно телесной семантикой и отнесен к обеим частям оппозиции *жизнь/смерть* с акцентом на втором члене — *смерти*, причем в платоновском мире телесная смерть равноценна возрастанию жизни душевной. На этом основании можно утверждать, что в концепте *двойственности* у Платонова проявляется категория одушевленности.

Антропоморфность (= одушевленность) числа *два* у Платонова позволяет рассматривать его как мотивный эквивалент категории двойственного числа, как его эхо, след. Например, во фразе *Ксения сидела со страхом и удивлением, разноцветные глаза ее смотрели мучительно, как двое близких и незнакомых между собой людей* (Д, 386) единство-двоичность глаз выступает в расподоблено-метонимической форме (глаз = человек). Опрокидывание синтактики (в частности грамматических категорий) на ось семантики составляет характерную черту поэтики Платонова. Телесность платоновской парности соответствует свойственной многим архаическим культурам экспликации внутреннего телесного опыта на внешний мир<sup>10</sup>.

Одним из косвенных свидетельств реликта двойственного числа, его пралогики в мотивике писателя, является излюбленный Платоновым мотив *половины*, что выражено в относительно высокой частоте имен и предикатов с частицей *пол-* (около 20 в «Чевенгуре»). Помимо семантически стертых образов *половины*, таких, как *полдень, полночь, полуоткрытый* и т. п., к этой группе относятся и неологизмы типа *полубаба* или *полугад*: *Женщина без революции — одна полубаба, по таким я не тоскую* (Ч, 342); *Иди скорее, полугад!* (Ч, 260), а также необычные предикаты, например *полуусопший, полубелый, получерный*: *Над головой полуусопшего уже несколько недель горела лампада* (К, 503); *Он проснулся во тьме, полузасыпанный песком* (Д, 421); *Тебя полубелые обидели* (Ч, 208). *Двойственности* как *половинности* соответствуют андрогинные персонажи Платонова (например Никита Фирсов из «Реки Потудани» —

см. главу «Утопленники утопии»), а также гомосексуальная тема в рассказе «Мусорный ветер» и повести «Епифанские шлюзы». Характерно, что мотив числа *два* часто соположен с мотивом *половины*: *меня капитал пополам сократил. А нет ли между вами двумя одного Никиты?* (К, 464). Двойственностью как раздвоенностью наделен и — вслед за своим именем — герой романа «Чевенгур» Саша Дванов.

*Двоичность* часто семантизирована у Платонова не только как разделенность, но и как *полнота*. Знаменитая «формула» философа Платона — соединенные половинки как символ лежащей в основании мира любви, слияния близких душ писателю Платонову была близка. *Полнота* как *двоичность* в идее взаимодополняющих частей монады мы находим в мифопоэтическом описании мира, где число *два* — это «первичная монада, защищающая человека от небытия»<sup>11</sup>. Этимологическая связь *половины* с *полнотой* в русском языке очевидна. Можно сказать, что в мотиве *двоичности* Платонов восстанавливает древнюю идею *полноты* в ее разъединяюще-объединяющей функции. В традиции русской культуры *двоичность* как *полнота* выражена в идейном комплексе, связанном с Борисом и Глебом<sup>12</sup>. В плане мотивной валентности эта связь улавливается в выраженной рекуррентности сочетания мотивов *два* и *половина* в пределах одной синтагмы: *Когда нашли и приладили два места, то подул полуночный ветер* — это обрадовало Чепурного (Ч, 245); см. также Приложение.

Известно, что, числовая символика *полноты* в архаических представлениях кодируется сочетанием 2 и 3 (или 3 и 4, где 4 производно от 2) — это дуально-тетральное счисление как горизонтально-вертикальное пространственное членение мира<sup>13</sup>. Такому сочетанию тоже немало примеров у Платонова, где часто соположены два этих числа — 2 + 3: *Сафронов знал, что социализм — это дело научное, и произносил слова так же логично и научно, давая им для прочности два смысла — основной и запасной, как всякому материалу. Все трое уже достигли барака и вошли в него* (К, 464); *внутри одного дувана стояло три ишака, не считая еще двух верблюдов* (Д, 462); *Теперь в народе осталось всего двое детей — Айдым и еще небольшая девочка, рожденная случайно три года назад, когда в народ пришел какой-то человек из песков и, пожив с полгода, ушел дальше, оставив свою плоть в Гюзель, вдове разбойника из района Старого Урэнча* (Д, 420); *Дванов бежал с двумя наганами, другой он взял у убитого командира отряда. За ним гнались трое всадников* (Ч, 370); *На дворе закричали еще два петуха. «Значит, три птицы у нас есть, — подсчитал Чепурный, — и одна голова скотины»* (Ч, 237). Мотив числа *четыре* в данном контексте мы рассматриваем как модификацию все той же двойки. Его удвоение сродни близости мотива *два* к мотиву *половины*.

Помимо отпечатавшейся в этимологии мифопоэтической реальности, *половина* как инверсированная двойственность для инженера Платонова могла представлять собой реалию графического мира цифр (в виде записи простой дроби:  $1/2$ ). *Половина* как *полнота* — это характерная для Платонова погруженность персонажей и мира в состояние *полужизни/полусмерти*, которое — в силу своей граничности, т. е. высокого экзистенциального напряжения, — является подтверждением истинности и *полноты* существования. Такому пониманию *двойственности* соответствует и универсальное в языке и культуре участие концепта числа *два* в возрастании семиотического статуса (как *день-ночь — сутки прочь*), благодаря которому обозначается участие объекта в космической синхронизации, столь важной для Платонова. *Парность* в качестве экзистенциала у Платонова существенна и как форма нейтрализации оппозиции, в частности *жизнь/смерть*. Она реализует формулу *и—и*. Между тем, то обстоятельство, что отнесенная к оппозиции *жизнь/смерть* по признаку одушевленности *двойственность* наделяет большей весомостью второй ее член, а именно *смерть*, о чем уже шла речь, заставляет опять же обратиться к архаике: в индоевропейской традиции число *два* и *четность* в целом маркируют погребальный код, что представляет собой частный случай концепта *полноты* в связи с двойственностью — заверченный цикл человеческой жизни.

Экзистенциальные смыслы двойственности, ее отнесенность к теме смерти и фюнеральной проблематике свойственны не только Платонову. В русской культуре 1920-х годов наблюдается резкое их усиление. Примеров двоичности в литературной топике довольно много — это и Пильняк («Два брата»), и Олеша с его темой зеркальной парности персонажей («Зависть»), и Зощенко, использовавший двоичность в композиционных схемах своих рассказов. Особенно показательна живопись 1920 — начала 1930-х годов, отмеченная ростом количества парных изображений и двоичности композиций в целом. Среди них полотна Б. Ермолаева «Краснофлотцы» (1934, ГТГ), Ф. Богородского «Снимаются у фотографа» (1932, ГТГ), П. Осолодского «Литейщики» (1930-е годы, ГТГ), А. Лентулова «Женщины» (1919, ГТГ), офорт П. Кондратьева «Колхозницы, убирающие лен» (1920-е годы, ГТГ). Для конца 1920-х годов типично и распространенное в классической традиции двойное изображение, полученное как результат зеркального отражения: И. Машков «Дама в голубом» (1927, ГТГ), А. Самохвалов «После бани» (1927, ГТГ). Двоятся и лики на полотне П. Филонова «Налетчик» (1926—1928, ГТГ) и в его более позднем произведении «Лики» (1940, ГТГ).

Распространенность мотива *двоичности* в 1920—1930-е годы заставляет сравнивать по этому признаку литературу и живопись. В искусстве фигура, наиболее соотносимая с Андреем Платоновым, — художник Кузьма Петров-Водкин. Оснований для сравнения двух мастеров очень много. Обоим присущи стремление к космоизации мира, поиск внутренней гармонии, опора на архетипические модели, религиозное чувство. Совпадение мотивики в творчестве двух мастеров обнаруживается и в их обращении к архетипу Великой Богини, в случае Платонова проявляющейся в начале женском, утробном, устремленном к земле, а у Петрова-Водкина в столь значимой для него теме Богородицы. В рамках данного исследования привлекает внимание сопоставимость писателя и живописца в плане обращенности к концепту *двоичности*, а также семантической близости мотива *парности*. В соединении с мотивом *женственности*, *двоичность* маркирует тему цикличного обновления жизни с акцентировкой *смерти* как условия духовного возрастания.

У Петрова-Водкина семантическая цепочка между двоичностью и фюнеральным кодом манифестируется особенно ярко. Принцип *двоичности* выступает у него на уровне композиционной структуры в виде парных изображений: *два* мальчика на картине «Мальчики» (1911, ГРМ), влюбленная *пара* на картине «Весна» (1935, ГРМ). *Двоичность* композиций усилена соответствующими названиями произведений — «*Две девушки*» (эскиз картины «Девушки на Волге», 1919, Саратовский художественный музей), «*Две женщины*» (акварель 1916, ГРМ). *Двоичность* на уровне тематическо-формальном можно вычленить и в зеркальном отражении предметов на полотне «Натюрморт» (1934), а также в картине «После битвы» (1923, Музей военной истории, Москва), где фигура умирающего бойца отбрасывает символическую тень-воспоминание, и образуется *парная* композиция, основанная на симметрии сдвига. Последнее полотно особенно интересно, так как *двоичность* смыкается здесь с мотивом *смерти*.

Еще более показательна в этом отношении картина «Новоселье» (1937, ГТГ). Эта многофигурная жанровая композиция в интерьере отмечена осевой зеркальной симметрией (два окна) и в ней последовательно реализованы все виды парных изображений — передний и задний план, отражение в зеркале, симметрия сдвига в парных группах, семантическая осевая симметрия в парных представлениях мужчины и женщины, старика и младенца. Изображенные персонажи символически представляют суммарный жизненный цикл человека. Картины на стенах маркируют двоичность времени в плане противопоставления прошлого настоящему, бывших владельцев квартиры — носителей старой элитарной культуры новому классу, представителям рабоче-крестьянского большинства.

Мотив *времени* по-барочному эмблематично усилен и изображением стеновых часов, отражающихся в зеркале. Следует заметить, что мотив *часов* вообще очень значим для Петрова-Водкина, и это обнаруживает его причастность к глубокой европейской традиции — так, на картине приблизительно того же времени «1919. Тревога» (1934, масло, ГТГ) стеновые часы выступают в ряду наиболее значимых объектов<sup>14</sup>. Вся эта иконография картины «Новоселье» разворачивает тему бренности (она же полнота) существования, а композиция в целом прочитывается в фюнеральном коде. К последнему подталкивает и амбивалентная семантика названия, в ключе фольклорной традиции отсылающая к теме погребения: *новоселье как переход в иной мир*. В общем контексте семантики в качестве тризны может быть прочитана и представленная на полотне трапеза: пустой стул и опрокинутый бокал, отсылающие к мотиву Тайной Вечери, т. е. предощущению близящейся гибели, еще более убеждают в допустимости такой трактовки. Таким образом, мотив *двоичности* выступает в данном произведении как важнейший экзистенциал, будучи обращенным к *погребальной риторике*. Темы бренности существования и смерти на полотне Петрова-Водкина, развернутые на фоне архаичного концепта *двоичности*, в полной мере соответствуют топике *двоичности* как реликта *двойственного числа*, опрокинутого на ось мотивики, у Платонова. Соответствие обнаруживается и в равноценности соположенных частей, т. е. избираемой обоими мастерами схемы «и—и».

Фюнеральный код в России 1920—1930-х годов — один из центральных кодов эпохи. На вид жизнеутверждающая риторика эпохи, построенная на идее бессмертия героев и визионерском мессианстве, опускала настоящее в угоду прошлому и будущему, а тем самым актуализировала семантику переходных состояний, важнейшим из которых стал погребальный код. Погребальной семантикой отмечены многие начинания визуальной культуры эпохи — и план монументальной пропаганды, и мавзолей Ленина, и иконография московского метрополитена, и позднеконструктивистская (она же раннесталинская) архитектура. Она отражает частный случай концепта *двойственности*, которым отмечена вся мифо-логика этого времени.

Всплеск двоичности в культуре 1920-х годов возникает как следствие архаизации сознания, пришедшего с революцией, и имеет многообразные проявления<sup>15</sup>. Главным политическим императивом вскоре после революции становится противостояние *двоичности* во всех ее формах. Остаются неприкосновенными только сакральные *близнецы* Маркс и Энгельс (характерно, что близнечный культ Ленин—Сталин возникает после

смерти первого). На идеологическом фронте разгорается борьба не столько за *единичность* (единообразие партийной линии, идеологического направления в мышлении, административно-хозяйственных структур всех сфер жизни), сколько именно борьба со *вторым*. На этом пути с необходимостью возникает образ врага народа. Двойничество в советской культуре держится чрезвычайно долго — вплоть до утверждения В. Высоцкого «Если друг оказался вдруг / И не друг, и не враг, а так» (т. е. третьего не дано). Этот перевес горизонтального, по существу женского, утробного бинарного начала (ср. актуализацию архетипа Великой Богини в это время) над началом тетрарным и монитарным не мог быть поколеблен даже в годы войны. Более того, именно во время войны в тоталитарном советском режиме возникла первая брешь — наряду с Верховным божеством Сталиным появился мифологический герой маршал Жуков, и тем самым возник прецедент отрицания *единичности*, т. е. произошло *удвоение* системы, нарушая тем самым ее главный принцип — строгую центричность.

Эксплицируя концепт двойственности по формуле «третьего не дано», официальная советская идеология разворачивала противостояние со своими явными и скрытыми оппонентами как *или/или versus и—и*. Вторая формула, несомненно, более архаическая, и не случайно именно она стала опорным механизмом в поэтике А. Платонова, основанной на нейтрализации полярностей. Совпадение Платонова с Петровым-Водкинским в экзистенциальном статусе мотива *двойственности* указывает на то, что литературное произведение — это не только *как*, но также *когда* и *где*. Оно указывает на память культуры, хранящей верность традиционной картине мира.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Йоост ван Баак*. Парадокс и псевдологика у Платонова (в честь столетия со дня его рождения: 1899—1999) // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001.

<sup>2</sup> См.: *Успенский Б. А., Лотман Ю. М.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // *Успенский Б. А.* Избранные труды. М., 1994. Т. I.

<sup>3</sup> См.: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова // *Russian Literature*. 1981. V. 9. № 3; *Яблоков Е. А.* Двойничество персонажей в романах А. Платонова (от «Строителей страны» к «Счастливой Москве») // Третьи платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции. Воронеж, 1999.

<sup>4</sup> См.: *Гюнтер Х.* О некоторых источниках миллениаризма в романе «Чевенгур» А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1.

<sup>5</sup> *Толстая-Сегал Е.* Указ. соч.

<sup>6</sup> О гностических корнях некоторых идей Платонова см.: *Толстая-Сегал Е.* Указ. соч.

<sup>7</sup> Которому, по наблюдению М. А. Дмитривской, соответствует и имя Самбикин; см.: *Дмитровская М. А.* Философский концепт романа А. Платонова «Счастливая Москва»: Платон, Аристотель, О. Шпенглер // *Russian Literature.* 1999. V. 46. № 2. С. 159.

<sup>8</sup> См.: *Яблоков Е. А.* На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 36—73.

<sup>9</sup> См.: *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и теории культуры. М., 1999. Т. 1.

<sup>10</sup> См.: *В. фон Гумбольдт.* О двойственном числе / Коммент. Вяч. Вс. Иванова // *Язык и философия культуры.* М., 1985.

<sup>11</sup> *Топоров В. Н.* Числа // *Мифы народов мира.* М., 1982. Т. 2. С. 630.

<sup>12</sup> См.: *Топоров В. Н.* «Сказание о Борисе и Глебе» // *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Том 1. Первый век христианства на Руси. М., 1995.

<sup>13</sup> См.: *Фралов Б. А.* Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974; *Топоров В. Н.* Числа...

<sup>14</sup> Ср. с мотивом *часов* в «Чевенгуре».

<sup>15</sup> Одним из них, например, становится манихейство — см.: *Вайскопф М.* Во весь Логос (о религии Маяковского). Москва; Иерусалим, 1997.



## ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВО ПАРАДОКСОВ: БЛИЗКОЕ ДАЛЕКОЕ У А. ПЛАТОНОВА И А. ТЫШЛЕРА

Настоящая глава посвящена обсуждению возможности перенесения методов анализа дискретных текстов на тексты непрерывного типа (живопись, музыку и др.). Очевидно, что данное перенесение допустимо только в определенных границах, задающихся, на наш взгляд, конечной целью — выявлением в тексте культуры макроструктуры языка эпохи, ее несущей конструкции, опорных элементов. Основой сопоставления дискретного образования (например мотивной топонимики литературного произведения с живописным произведением той же поры) может служить вычленение неких общих конструктивных смыслообразующих свойств, проецируемых на общую семантико-синтаксическую схему культуры. При этом неизбежны потери в полноте интерпретации обоих текстов, которые, впрочем, восполняются тем, что обнажается ядро глобального смысла в масштабе риторики эпохи, высвечиваемое данным геометрически стройным изоморфизмом.

В нашем случае проблема решается на частном материале: на основе распределения валентностей двух мотивов Платонова — *далекого* и *близкого*, а также их соотносительности, выстраивается определенная фигура — оксюморон, одна из распространенных схем мышления советской культуры 1920—1930-х годов, что находит подтверждение в композиционных схемах живописи таких выдающихся живописцев той поры, как А. Тышлер и А. Лабас.

Выраженное в знаменитом высказывании Сталина «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее» присущее времени веселье — это не(только) официальная пропаганда, не словотворчество диктатора, о нем свидетельствуют и современники. Эта констатация разительно противоречит другой стороне медали — воцарившейся в стране тех лет трагедии насилия и нищеты. Веселье — категория смеховой культуры, смеха, одним из важнейших механизмов, порождением которого является парадокс как столкновение крайностей, взрыв ожидаемого, ломка стереотипов, что ведет к прозрению смысла на новом, более высоком уровне. Подобная ситуация соединения несоединимого может быть описана фигурой оксюморона с присущим ему *conceit* конечного острия. Сквозь эту дискурсивную схему открываются глубинные значения, кото-

рые организуют пространство культуры данной эпохи и сами по себе пространственны. Фигура оксюморона, состоящая в парадоксальной схеме *ближнего дальнего*, характерна для «пространства ликования» 1930-х годов, пользуясь терминологией М. Рыклина<sup>1</sup>.

Известна значимость антиномий и вообще дуальных моделей в риторике Сталина. Они отражали как двойственность природы и политики вождя, так и специфику тоталитарной культуры в целом. В книге «Писатель Сталин»<sup>2</sup> ее автор М. Вайскопф указывает на пространственный характер риторической технологии диктатора, отдающего безусловное предпочтение метонимии и синекдохе по образцу барокко и авангарда. Одним из наиболее емких семантических полей, на которых актуализировалась в аспекте двойственности метонимия, проявив характерные черты советской культуры 1930-х годов, стала описывающая пространственные наложения оппозиция *близкое/далекое*. Для партийной образности и языка Сталина характерно, в частности, усечение промежуточных звеньев и контаминация тропов, в котором все смешивается, так что, по словам Вайскопфа, «родственное и чужеродное и *близкое* и *далекое* для Сталина зачастую просто неразличимы»<sup>3</sup>. В политической мифологии тех лет пространство спроецировалось на время, в котором также опускались промежуточные звенья: зримые черты *близкого как части* напрямую отсылали к *целому и далекому*, чье присутствие в свете, как казалось, неотвратимо приближающегося коммунистического будущего ощущалось в настоящем. Частичное настоящее, лишенное целостности вследствие отягощающих «пережитков» прошлого и вредоносных «врагов народа», отдельными прорывами открывалось в идеально целостное будущее.

Подобная характерная для сталинского дискурса соположенность полюсов — *близость далекого* уходит корнями в более раннее время, в эпоху конца 1920 — начала 1930-х годов, которая в России характеризуется процессом смены культурной парадигмы. Это время переходное, авангард постепенно вытесняется тоталитарным типом культуры, и потому в картине мира черты прошлого миропонимания переплетаются, образуя то симбиоз, то противостояние, с чертами культуры Два, если использовать терминологию Владимира Паперного<sup>4</sup>. Этот своеобразный и уникальный симбиоз-противостояние специфически отразился в господствовавшей модели пространства, определив характерные наложения-тождества и парадоксальные противопоставленности ряда фундаментальных пространственных категорий.

Остановимся на противопоставлении *близкое/далекое* как наиболее значимом для эпохи, рассмотрев его на материале прозы Андрея Платонова конца 1920 — начала 1930-х годов и живописи Александра Тышлера того же периода. Именно это время оказалось наиболее продуктивным

для творчества данных мастеров, а сближенность полярностей, представленных парой *близкое/далекое*, проявилась в наиболее полном виде. К сравнению с Платоновым привлекались в отечественных и зарубежных исследованиях многие художники, наиболее популярной фигурой стал Павел Филонов<sup>5</sup>. Однако с Тышлером Платонова раньше не сравнивали. Между тем, наличие сходства в их творчестве представляется неоспоримым. Зону совпадений, прежде всего, определяет семантика оппозиции *близкое/далекое*. Совпадения в творчестве Платонова и Тышлера на фоне общих свойств риторики эпохи представляется тем более значимым, что оба мастера прямыми поборниками официальной идеологии не были. Более того, в их творчестве наличествует прямая оппозиция установочной линии партийного искусства. Это тем более показательно, так как является свидетельством времени, которое проявилось в речи носителей этой культуры и эпохи, зачастую независимо от их сознательных устремлений. Но вначале приведем ряд общих замечаний относительно бытования этого противопоставления в традиции.

В истории мировой культуры *близкое* обычно противоположно *далекому* в ряду пар *свое/чужое*, *внутреннее/внешнее*, *теплое/холодное* с соответственной соотнесенностью частей. *Близкое* выступает как *свое*, *внутреннее*, *теплое* — в отличие от *далекого*, которое, как правило, *чужое*, *внешнее*, *холодное*. При этом *близкое* обычно трактуется как непрерывное, субъектное, рожденное крупной оптикой, в то время как *далекое*, соответственно, дискретное, более объективированное, воспринимается удаленным телескопическим зрением. Позитивная отмеченность второго члена — *далекого* или (в плане интенционала) *к далекому*, *в даль* описывает утопическую семантику того или иного типа культуры или отдельного явления. Наоборот, сдвиг акцента на первый член — *близкое* характеризует дистопическую доминанту с позиционированием телесной семантики и потенциальной инверсией традиционных иерархий. Наложение *далекого* на *близкое* или *близкого* на *далекое* описывает тип культуры, чья риторика ориентирована на фигуру оксюморона или — в категориях логики — парадокса. В сопредельности разноудаленных пространств акцентируется конфликтность, шов, напряжение полюсов. Значимым в культуре является и агрегатное состояние пространства — плотного, стягивающего, обволакивающего своей вязкостью *близкое* и *далекое*, или наоборот — разряженного, лишаящего полярные части взаимной сцепленности. Спецификой модели пространства конца 1920-х годов в советской культуре является одновременное наличие всех названных типов соотношения *близкого* и *далекого*, образующих поле непрерывной пульсации и столкновений.

В истории искусства смыслы сопряжения *ближнего* и *дальнего* планов в построении пространства определяются текстом культуры, в рамках которого изображение наделяется специфическими значениями<sup>6</sup>. В архаической культуре клишированного типа, которой во многом идентичны примитивные культуры, детские рисунки и наивное искусство нового времени, *дальнее* и *ближнее* имплицированы в основную оппозицию *сакральное/профанное* или *главное* и *второстепенное*, что обозначено конвенционально — размером: *главное* и *сакральное* — крупное, *второстепенное* — мелкое. Первое — обычно *свое*, а потому *внутреннее* и *непрерывное* (т. е. *целостное*), второе — *чужое*, *внешнее*, *дискретное* и *партиципированное* (например, в Древнем Египте: крупный фараон и мелкие поверженные враги). Эта модель в целом сохраняется и в средние века, в частности в Византии. *Дальнее* и *ближнее* встраиваются в вертикальную ценностную иерархию, определяемую сакральными центром и вершиной. С приходом антропоцентричной ренессансной культуры горизонтального типа и возникновением иллюзионистских тенденций в передаче глубины картины, т. е. внеконвенциональных, «достоверных» планов удаленности от зрителя, *ближнее/дальнее* лишилось сакральных коннотаций (сакральным центром стал «одноглазый циклоп» нового времени: человек-зритель-художник, подчиняющийся единственности точки зрения прямой перспективы) и части оппозиции оказались разведенными по размерности и тону: *ближнее* как крупное и теплое, *дальнее* как малое и холодное. Исключение представляет северный Ренессанс — вспомним, например, Брейгеля с его высоким горизонтом (а также цитирующих его в XX в. мастеров — в частности мастера примитива Ивана Генералича<sup>7</sup>). В рамках ренессансно-миметической традиции *свое* и *чужое*, а также *внутреннее* и *внешнее* оказались нерелевантными к рассматриваемой оппозиции (ср., например, «Явление Христа народу» А. Иванова, где смысловой центр организован фигурой Христа — *далекого*, *чужого*, *бесплотного*, но при этом *смыслорождающего*).

Ситуация изменилась в XX в. «Оптимальная проекция авангарда» (термин А. Флакера<sup>8</sup>) наделила *ближнее* и *дальнее* утопическим смыслом посредством инверсирования (по отношению к каноническому искусству) сакральных смыслов: *дальнее* и *малое* по размеру обрело вес и позитивную отмеченность, отсылая к несбыточным идеалам. Наоборот, *ближнее* и *крупное* как *свое*, *телесное*, *внутреннее* подвергалось в культуре авангарда негативному означиванию — оно отодвигалось на задний план. Однако парадоксальным образом одновременно происходил и обратный процесс: актуализировалось так называемое гротескное тело авангарда — становящаяся телесность непрерывного типа, обнажающая *ближнее* и *внутреннее*, пересекающая собственные границы и перево-

рачивающая сакральную иерархию. Таким образом реализовалась телесность карнавализованного свойства, отсылающая к фольклорно-барочным корням авангардной поэтики. *Ближнее негативное* (или то, что требует исправления, объект перестройки, становящееся) стало служить целям остранения *дальнего позитивного* (или уже построенного, идеального, завершённого), опрокидывая пространственные категории на время. Век изменил и оптику в целом, раскрыв необыкновенные возможности зрения и сделав установку как на зримое, так и на семиотически приближённое к внутреннему Я человека<sup>9</sup>.

В позднем авангарде, когда напряжение полярностей достигло своего апогея, значимость сближенности *ближнего* и *дальнего* с ее постоянной меной знаков стала особенно очевидной. Примеров в изобразительном искусстве рубежа десятилетий несть числа. Как и в архаическом прошлом, *близкое далекое* стало выступать, в частности, в форме совмещения масштабов с соответствующими коннотациями. Наиболее яркий случай — композиционные принципы многочисленных плакатов-фотомонтажей, реализующих идиоматику *вождь и массы*: фигура оксюморона стала здесь общим местом. Разительное сходство, которое наблюдается между советскими и немецкими плакатами начала 1930-х годов, очевидно, указывает как на общую риторику плакатного жанра, так и на конкретные идеологические клише тоталитарной культуры. Примером могут служить плакаты Г. Клуциса «Под знаменем Ленина на социалистическое строительство» (1930) и «Победа социализма в нашей стране обеспечена» (1932), аналогичные плакатам в прошлом дадаиста Джона Хартфилда, работавшего в Берлине, «За мной стоит сплоченная нация» (1932) и «Мечты Ленина станут действительностью» (1934). На столкновении крупного переднего и мелкого фонового планов построена и риторика плакатов на производственные темы: Н. Пинус «Работница» (1931), В. Кулагина «Международный женский день» (1931), Е. Семенова «Вступай в Авиахим» (1926). Интересная инверсия обычной семантики планов реализована в фотокомпозиции Б. Игнатовича «Эрмитаж» (1929): здесь крупный план (ступня одного из Атлантов) осмыслен как телесный и утопический (культура как идеальное, вневременное начало), в то время как удаленные фигурки живых людей, спешащих мимо каменного титана, обозначены как повседневность. Сакрализованным выступает в данном случае *близкий* крупный план, а профаническое настоящее передано иконически — как мелкое (= *удаленное*), т. е. тривиальное.

Аналогичным образом сближение масштабов семантизировано и в плакатной по своей стилистике живописи А. Дейнеки: «Текстильщицы» (1927), «Оборона Петрограда» (1928), «Футболист» (1932). Однако и у далеких от плакатности мастеров проявляется характерное тяготение к

сшибке масштабов. Так, еще в начале 1920-х годов чувство сакрализованной Вселенной выражено на полотне К. Юона «Новая планета» (1921), значимым образом совмещение масштабов реализовано и в картине Б. Кустодиева «Большевик» (1920). А в конце десятилетия в произведениях А. Лабаса «Дирижабль и детдом» (1930), «Дирижабль» (1931) и других соединении крупных и мелких фигур как *сближенных далеких* стало уже характерным композиционным приемом: *крупное близкое* (дирижабль) выступало при этом как реализованная технологическая мечта, а *мелкое далекое* — восхищенная публика описывало события в эпическом отстранении. Таким образом, у Лабаса наметилось значимое нарушение стереотипных установок (*близкое* как то, что раньше мыслилось *далеким*, versus *далекое* как *свое, телесно-близкое*).

На той же риторической фигуре оксюморона — соединении крайностей с замещением традиционных коннотаций в сближении разноудаленных масштабов — в значительной мере основана поэтика крестьянского цикла К. Малевича 1928—1932 гг. Например, на картине «Голова крестьянина» крупная супрематическая голова переднего плана противопоставлена двухъярусному заднему плану с мелкими фигурками крестьян на земле и аэропланов в небе. Это полотно является композиционной цитатой житийных икон с ликом святого крупным планом и мелкими повествовательными клеймами по бокам. Противопоставленность планов у Малевича, таким образом, имплицитно означает значение сакрализованного конвенционального пространства. Очевидно, это не только личный выбор мастера — гениальный художник угадал ведущую риторическую фигуру эпохи, наделяющую смыслом сакральности противопоставленность *близкого* и *далекого*, в рамках его «икон» переформулированной как *крупное/мелкое* и *главное/второстепенное*.

Та же схема более лаконично развернута в картинах «Женщина с граблями» и «Сложное предчувствие. Торс в Желтой рубаше». В этих полотнах дистопическое значение передано самой противопоставленностью *ближнего* крупного плана, занятого фигурой крестьянина или крестьянки, с одной стороны, и *дальнего* плана с низким «пустым» горизонтом или зловещим силуэтом дома без окон — с другой. Последний вполне очевидно отсылает к парадоксалистской «наполненной пустотности» «Черного квадрата», активизируя дополнительные измерения экзистенциального message'a этой антиномии. Шагнувший от космической невесомости супрематизма к свинцовой контрастности планов, Малевич незадолго до своей кончины провиденциально обозначил грядущий трагический порог, бездну не только собственной жизни, но и жизни советской страны.

Особенно интересен случай А. Тышлера, чье творчество лежит в эти годы в стороне от искусства, служащего пропаганде официальной идеологии. В конце 1920 — начале 1930-х годов художник создает серию фигуративных произведений маслом, исполненных в почти монохромной оливково-фисташковой (византийской!) гамме. Это прежде всего полотно «Танец с красным знаменем» и «Мать с ребенком на фоне города», а также картины из серии «Материнство», в частности полотно «Материнство» (1932). Композиции построены на соположении удаленного и ближнего планов, которое особенно акцентировано ввиду отсутствия промежуточного звена. Сюжет полотна можно воспринять как образительную параллель к произведениям А. Платонова — роману «Чевенгур» и повести «Котлован». Так, в «Танце с красным знаменем» собравшиеся в круг и преданные экстатической пляске под развивающимся красным флагом люди на первом плане воспринимаются как «прочие» из «Чевенгура». Ассоциация еще более усиливается тем, что на заднем плане помещены смутные очертания опустевшего города. На другом полотне нищенка с младенцем — своего рода Богородица «прочих» — представлена на фоне удаленных городских развалин. Акцентированность дистопической доминанты в противопоставлении *ближнего* и *дальнего* планов организует пространство как двумерную сакральную плоскость. Это уже не гротескное тело исторического авангарда, это экстатическое тело культурно-пространственного пограничья, для которого характерно обостренное переживание своей редуцированной телесности.

К названной группе произведений примыкает и «Качалка» — полотно 1925 г. из триптиха «Дом отдыха» (серия «Сон в летнюю ночь»). В этой картине также ясно выстроен разрыв планов: переднего с изображением основных персонажей (женщины в кресле-качалке и музыканта в окружении путти) и фона, обозначенного домом в форме пагоды и рядом крошечных фигурок вокруг. Между тем, в отличие от вышеупомянутых произведений здесь задана вертикальная композиционная доминанта, геометрически и сюжетно (путти-херувимы) акцентирующая сакрализованное смысловое происхождение. Вертикализм и контраст разных масштабов соединены и в одной из наиболее пронзительных картин мастера — полотне «Женщина и аэроплан» (1926). Телесное *ближнее* — женщина крупным планом с заключенной в ее образе метафоре земли — противопоставлено началу эфемерно-бестелесному, принадлежащему верху, небу, мечте. Между тем, голова заглядевшейся ввысь мечтательницы, тянущаяся вверх на столпообразной шее-спирали в шарфике, кажется, того и гляди оторвется от тела, устремившись вслед за летающим чудом.

Тема женской головы как верха, по тем или иным сюжетным обоснованиям отчлененного от остального тела, проходит сквозь все творчество Тышлера. В более позднее время, в 1960—1970-е годы, очевидно, в ходе разработки идей конца 1920 — начала 1930-х годов, эта тема получила яркое выражение в сериях «Балаганчик», «Архитектура», «День рождения». Метафоры *голова-город*, *голова-корабль* (преимущественно женская) содержат в себе образ идеального телесного верха, устремленного прочь от телесного низа. Верх стремится заглянуть по ту сторону горизонта, в неведомую *даль*.

Поразительно совпадение такого рода образности с описанием картины в комнате Веры из повести А. Платонова «Джан»: *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 странную бесконечность. 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 человек, 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* (Д, 380). В сравнении с общетипологическим родством, улавливающимся между упоминавшимися выше пейзажами Тышлера и платоновским «Чевенгуром», здесь налицо чуть ли не прямое цитирование словом изобразительного ряда. Примечательно глубинное сходство всего набора элементов оксюморонной нарративной конструкции — *близкое небо*, *голова*, *пробивающая небесный купол*, *оторванная от тела голова*, *голова и небо*, сближенность как снижение образа — *небо = жестяной таз*, *бесконечность versus земля*. Фокус пересечения живописи Тышлера и описания, очевидно, вымышленной картины у Платонова: *близкое далекое*.

Оксюморонная риторика *близкого далека* у Тышлера, видимо, является непосредственным продолжением его опытов по выявлению структуры пространства, предпринимавшихся мастером на более раннем, внефигуративном этапе его творчества. Вспомним, к примеру, полотно «Цветодинамическое напряжение в пространстве» (1924), из серии «Цвет и форма в пространстве». Внутренние тяги, струны, на которые «натянуто» тышлеровское пространство и которыми оно «собрано», впоследствии стали обрастать фигуративно-сюжетной мотивировкой, встраиваясь в социально-культурный контекст. Однако в самой меньшей мере можно



говорить о том, что художник «прогнулся» под время. *Близкое далекое* в форме противопоставления планов можно воспринять как существенное усложнение той проблемой, над которой он продолжал работать. Задачи устроения пространства как формально-механической среды вышли на уровень дополнительных измерений — на уровень испытания емкими смыслами сближения и отталкивания тел — живых человеческих тел, а также созданных людьми сооружений в их космологической перспективе. В символистичности *близкого далека* у Тышлера проявляется скрытый слой символизма в авангарде, и это то главное, что перекидывает мост — при всех многообразных различиях между мастерами — от тышлеровского фантазийного мира странного веселья к сумеречному обиталищу чудаковатых героев Платонова. Роднит сама персонажность пространства, его наделенность характером — жестоким и тесным, как время, которому оно (пространство) принадлежит, и безграничным и безумным, как мечты его обитателей. Но самое главное — это родственность в тех смещениях привычных связей, которыми *далекое* и *близкое* обросло в культуре. *Близкое далекое* Тышлера — это одновременно продолжение авангардного утопического дискурса и очевидное преодоление его, противофаза по отношению к горизонту ожидания. Каково же соотношение *ближнего* и *дальнего* у Платонова?

Конец 1920 — начало 1930-х годов в творчестве Андрея Платонова характеризуется сдвигом внутри конstellации *дух—тело*. Утопическая *даль* начинает все чаще описываться в метафорах плоти. На смену прекрасному *далекому* приходит гротескная телесность *близкого*, полярности сближаются. Сдвоенность *близкого* и *далекого* находит выражение в характерном для мастера принципе оксюморона, который описывает пик экзистенциальной напряженности. Столкновению *близкого* и *далекого* в его амбивалентном звучании посвящен рассказ «Фро», в свое время исследованный А. Жолковским<sup>10</sup>. Компьютерная обработка текста романа «Чевенгур» в плане частотности мотивов и их сочетаемости дает интересные дополнительные данные. Аналогию поэтике *близкого/далекого* у Тышлера, лежащей в сфере соединения масштабов и противопоставленности композиционных планов, в прозе Платонова можно усмотреть в наложении коннотаций *близкого* и *дальнего*, а также в разрушении семантических стереотипов противопоставления, ведущего к гротескной инверсии значений.

Анализ выявляет в качестве наиболее частотных следующие мотивные группы у Платонова: *даль* и *близь* в значении *полнота космоса*; асимметрия: *близкий* как *ближний* в плане телесности, но телесности в парадоксальном евангельском смысле («возлюби ближнего», но «оставь мать

и отца твоего»); *даль* как описание не пространства, а времени: *даль* как длительность; *даль* в связи со значением *забыть*, *близь* — с *памятью*; *даль* как *чужое* (традиционно); *даль* в сочетании со *зрением* (*даль* как предмет разглядывания, созерцаемость дали); *даль* в сочетании с концептом *пути*; *даль* как *преодоление телесности*; *близкое* как *телесное*. Остановимся на мотивике *близкое/далекое* подробнее. Начнем со второго члена.

В соответствии с общим замыслом и сюжетом романа, *дальнее* прежде всего маркирует в «Чевенгуре» все позитивное — чистое, светлое, просторное, т. е. реализует утопическую проекцию. *Даль* в этом качестве выступает в сочетании с такими мотивами, как *социализм*, *небо*, *Бог*: *Сторож курил и спокойно глядел дальше — в бога он от частых богослужений не верил* (Ч, 19); *он бы сразу убежал... искать социализм вдалеке* (Ч, 111); *Недавно Сербинов возвратился с обследования социалистического строительства в далеких открытых равнинах Советской страны* (Ч, 323); *заря не свеча, а великое небо, где на далеких тайных звездах скрыто благородное и могучее будущее человечества* (Ч, 131). Характерно, что даже наделяя порой социализм значением *близкого*, писатель использует все ту же лексему *далекий*: *Он оглядел Копёнкина, ехавшего со спокойным духом и ровной верой в летнюю недалекую страну социализма* (Ч, 145). В том же ряду у Платонова стоят *море — родственники Кирея были далеко — на Дальнем Востоке, на берегу Тихого океана, почти на конце земли, откуда начиналось небо* (Ч, 288) и *город*, по отношению к которым *далекое* выступает почти неизменным предикатом или в составе единой синтагмы: *Там дожди были? — спросил Саша о далеком городе* (Ч, 35); *Чепурный... увидел другой Чевенгур: открытый прохладный город, освещенный светом еще далекого солнца* (Ч, 237). Такого рода *даль* — притягательная мечта: она зовет, манит человека — *Как и каждого человека, его влекла даль земли, будто все далекие и невидимые вещи сучали по нем и звали его* (Ч, 70) — и тот пускается в путь.

*Дорога* и *даль* связаны у Платонова в одно неразрывное целое, реализуя клишированный параллелизм тавтологического типа — атрибут народной песни и карточного гаданья — *дорога дальняя: Вагон, вероятно, перевез много красноармейцев, тосковавших в дальних дорогах* (Ч, 70); *Во сне он увидел... еле колеблющееся пространство и вдаль уходила пустая дорога* (Ч, 82); *Пешеход взглянул на всадников глазами, отуманенными дальней дорогой* (Ч, 116); *Алексей Алексеевич говорил, что есть ровная степь и по той степи идут люди, ищущие своего существования вдалеке; дорога им дальняя, из родного дома они ничего, кроме своего тела, не берут* (Ч, 190). В целом слово *дорога* в связи с *далью* в составе одного пред-

ложения или короткой синтагмы встречается в романе 23 раза, из них словосочетание *дорога дальняя* — 7 раз (!). Устремленность *вдаль*, преодоление пространства ради достижения *далекого* нездешнего — естественный модус преобразователей Чевенгура, их путь равнозначен пути *далекого солнца*, которое они стремятся приручить на благо нового общества: *Пиюся глянул в остальную даль — куда пойдет солнце: не помешает ли что-нибудь его ходу* (Ч, 239). Дорога *вдаль* обнажает горизонт, и невидимое становится видимым, открывается вид на идеальное, путь в мир тонкой материи, ибо коммунизм — это движение *вдаль*: *Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли* (Ч, 202). *Даль* открывается человеку в «Чевенгуре» как последняя полнота, как космическое единение низа и верха, мифологический брак земли и неба: *Как конец миру, вставал дальний тихий горизонт, где небо касается земли, а человек человека* (Ч, 134). Подобно знаменитому гоголевскому «Вдруг стало видно ясно во все концы», у Платонова звучит тема *прозрения* в плане постижения пространства как особого, духовно высокого опыта: *Здесь похоже на англо-индийский телеграф — тоже далеко видно и чистое место!* (Ч, 306). Мотив видения *дали* с настойчивостью пробивается в более поздних произведениях мастера, например в рассказе «Июльская гроза» (1938): *далеко стало видно во круг* (ИГ, 239).

*Ближнее* и *дальнее* нередко встречаются друг с другом в «Чевенгуре» как противоположности: *Лишь бы бедность близости была, а где-нибудь подальше — белая гвардия* (Ч, 180); *Чепурный же стоял и не видел надобности в одном далеком человеке, когда есть близко множество людей и товарищей* (Ч, 309). Однако чаще всего они сосуществуют на правах дополнительного распределения, нарушая естественную логику пространственно-временных связей: *вдруг раздался невдалеке мощный топот коня: это Копенкин... бросился на далекий экипаж встречать друга или поражать врага* (Ч, 343). *Близкое* часто обозначено как телесное и женское: *погибшие лежали кустами... видимо стараясь сблизиться хоть частями тела в последние минуты взаимного расставания* (Ч, 215); *все спящие чевенгурцы вынуждены были одушевлять близких людей и предметы, чтобы как-нибудь размножить и облегчать свою набирающуюся, спертую в теле жизнь* (Ч, 316); *классовую же ласку Чепурный чувствовал как близкое увлечение пролетарским однородным человеком* (Ч, 243). С *далью* связана боль расставания с *близкими* людьми: *Он не любил успешных или счастливых людей, потому что они всегда уходят на свежие, далекие места жизни и оставляют своих близких одинокими* (Ч, 331), и это — лирический модус сопряжения крайностей.

*Даль* как идеальное и *близкое* как телесное вполне обычны, ожидаемы, стереотипны. Нетривиальным, вместе с тем, является весьма частая сближенность мотивов *дальнее* и *тело* — как семантически, так и в формальном соположении лексем в рамках единой синтагмы, при этом акцентируется *низовое* и *женское*: *по той степени идут люди, ищущие своего существования вдалеке; дорога им дальняя, а из родного дома они ничего, кроме своего тела, не берут* (Ч, 190); *По вечерам прочие водили женщин на далекие места реки и там мыли их* (Ч, 365). На этом основано как противопоставление *далекого* *близкому*, так и их тождество: *Хотя в Чевенгуре было тепло и пахло товарищеским духом, Копенкин... чувствовал себя печальным и сердце его тянуло ехать куда-то дальше* (Ч, 192); *Три человека отправились вдаль — среди теплоты чевенгурских строней* (Ч, 209); *небось тогда у тебе дальней была, что в больное нутрё поближе лез!* (Ч, 298). Идеальная сущность *дальнего* в телесном коде реализуется как сексуальное начало: *Машинист понес в даль отвлеченных слов о каких-то женщинах... он знал, что женщин можно любить особо и издали* (Ч, 29); *Ты хамка, — сказал Карпий Агапке. — Я люблю женщин дальних* (Ч, 298). *Телу* и *сексуальности* эквивалентна по Платонову и *трава* — это стихийное, земное, плотское творение, *природа*, которая тоже причастна *дальнему* — *даль + тело + трава*: *Прошка уходил все дальше, и все жалостней становилось его мелкое тело в окружении улегшейся огромной природы* (Ч, 53); *Здесь у вас хорошо — тихо, отовсюду далеко, везде трава растет* (Ч, 300).

Помимо эротической темы, *близость* *дальнего* артикулирована в соположении мотивов *близости* и *коммунизма*: *Чепурный безмолвно наблюдал солнце, степь и Чевенгур и ощущал волнение близкого коммунизма* (Ч, 227); *Наверное, уже весь мир, вся буржуазная стихия знала, что в Чевенгуре появился коммунизм, и теперь тем более окружающая опасность близка* (Ч, 243); *У вас в Чевенгуре весь коммунизм сейчас в темном месте — близ бабы и мальчугана* (Ч, 287). Подобное соположение, учитывая коннотированность коммунизма (и его эквивалента Ленина) одновременно и *ближним*, и *дальним*: *есть далекое тайное место, где-то близ Москвы или на Валдайских горах... называемое Кремлем, там сидит Ленин при лампе, думает, не спит и пишет* (Ч, 243), — выступает как оксюморон, как наложение частей оппозиции.

В широкий разброс между *близким* и *далеким* включены конечные точки человеческого бытия — *жизнь* и *смерть*. Живое и мертвое тела встречаются на своей экзистенциальной границе, обозначая характерное для мироощущения Андрея Платонова истончение существования инверсивным образом; в романе Чевенгур *живое* чаще всего парадоксальным образом выступает как *дальнее*, а *мертвое* как *близкое*: *Пусть*

*отец лежит мертвый и ничего не говорит, но он всегда будет лежать близко* (Ч, 36); *Чепурный и Пиюся пошли лично обследовать мертвых буржуев; погибшие лежали кустами — по трое, по пятеро и больше, — видимо стараясь сблизиться хоть частями тела в последние минуты взаимного расставания* (Ч, 215); *Чепурный нисколько не знал вначале, после погребения буржуазии, как жить для счастья, и он уходил для сосредоточенности в дальние луга, чтобы там, в живой траве и одиночестве, предчувствовать коммунизм* (Ч, 225); *У Дванова заболел живот, с ним всегда это повторялось, когда он думал о дальних, недостижимых краях* (Ч, 306).

*Мертвое/живое* соотносено с *близким/далеким* и в плане существенной для мотивики Платонова антиномии *память/забытье*. Нарушая сложившийся в обыденном сознании стереотип *дальнее = забытье*, писатель связывает *дальнее* именно с *длящейся* памятью: *Иногда он поглядывал на Соню и еще больше любил Розу Люксембург: у обеих была чернота волос и жалостность в теле; это Копенкин видел, и его любовь шла дальше по дороге воспоминаний* (Ч, 100); *Ему смутно казалось, что это сделано для того, чтобы дальняя могила Розы Люксембург имела дерево, холм и вечную память* (Ч, 210). *Память* эквивалентна зрению, потому *далекое* видится яснее: *Карчук же подарил Кирею сербиновские очки. — Будешь видеть дальше — больше, — сказал он Кирею* (Ч, 344) (обыгрывается газетное клише: *политическая дальновидность*). *Близость коммунистической дали* и *далекость близкой женщины* оказываются в одной парадоксальной сцепке наподобие антиномии *беспамятная память*.

Амбивалентность коммунистического блага в романе, соответствующая и амбивалентности — устраненности — авторской позиции с превалярованием дистопического компонента, описывается парадоксом *близкого далека* как нельзя более точным образом по отношению к реалиям официальной идеологии. Этот парадокс выступает как противоречие между плотским и идеальным, живым и мертвым, фокусируясь вокруг проблематики *телесного*, что является данью еще 1920-м годам с характерными для той эпохи баталиями вокруг проблем пола<sup>11</sup>. Вместе с тем, черты антиномичности приближающейся сталинской эпохи в парадоксе *близкого далека* предугаданы здесь с большой точностью. *Близкое далекое* в «Чевенгуре» — это не только страстная устремленность в коммунистическое завтра со всем драматизмом обреченности этого стремления, это еще и полнота устройства мифологического Космоса, где встречаются противоположности. При этом *далью*, как уже отмечалось, описывается у Платонова не пространство, а время: *даль* — это память

как предмет ментального созерцания временной протяженности, между тем как *вблизи* ничего не видно и мало помнится (дополнительно о связи *дали* со зрением см. в главе «Архаические мотивы *свет* и *глаз*»).

Выявленное в мотивике Платонова наложение полюсов, разрушение семантических стереотипов, горизонта ожидания в связи с нетривиальными мотивными «валентностями» *близкого* и *далекого* обнаруживают прямое соответствие с дистопической мотивикой Тышлера, проявившейся в противопоставлении разноудаленных планов композиции, тем самым не только указывая на инвариантные особенности пространственного «ландшафта» эпохи, но и на специфику ландшафта ментального инверсии и наложения *близкого/далекого* отражают высокую напряженность переходной эпохи, года «великого перелома» на пути к (не)реализации утопии, этапа семиотической трансформации. Реализованная в сфере пространства, риторика эпохи описывает парадоксы времени.

## Примечания

<sup>1</sup> Рыклин М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различия. М., 2002.

<sup>2</sup> Вайскопф М. Писатель Сталин. М., 2001.

<sup>3</sup> Там же. С. 32.

<sup>4</sup> Паперный В. Культура Два. М., 1996.

<sup>5</sup> См., например: Гаврилова Е. Н. Андрей Платонов и Павел Филонов. О поэтике повести «Котлован» // Литературная учеба. М., 1990. № 1.

<sup>6</sup> См.: Злыднева Н. В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 2001. № 1.

<sup>7</sup> Тенденция к сближенности планов в искусстве Северной Европы (включая Германию) само по себе чрезвычайно интересно. Заложенная в этом феномене конфликтность находит соответствие в укорененности в ментальности региона многих других аналогичных свойств поэтики: не случайно именно здесь берет начало экспрессионизм.

<sup>8</sup> Flaker A. Poetika osporavanja. Zagred, 1982.

<sup>9</sup> См.: Ямпольский М. О близком. М., 2001.

<sup>10</sup> Жолковский А. К. «Фро»: пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12.

<sup>11</sup> См.: Золотоносов М. Н. Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX—XX веков. М., 1999.

## ГЛАВА 3. УТОПЛЕННИКИ УТОПИИ (о рассказе «Река Потудань»)

Мотив утопии в рассказе Андрея Платонова «Река Потудань» неоднократно обращал на себя внимание исследователей творчества писателя<sup>1</sup>. Рассказ был написан в 1930-е годы в Москве и опубликован там же в 1937 г. в составе сборника с одноименным названием. Это было время, когда писатель полностью победил в Платонове инженера-мелиоратора, мечтатель-идеалист уступил место исследователю души, а среди персонажей возобладал тип странника и чудака, вытеснивший прометеевских героев предыдущего периода. Рассказ «Река Потудань» обозначил веху в отношении Платонова к любви и проблеме пола, столь значимым для предыдущего, воронежского, периода: здесь впервые в его творчестве тема сексуальной любви не означена отрицательно. Однако утопический компонент, определявший сюжеты его произведений предыдущего периода, сохранился, хотя и в преобразованной форме. Утопическая тема представлена здесь имплицитно — в эротическом коде любовно-лирической драмы. Подобная транспозиция утопического характерна и для других произведений мастера на любовные сюжеты, написанных в эти годы («Фро», «Афродита»), и сама по себе не является чем-то необычным: она отсылает к комплексу платонических идей и соответствующих социально-политических метафор, которыми был проникнут климат эпохи и к которым Платонов был особенно чуток<sup>2</sup>.

Между тем, представляет интерес план выражения, а именно организация мотивной структуры посредством слова *утопия*, а также ее смыслообразующие проекции. Иными словами, в данной главе нас будет интересовать, как сопрягаются между собой ведущие мотивы повествования, как они соотносятся с темой утопии, и наконец, какие неочевидные смыслы, в том числе относящиеся к сфере интертекстуальных связей, эта конфигурация мотивов выявляет.

Известно, что Платонов часто шифровал глубинный смысл своих произведений, топика и риторическое послание которых порой задавались развернутой идиомой или тропом<sup>3</sup>. Наблюдения над синтагматикой мотивов в рассказе предоставляют дополнительные аргументы в пользу того, что в поэтике Платонова существует зависимость между фигурой

речи, с одной стороны, и геометрикой мотивной структуры, а также стоящей за ней идеологемой — с другой. Анализ мотивики Платонова важен и для понимания тех перемен, которые произошли в утопии XX в. как литературном жанре: последний часто соответствует риторике эпохи и задается ею. Зависимости, которые выявляются между сочетаемостью мотивов и планом референций, позволяют проникнуть в глубинные слои культуры 1930-х годов и прояснить «тексты» самоописания эпохи.

Делались разнообразные попытки интерпретации рассказа: в аспекте влияний философии Н. Федорова<sup>4</sup>, в диониссийском коде<sup>5</sup>, в мифологическо-ритуальном (инициация) ключе<sup>6</sup>, а также сквозь призму утопической темы<sup>7</sup>. Последняя трактовка — в плане эротико-утопическом — предполагает фокусировку на идее противоборствования платонической любви и любви как физической близости. Статистическое исследование текста, в частности в плане сочетаемости мотивов, помогает интегрировать все названные подходы.

Особой проблемой является при этом интертекстуальная «подкладка» повествования. Отсылки к литературной традиции здесь многочисленны: это и пласт отечественной традиции — каразинский («Бедная Лиза»), пушкинский («Повести Белкина», особенно «Станционный смотритель» и «Гробовщик»), гоголевский («Майская ночь, или утопленница», «Вий», «Шинель»), текст Достоевского («Бедные люди», «Преступление и наказание»), наследие символизма (суммарно — ницшеанский диониссизм), фольклорно-сказочный и эпический компоненты. Как и в других произведениях Платонова, здесь разворачивается диалог с философией Н. Федорова, ощутимо также влияние идей В. Розанова. В данной главе мы ограничимся кругом гоголевских аллюзий, так как именно гоголевский текст рассказа представляется нам наиболее важным для понимания мотивики. Кроме того, в свернутом виде он содержит в себе все другие интертекстуальные компоненты — как фольклорно-мифологический пласт, так и литературную традицию, восходящую по одну сторону хронологической оси к допушкинской поре, а по другую — определяя символистскую и особенно постсимволистскую эпоху XX в.<sup>8</sup>

Сюжет рассказа отличается классической простотой формы. Молодой человек, бывший красноармеец Никита Фирсов, возвращается с войны в родные места — уездный городок на берегу реки Потудань, где живет его отец, и поступает на работу плотником. Он встречает девушку Любу, которую знал когда-то в детстве, и она становится его невестой, а позднее женой. Однако в первую брачную ночь выясняется, что Никита не способен на сексуальный контакт. Никита в отчаянии. Однажды ночью он уходит из дома жены в соседнюю слободу Кантемировка, где в глубокой



печали, потеряв дар речи, долго живет на базаре как нищий и за скудное пропитание чистит отхожие места. Там его встречает отец, который сообщает сыну, что его жена Люба, думая после исчезновения Никиты из дома, что он утопился, пыталась и сама утопиться, но ее спасли, и теперь она очень больна. Никита спешит домой и в первый раз физически овладевает своей женой. Рассказ принадлежит к редкому в творчестве Платонова типу произведений со счастливой концовкой.

Ключ к пониманию драматических событий рассказа дает первый абзац, состоящий всего из одного предложения: *Трава опять отросла по набитым грунтовым дорогам гражданской войны, потому что война прекратилась* (РП, 354). Здесь имеют место все признаки поэтики Платонова, отмеченные в свое время Е. Толстой-Сегал<sup>9</sup>, а именно: анимация-антропоморфизация природы, песенный фольклор в расподобленном виде (ср. *позарастали стежки-дорожки*), нейтрализация авторской оценочной позиции (сочетание позитивного и негативного модусов: мотив запустения отмечен положительно), столкновение общей и частной семантики, эллипсоидность связей — инверсия причинно-следственных отношений: жизнь (трава) — смерть (война). Активно используется звукоподражательная аллитерация: сочетание звуков, напоминающих карканье воронья, задает атмосферу тревожного ожидания смерти (*тр-отр-гр-дрг-гр-пр-кр*).

Таким образом, первое предложение фокусирует в себе следующие мотивы: *трава, дорога и война*. Общий фон определяется экзистенциальной ситуацией *жизнь/смерть*. Этот набор мотивов можно переформулировать следующим образом: речь идет о *пути* (как возвращении) от смерти к жизни, причем *путь* акцентирован сгущением валентностей лексемы *дорога* (их — этих валентностей — 4, в то время как у двух других лексем — *трава* и *война* — по 2). Примем эту тему — *путь от смерти к жизни* за ведущий лейтмотив повествования. Она получает развитие в следующем абзаце рассказа, где говорится о тех, кто возвращался с войны *некоторые люди умерли в боях... кое-кто из демобилизованных еще не успел вернуться домой и шел теперь в старой шинели... Они шли с обмершим, удивленным сердцем... они шли теперь жить точно впервые, смутно помня себя* (РП, 354).

Мотивы *пути* и *смерти* персонифицируются в герое — Никите Фирсове, возвращающемся с фронта домой: *По взгорью, что далеко простерто над рекою Потуданью, уже вторые сутки шел ко двору, в малоизвестный уездный город, бывший красноармеец Никита Фирсов... со скромным... опечаленным лицом... серые глаза глядели с угрюмым напряжением... точно пешеход был нездешний* (РП, 354). Все характеристики

Никиты — его нездешность, «бывшесть», печаль на лице, его путь изда-дека, продвижение вдоль реки Потудань, в семантике названия которой зафиксирована идея пограничья и обращенности к тому, что лежит *по ту сторону* от границы, — все это указывает на принадлежность героя сфере *потустороннего*.

Существует и много других указаний на то, что Никита принадлежит мифологически кодированному пространству смерти. Его связь с нижним миром обозначена, в частности, его хтонической природой, что находит выражение в сне Никиты: прилегшему отдохнуть от дальней дороги красноармейцу снится, что к нему в горло пробрался маленький полевой зверек и душит его<sup>10</sup>: *Ему приснился страшный сон, что его душит своею горячей шерстью маленькое, упитанное животное, вроде полевого зверька, откормившегося чистой пшеницей. Это животное, взмокая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло... Задохнувшись во сне, Фирсов хотел вскрикнуть, побежать, но зверек самостоятельно вырвался из него, слепой, жалкий, сам напуганный и дрожащий, и скрылся в темноте своей ночи* (РП, 355). Соединение во сне с мышью или крысой — крещение нижним миром (*слепой и жалкий, во тьме своей ночи*) — это инвариант в топике Платонова (ср. аналогичный мотив — сцену поедания героем крысы на помойке — в рассказе «Мусорный ветер»).

Мотивы *смерти* и *нижнего мира* закрепляются за главным персонажем в ходе дальнейшего повествования — он видит незримое: *Как только смерклось, Фирсов увидел свою родину в смутной, начавшейся ночи... небольшой город, почти невидимый сейчас благодаря темноте. Ни одного огня не горело там* (РП, 355)<sup>11</sup> (парадоксальное *увидел незримый* усилено сочетанием *благодаря темноте*). Посредством логико-временной инверсии остранена связка *жизнь/смерть* — герой родился на кровати своей покойной матери: *Отец слез с деревянной старой кровати, на которой он спал еще с покойной матерью всех своих сыновей, и сам Никита родился когда-то на этой же кровати* (РП, 356); при встрече с будущей невестой его первая ассоциация — женщины в гробах: *Никита сразу сжалился над Любой — он видел такие же платья на женщинах в гробах* (РП, 358). Его сердце, как и река Потудань, лежит в погребении: *не одно его сердце лежит в погребении* (РП, 366); огорченный своим мужским бессилием, он порождает образы смерти — лепит из глины фигурки, напоминающие корень дерева, «мертвые вымыслы», погружающие в сон (= смерть): *он садился на пол и лепил из глины фигурки людей и разные предметы... просто мертвые вымыслы в виде горы с выросшей из нее головой животного или корневища дерева, причем корень*

был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый, вшившийся одним своим отростком в другой, грызущий и муcaющий сам себя, что от долгого наблюдения этого корня хотелось спать (РП, 370). Важным указанием на отмеченность Никиты мотивом смерти является *немота* в период его пребывания на базаре: *Сторож подумал, что это был немой человек... Немой глядел на сторожа туманными глазами... пусть немой доедает* (РП, 372). Эквивалентом смерти в мифологическом коде является также мотив *мусора*, с которым Никита идентифицируется — многократное мытье и выметание полов в доме Любы, а также *он спал на крышке выгребной ямы за отхожим местом... днем... надо навоз накладывать из кучи на коммунальную подводу... рыть новую яму для помоев и нечистот... «Нечего пачкать тюрьму таким человеком!» — решил следователь* (РП, 372)<sup>12</sup>. Таким образом, сочетаемость мотивов недвусмысленно указывает на скрытую мифопоэтику образа: Никита — мертвец, пришедший (или посланный) из потустороннего (нижнего) мира в мир живых; он — один из тех, кому *«с обмершим сердцем... велели идти... жить точно впервые»*.

Мотив *смерти* разлит по всему пространству повествования. Можно сказать, что топику рассказа определяет погребальный код. Война, обветшалый городок, смерть Любиной подруги, изготовление Никитой и его отцом гроба (вместе с параллелизмами *шкаф = гроб, невеста = покойница, живот = лед, вода = кровь* и др.), заледенелая река, Любина попытка самоубийства, символическая (психологический кризис) смерть Никиты на базаре, наконец, сам факт его импотенции — на всем этом лежит печать умирания и смерти.

Традиционным эквивалентом смерти выступает и *сон*, занимающий в повествовании — как и всей топике Платонова — важнейшее место. *Сон* — это перманентное состояние персонажа: им отмечены как его введение в действие, так и кульминационные моменты трансформации (*сон Никиты в начале рассказа, погруженность в сон отца Никиты в ожидании сына, сонливость Любы, сон как символическая смерть Никиты на базаре*). Наконец, маркированным выступает нарушение *сна* в эпилоге — метафора *пробуждения/оживления* природных сил героя.

*Сон* увеличивает угол зрения нарратива. Он служит поводом для введение в повествование дополнительных мини-сюжетов. Так, помимо уже упоминавшегося сна Никиты, знаками виртуальной реальности предстают также бред Никиты во время болезни, воспоминания отца Никиты о неудавшемся сватовстве к матери Любы, рассказ отца о покушении Любы на самоубийство. Каждый из этих встроенных рассказов отмечен преобладанием того или иного мотива в форме ключевого слова. Так, сон Никиты определяется словом *задушить*, бред больного Никиты —

словом *мухи*, вспоминая отца — словом *шкаф*, а рассказ о страданиях Любы — *река* и параллельной синтагмой *кровь горлом*. Парадигматический ряд, в который выстраиваются мотивы, с определенностью отсылает к теме *смерти*<sup>13</sup> (*задушить, мухи, кровь*) и *границы* как маркера загробного мира (*река* и ее эквивалент *кровь горлом*).

Вместе с тем, тема *смерти* сопрягается и с другим парадигматическим рядом — с планом *утопии* (= *душа, река*). Прямая отсылка к утопии как локусу нейтрализации жизни и смерти содержится в эпизоде, когда Никита и Люба ранней весной смотрят сквозь лед, как река несет свои воды в море, в счастливые края: *они наблюдали укромный поток воды и говорили, насколько счастлива река Потудань, потому что она уходит в море, и эта вода подо льдом будет течь мимо берегов далеких стран, в которых сейчас растут цветы и поют птицы* (РП, 366). Мотивом *движения воды в океан* отмечен и бред Никиты в состоянии болезни: *он взялся рукой за карман ее пальто, сшитого из красноармейской шинели, и держался за него, как утомленный пловец за отвесный берег, то утопая, то спасаясь. Болезнь все время стремилась увлечь его на сияющий пустой горизонт — в открытое море, чтоб он там отдохнул на медленных, тяжелых волнах* (РП, 364). Можно сказать, что план утопии задает определенный вектор, а именно — движение в направлении преодоления циклического круговорота бытия. При этом отмечавшийся исследователями диониссизм, закрепленный за главным персонажем, в свете утопической нейтрализации жизни-смерти трансформируется в потусторонность Никиты, локализуя его существование за пределами бытийных превращений<sup>14</sup> и акцентируя его инфернальность.

В рассказе содержатся недвусмысленные указания на инфермальную природу героя. Одним из таких указаний можно считать высокую частотность числа *два* как обозначение инферальной двойственности Никиты<sup>15</sup> (шел домой *вторые* сутки; *два* раза он брал с собою в гости; посетил вдову всего *два* раза; *два* мягких кресла; их сейчас было всего *два* человека; *две* главы на память выучила; полежал после войны *два* дня; расценок ниже, чем у отца в *два* раза; осталось на улице *два* человека; принес Любе *две* булки за пазухой; видел *двух* поздних предсмертных мух; ходил *два* раза на берег, *два* сторож бросал в него палкой, оторвал на дворе от сарая *две* доски). Значимость числа *два* в поэтике Платонова неоднократно отмечалась исследователями<sup>16</sup>. Двойственность Никиты, помимо сопряженности с числом *два*, определяется и графической формой мотива половины как  $\frac{1}{2}$ , т. е. его половинчатостью (более подробно о мотиве числа *два* в топике Платонова см. в главе «Мотив двойственности: А. Платонов и К. Петров-Водкин»).

*Двойственность/половинчатость* Никиты обусловлена его пограничной природой. Так, возвратившийся с того света, он не столько *мертвый*, сколько *полумертвый/полуживой*; он связан сразу с двумя противоположными стихиями — *огнем и водой* (Никита постоянно разводит огонь в печке, чтобы готовить еду, а в конце рассказа — *чтобы был свет*), при этом он постоянно носит воду и неразлучен с ней — *набрав воды, Никита зашел с полным ведром к отцу* (РП, 370), — *смотрится в воду и под лед, лежит на льду реки на животе: Никита ложился животом и смотрел вниз под лед, где видно было, как тихо текла вода* (РП, 366). В последнем примере актуализирована мотивная сопряженность *лед = = смерть + живот = жизнь*, где *лед* как *вода* противопоставлен *животу* как *огню*. Инфернальная половинчатость Никиты в соединении с его принадлежностью огненно-водной стихии указывает на то, что на уровне мифологического кода в персонаже реализуется архетип водного Змия-поглотителя. Не случайно Люба говорит ему: «*Я не такая вкусная*». На уровне мотивной структуры в мотивике Никиты реализуется принцип инверсии и инверсивно-конверсивной двойственности как мерцания смыслов.

Персонифицируя пограничье, *полумертвый/полуживой* Никита идет вдоль границы между двумя мирами, буквально не пересекая реки Потудань, равно как и другие персонажи (Люба: *цельный месяц по реке Потудани, по берегу, взад-вперед за сто верст ходила*). Остранение мотива *реки* до уровня глобальной метафоры-экзистенциала прослеживается во всем повествовании. В известной степени Никита сам — *река*. Знаменателен эпизод, когда через спящего Никиту переступает бродяга: здесь реализована характерная для Платонова склонность к каламбуру *брод-бродяга*. В этом эпизоде Никита является объектом, но не субъектом акта пересечения границы.

Двойственность Никиты, его эквивалентность реке (= воде) акцентируется и намеком на изначальную андрогинность этого персонажа, в котором акцентировано женское начало — ср. две булки как женская грудь: *принес откуда-то две белые булки... Белые булки он положил себе за пазуху* (РП, 362). Свойственная Никите пограничность, распространяясь на сферу телесности, определяет его асексуальность. В рассказе много и других пограничий, например сношенная одежда, не столько скрывающая, сколько обнажающая тело, в чем пограничье выступает в форме экзистенциальной транспарентности — просвечивания-обнажения бытия: *Старый, худой человек был сейчас в подштанниках, от долгой носки и стирки они сели и сузились, поэтому приходились ему только до колен* (РП, 356); *австрийские башмаки... зашнурованные бече-*

вой... сильно износилась... кисейное бледное платье... доходило ей только до колен... не хватило материала (РП, 358). Таким образом, старик-отец и девушка-невеста попадают в позицию эквивалентности по признаку обветшалости одежды, доходящей лишь до колен.

Пограничность Никиты, его принадлежность потустороннему миру, а также стихие *воды*, непосредственно связывает его с ключевым «персонажем», каковым в рассказе является *река Потудань*. В отношении к этому мотиву *реки-смерти* выстраивается и семантика любовной драмы. Оба героя — и Никита Фирсов, и Люба в результате разворачивающихся событий крещены *рекой-утопией* и становятся *мертвецами/утопленниками*. *Утопленники* в связи с темой *утопии* встречаются и в других произведениях Платонова, где играют важную смыслообразующую роль. Так, несомненна связь утопической темы с мотивом *утопленничества* в романе «Чевенгур»: мотив *утопленника* (в начале отец, а в эпилоге сын топятся в озере) образуют рамку повествования. Таким образом, *утопленничество* как смертельное соитие с рекой, в рассказе маркирует *утопическую* проекцию любовной драмы<sup>17</sup>.

Вместе с тем, свойственная поэтике Платонова амбивалентность проявляется в инверсивно-реверсивной двойственности мотивного вектора — ведь в «Реке Путудани» имеет место не столько утопленничество, сколько *нереализованное утопленничество*, параллельное мотиву нереализованной утопии, т. е. *антиутопии*. Пришедший с того света Никита — ложный утопленник — во время болезни он *взялся за карман ее пальто... как утомленный пловец за отвесный берег, то утопая, то спасаясь* (РП, 364); Люба *думала, ты утонул и всплывешь, а она хотела тебя увидеть* (РП, 375), — а находящаяся в этом мире Люба — утопленница несостоявшаяся: *А Люба жива? — В реке утопилась, — сказал отец. — Но рыбаки ее увидели и вытащили* (РП, 374). С точки зрения функциональной реализации мотива, такая неполнота акции — остановка на пути к смерти — не так существенна. Важнее отмеченность самого мотива *утопленничества* в связи с пластом утопических коннотаций. Однако в структуре данного повествования подобная «недоутопленность» — состояние незавершенности — играет существенную роль. Она маркирует двойственность-пограничность статуса живых и мертвых, существующих в виртуальном пространстве по обе стороны реки Потудани. В «недоутопленности», в нереализованности пересечения сакральной границы обращает на себя внимание мотив *возвращения*: спасенной из реки Любы, возвращенного из отхожего места на базаре Никиты. Вспомним, что мотивом *возвращения* отмечена и заставка рассказа.

Мотив *возвращения* очень значим для Платонова<sup>18</sup>. Однако почти каждый раз возвращение героев у Платонова влечет за собой новый уход, т. е. отрицается последующим ходом событий, а зачастую удваивается (ср. сюжеты рассказов «Возвращение», «Фро», а также многократные возвращения Дванова в романе «Чевенгур»). «Река Потудань» в этом отношении не исключение. Никита тоже возвращается дважды: один раз — с войны, а затем — после ухода от жены — с базара. Между тем, эти два возвращения не эквивалентны. В отличие от других возвращений у Платонова, они не образуют симметрии сдвига, ибо первоначальное возвращение (с войны) как преодоление границы — переход мертвого Никиты в мир живых — содержит в себе конфликт (на котором и строится сюжетная коллизия) как необходимость преодолеть непреодолимое. Граница между двумя мирами кажется непроницаемой, и это метафорически описывается в эротическом коде, а именно — как физическая несостоятельность молодого мужа.

Что же касается второго возвращения (с базара), оно оказывается ложным, ибо на этот раз Никита возвращается к иной Любе — к Любе, «возвратившейся» из реки, т. е. — по логике мотивной орнаментики — к *утопленнице*. Разрешение семейной драмы супругов — успешный коитус — в мифологическом ключе формулируется как результат двойственного перехода (через мифологическую границу): мертвого Никиты к утопившейся Любе (ее «недоутопленность» в данном случае не имеет значения, важен факт ее символического соития с сакральными водами) и одновременно ожившего (вышедшего из немоты и бессилия) Никиты к еще живой Любе. Счастливый финал рассказа следует в этом случае трактовать как инверсированное *невозвращение*. Счастливое соединение любящих становится возможным благодаря гомогенизации пространства, т. е. тому, что теперь оба они (мертвец Никита и утопленница Люба) принадлежат, наконец, единому пространству царства теней (М + М, где М — мертвый). При этом допустимо и обратное прочтение: если рассматривать инверсию в аспекте оживления Никиты (овладение сексуальной силой), то успех обретения Никитой статуса живого является результатом жертвенного поведения еще живой Любы (Ж + Ж, где Ж — живой).

Тема парадоксального *двойственного возвращения как невозможности вернуться* есть реализованная на уровне топики паремия, отсылающая к архетипу реки (с опорой на максимум о *невозможности дважды войти в одну воду*). В рассказе много и других каламбуров, имплицитованных в топику. Так, центральный каламбур (*реализовать утопию* = *утопиться*) с антиутопической посылкой достаточно очевиден. Среди других — обыгрывание гротескно-траверсийного созвучия *говно-добро: Никита... хотел вечером запереть дверь в отхожее место, но оттуда*

послышался голос: — *Погоди, мальй, замыкать! иль и отсюда добро во-руют?* (РП, 374) и т. п. Факт активного использования Платоновым каламбуров в построении нарратива отмечался исследователями<sup>19</sup>. В большинстве из этих каламбуров реализована геометрика инверсивно-реверсивной связи, т. е. акцентирована зеркальная симметрия.

В ключе игры слов звучит и семантика мотивов *река-речь*. Кульминационный момент рассказа — уход отчаявшегося Никиты из дома (читай: мертвеца, отчаявшегося прорвать «плевру» мира живых или пересечь метафорическую реку) сопровождается его *немотой*. Принимая предложенную В. Н. Топоровым этимологию, утверждающую родство между лексемами *река* и *речь*<sup>20</sup>, можно сказать, что в центральном эпизоде рассказа мы имеем дело с инверсией *речи* в *немоту* как параллелью *река = лед*. *Немота* может быть воспринята и как вторичное возвращение в небытие.

В распределении мотивов *немота* эквивалентна мотиву *пустоты*. Лексема *пустота* очень значима для Платонова вообще и для «Реки Потудани» в частности: вместе с производными (*пустой, пустырь*) она встречается в рассказе 11 раз. *Пустота* отсылает к мотиву *смерти*<sup>21</sup>, выступая как важнейший экзистенциал в топике мастера. На это указывает частотность слов с основой *пуст-*, а также широта ее семантического поля и соположенность с важнейшими концептами-экзистенциалами Платонова (*жизнь/смерть, трава, дорога, тело, свет/тьма*). *Пустота*, таким образом, оказывается мотивом особой концептуальной насыщенности. Этот мотив является семантическим эквивалентом «обнуления» смыслов в ходе реализации инверсии как главной составляющей формально-смыслового послания рассказа и одновременно его приращением на новом уровне.

Обретение гармонии между оборотнем Никитой и русалкой Любой на уровне сюжета как раз и образует это приращение смысла: активизация инверсивных связей способствует переносу значений и определяет план утопии. Ключевым мотивом инверсий служит мотив *перешиваемой красноармейской шинели* Никиты, из которой он заказывает пальто для своей невесты, а позднее его самого опять переодевают в уже переделанную одежду: *кое-кто из демобилизованных еще не успел вернуться домой и шел теперь в старой шинели, с походной сумкой, в мягком шлеме или овечьей шапке... заказал сшить из своей красноармейской шинели женское пальто* (РП, 354); *Люба передела Никиту в свое пальто* (РП, 364). Перелицовывание-перенадевание шинели, взаимозамещение живых и мертвых, речи и немоты, добра и говна на фоне необратимости текущей в теплые страны реки может быть прочтена как инверсированная дистопия.



Мотивировкой указанной инверсированной дистопии служит языковая игра. В названии рассказа — гидроним Потудань — угадывается палиндром: *Потудань/Утопия* как *потуд/утоп*. Схема палиндрома, основанная на инверсии последовательности букв, представляет мотив *утопии* как инверсированной дистопии в риторическом коде. Таким образом, *неутопские утопленники* рассказа — это анаграмматически зашифрованная и дважды *развенчанная утопия*.

Необычным в рассказе является то, что маркером утопического выступает *река*, а не город или какое-либо место, как в предшествующих текстах Платонова («Чевенгур» и «Котлован»), т. е. не статический локус, а движение, путь, время. Вместе с тем, в семантике гидронима Потудань акцентировано именно пространственное значение. Полнота логикословных обращений (пространство-время как статически динамическое целое) отсылает к ведущему в рассказе мотиву *циклического круговорота*. В акцентировке граничности обращающихся пространственно-временных комплексов звучит тема экзистенциального шва, разрыва, дисгармонии, т. е. нереализованной утопии. Последняя и является наиболее достоверным свидетельством существования. Погруженность в сон, полувыв, пограничность ситуаций, половинчатость эмоций, андрогинность персонажей, сумеречное сознание — одним словом, вся стихия *поту-* и *посю-*данности, в которую погружены герои Платонова, — это выражение состояния истоньшения экзистенции, ветхости мира, балансирующего на грани небытия. Кодирование утопического мотивом *реки* трансформирует у-топос в у-хронос<sup>22</sup> — и при этом интегрирует их.

В центральном смыслообразующем палиндроме *потуд/утоп* и всей структуре инверсивных связей в мотивике рассказа ощутим мощный пласт литературной традиции, в частности связь с гоголевским наследием. В связи с утопической проблематикой мы остановимся лишь на двух обращенных к гоголевскому antecedенту<sup>23</sup> мотивах — *шинели* и *утопленнице*.

Соприкосновение «Реки Потудани» с повестью Гоголя «Шинель» посредством прямой корреляции выступает в уподоблении *шинель* = *жена* — ср.: *С тех пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто бы он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним вместе проходить жизненную дорогу, — и подруга эта была никто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу* (Ш, 135—136); *Никита Фирсов загодя заказал сшить из своей красноармейской шинели женское пальто для Любы* (РП, 363). Интертекстуальная связь «Реки Потудани» с «Шинелью» обнаруживается и в отрицательной корреляции мотива *ста-*

*рая/новая шинель* как метафоре трансформации-инверсии пространства и времени (в «Шинели»: изношенность старой шинели Ж невозможность обновить старую шинель Ж заказывается новая Ж утрата шинели как *утрата жизни*; в «Реке Потудани»: изношенность старой одежды Ж заказывается переделка старого в новое (шинели в пальто) Ж заношенная сорочка (возвращение к старой одежде) как *обретение новой жизни*).

Дезориентированность Никиты во внутреннем и внешнем пространстве (не знал, куда положить булки; не знал, где лежит мертвая подруга Любы, лепил *мертвые вымыслы*) и неоднозначность его статуса в отношении к оппозициям *живые/мертвые, мужчины/женщины* противопоставлены однозначной определенности Любы: в эпизоде со смертью Жени за ней закреплено тождество *тьма = тишина — Люба неслышно появилась из тьмы перед Никитой* (РП, 362), и мотив *тьмы* в связи с Любой повторяется в эпилоге рассказа — *похудевшее тело ее озябло в прохладном сумраке позднего времени* (РП, 376). Семантическое ядро этой противопоставленности смещено в сторону Никиты: тему его транссексуализма (*две булки положил за пазуху*) венчает трансвеститный эпизод с его перешитой для Любы шинелью: *Никита Фирсов заказал сшить из своей красноармейской шинели женское пальто для Любы* (РП, 363). Гоголевская тема *шинели* проступает здесь в своем прямом виде (шинель как символ экзистенциального пограничья, а также осмысление темы в отношении к *мужскому/женскому*). Но вместе с тем гоголевская тема сама как бы перелицовывается-перешивается, ибо устраняется ведущая функция, закрепленная за шинелью Акакия Акакиевича — защитить от холода: *пальто уже приготовили, а надобности, за теплым временем, в нем все еще не было* (РП, 363). Мотив шинели не случайно обозначен здесь в связи с мотивом *опережения времени (за теплым временем)*: заданная смертью Любиной подруги тема прерванного течения времени, а также мотив *проницаемости* границ (тела и внешнего мира, женского и мужского, жизни и смерти) сопрягается с имплицитной утопией в мотиве *ожидания* (смерти ли, жизни ли — все одно) как трансценденности — возможности преодоления трагедии существования. Этот ключ задан еще в начале — в интериоризации и интимизации внешнего (великого) и всеобщего (*почувствовали внутри себя великую всемирную надежду*). Гоголевский антецедент в теме перелицованной шинели выступает как маркер риторики мотива, акцентируя лежащую в основе повествования фигуру палиндрома.

Очевидно, что «шинельную» аллюзию следует рассматривать на фоне универсального архаического мотива *перемены одежды* (облика) с целью изменения социальной и/или половой роли, влекущую за собой сущностное изменение субъекта<sup>24</sup>. Известно, что Гоголю в жизни были прису-

щи наклонности трансвестизма<sup>25</sup>. В аспекте утопической линии в «Реке Потудани» перелицованная шинель как мотив *выхода по ту сторону возможных миров* звучит не столько в коде дионисизма, сколько как *обнажение виртуального пространства*.

Мотив *раздевания* как освобождения от покровов видимого мира, а также сношенной одежды (обнажающей части тела как следствие душевной трансформации — вовлечение мира невидимого) обнаруживает еще одну линию отсылок к Гоголю — противостояния/слияния *видимого и невидимого*, а также тему *прозрачности миров*: *Акакий Акакиевич с некоторого времени стал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо, несмотря не то, что он старался пробежать как можно скорее законное пространство. Он подумал, не заключается ли каких огрехов в его шинели. Рассмотрев ее хорошенько у себя дома, он открыл, что в двух-трех местах, именно на спине и на плечах, она сделалась точная серпянка: сукно до того истерлось, что сквозило, и подкладка распоролась* (III, 129). Следует обратить внимание на параллель *пробежать* (пересечь) *пространство* — *сделалась точная серпянка* как модель транспарентности миров — видимого и невидимого, света и тьмы.

Если мотив *тьмы* закреплен преимущественно за Любой (как женским персонажем), Никита реализует тему *света* (= огня). В мифологическом коде Никита уподоблен Гефесту, ибо отчетливо выражена его связь со стихией огня (об этом упоминалось выше), а присущая персонажу древнегреческого пантеона хромота находит соответствие в сексуальной неполноценности платоновского героя (ср. традиционное для архаики уподобление фаллоса ноге). Между тем, схема инверсии, которой подчинена мотивная структура рассказа, обнаруживается и здесь. Носитель *огня/света* Никита парадоксальным образом принадлежит нижнему миру, о чем шла речь выше, а также — что согласуется с предыдущим — наделен способностью *видеть невидимое*, а это, согласно мифологической традиции является свойством мертвецов<sup>26</sup>). Его зрячесть тавтологически акцентирована уже с самого начала: *большие серые глаза глядели с угрюмым напряжением в спокойную, скучную природу однообразной страны* (РП, 354), и сразу вслед за мотивом *глаза* введен мотив зрения *незримого* — *Вдруг Фирсов поднялся и сел, тяжело, испуганно дыша, точно он запалился в невидимом беге и борьбе* (РП, 355); и далее — *Как только смерклось, Фирсов увидел свою родину в смутной, начавшейся ночи. То было покатоое, медленное нагорье, подымавшееся от берегов Потудани к ржаному, возвышенным полям. На этом нагорье расположился небольшой город, почти невидимый сейчас благодаря темноте. Ни одного огня не горело там* (РП, 355). Акцентуация темы зрения как *види-*

мого/невидимого отсылает к гоголевскому Вию, прямые связи с которым обнаруживаются и в других произведениях А. Платонова — например, знаменитое гоголевское «поднимите мне веки» в инверсированной форме процитировано в «Чевенгуре»: — *Закрой мне зрение! — и глядел, не моргая, засыхающими глазами, без всякой дрожи век* (Ч, 77). Способность видеть невидимое означает план интенциональности как утопическое начало. Мотив *прозрачности-обнажения* в «Реке Потудани» расширяет код утопии до уровня христианской идеи трансцендентности.

Гоголевский текст, а именно «Шинель» и «Вий», выступает антецедентом и по отношению к другим произведениям Платонова. Так, мотив *одноглазия* Петровича в «Шинели» находит соответствие в мотиве циклопа в романе Платонова «Счастливая Москва»: *Древние люди, начавшие историю, тоже были техническими существами; греческие города, порты, лабиринты, даже гора Олимп — были сооружены циклопами, одноглазыми рабочими, у которых древними аристократами было выдавлено по одному зрачку — в знак того, что это — пролетариат, осужденный строить страны, жилища богов и корабли морей, и что одноглазым нет спасения. Прошло три или четыре тысячи лет, сто поколений, и потомки циклопов вышли из тьмы исторического лабиринта на свет природы, они удержали за собой одну шестую часть земли, и вся остальная земля живет лишь в ожидании их* (СМ, 39). Функция Петровича как медиатора обнаруживает параллель к мотиву *циклопа* у Платонова как агента реализованной утопии.

Не менее значимым в интертекстуальном отношении оказывается и мотив *утопленничества*. Параллель обнаруживается прежде всего в Любиной попытке утопиться и гоголевской русалочьей теме («Майская ночь, или утопленница»). Палиндром *потуд/утоп*, а также пароним *утопия* = = *утопленник(-ца)* не случайно маркируют женскую ипостась смерти в воде. Водная стихия как женское начало многообразно выявлена в рассказе как сфера утопического. *Утопическое* как *утопленничество* находит своеобразное продолжение в западном современном авангарде: в виде инверсии женского утопленничества мотив *утопленников* выступает в фильме Питера Гринуэвэя «16 утопленников», где женщины выступают инициаторами мужского утопленничества.

Анализ мотивики рассказа «Река Потудань» показывает, что свойственная Платонову звуковая образность слова доминирует в построении смысла. Мы начали свой анализ с аллитерации в заставке повествования. Звукопись, характерная для этого фрагмента, которая выступает в функции ключа к ведущей теме, на уровне ритмико-звуковой организации текста также обнаруживает родство с Гоголем. Прием аллитерации в «Шинели» играет важнейшую роль в смысловой организации мотива —

ср., например, обилие шипящих при первом описании Петровича, открывающих его инферальную (змеиную) природу: *Акакий Акакиевич прошел через кухню, не замеченный даже самою хозяйкою, и вступил наконец в комнату, где увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и подвернувшего под себя ноги как турецкий паша* (Ш, 130). Звук *ш* маркирует тему *шинели*, предвосхищая звукописью будущее развитие сюжета — мотивы заказа новой шинели, ее трагическую роль в судьбе Акакия Акакиевича, а также — что обнаруживает большую близость к «Реке Потудани» — тему персонажа загробного мира (ср. с аналогичной темой мертвеца в «Реке Потудани»), охотящегося за чужими шинелями. Ритмизованная звукопись Гоголя, акцентирующая синтагматический план мотивики, обнаруживает свое соответствие поэтике Андрея Платонова, в прозе которого заметны принципы организации, свойственные поэзии<sup>27</sup>.

Гоголевский интертекст в рассказе, как на уровне синтагматики, так и семантики мотивной структуры, помогает выявить глубинный смысл палиндрома-паронима «*утопленники Утопии*». Каламбур *утоп = потуд* и стоящие за ним смыслы выявляют значимость «гоголевского текста» не только в творчестве Платонова, но и всей русской литературе конца 1920 — начала 1930-х годов. Дистопическая семантика на фоне мотива *смерти*, содержащаяся в рассказе Платонова, отсылает к идеям трансцендентности и *погребальному коду* советской культуры переломного в идеологическом и художественном отношении этапа, каковым явились конец 1920 — начало 1930-х годов, выступая как самоописание эпохи.

## Примечания

<sup>1</sup> См., например: *Иванова Л. А.* Проблема дома и права в прозе А. Платонова 1920—1930-х годов («Чевенгур», «Река Потудань») // Творчество писателя и литературный процесс. Нравственно-философская проблематика в русской литературе XX века. Иваново, 1991; *Корчагина Е. П.* О некоторых особенностях сказовой формы в рассказе «Река Потудань» // Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения. Воронеж, 1970; *Семенова С. Г.* «Тайное тайных» Андрея Платонова (эрос и пол) // Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994.

<sup>2</sup> См.: *Жолковский А. К.* «Фро»: пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12.

<sup>3</sup> См.: *Найман Э.* В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. 1998. № 32; *Колесова Д. В.* Актуализация фольклорных фигур речи в тексте А. Платонова (на материале повести «Котлован») // Судьбы отечественной словесности XI—XX веков. Тезисы докладов научной конференции. Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. СПб., 1994.

<sup>4</sup> *Teskey A.* Platonov and Fyodorov. The Influence of Christian Philosophy on a Soviet Writer. Avebury, 1982.

<sup>5</sup> *Seifried Th.* Uncertainties of Spirit. Cambridge, 1992.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> *Najman E.* Andrej Platonov and the inadmissibility of desire // Russian Literature. 1998. V. 33.

<sup>8</sup> О «гоголевском тексте» «Реки Потудани» сразу же после публикации сборника, название которому дала повесть, появилась статья на Западе: *Адамович Г.* «Шинель» // Независимая газета. 1933. 1 сентября. Адамович писал: «Все знают знаменитые слова о том, что русская литература вышла из гоголевской “Шинели”. Но вот с Платоновым они опять приобретают значение...» (цит. по: *Андрей Платонов.* Взыскание погибших. Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи / Комментарий Н. В. Корниенко. М., 1995. С. 663).

<sup>9</sup> См.: *Толстая-Сегал Е.* О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова) // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1978. V. 2.

<sup>10</sup> Здесь обыграна паронимия *душить-душа*: о локализации души в горле по Платонову см.: *Михеев М. Ю.* Платоновская душа (или неполучившаяся утопия) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

<sup>11</sup> Ср.: взаимная непроницаемость для зрения мира живых и мертвых в мифологических представлениях (*Иванов Вяч. Вс.* Глаз // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 306—307).

<sup>12</sup> О танатологической маркированности мусора в традиционной культуре и мифологических представлениях см.: *Stojković M.* Sobna prašina, smeće, metla i smetlište // Zbornik za narod. Život. Zagreb, 1935. V. XXX. № 1; *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 349; *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Веник // Словарь славянских древностей. М., 1995. Т. 1.

<sup>13</sup> Причем, смерти — в системе христианского миропонимания — глобальной: смерти души (см. сноску 10).

<sup>14</sup> Очевидна буддистская составляющая идей Платонова, об этом см.: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994.

<sup>15</sup> Как видим, христианская символика и аксиоматика весьма значимы для данного произведения, однако обсуждение этой проблемы выходит за рамки намеченных в нашей работе задач.

<sup>16</sup> Относительно *двойственности* см., например, в связи с семантикой имени Дванов в: *Seifried Th.* Andrei Platonov. Uncertainties of Spirit. Cambridge, 1992; о символике числа *два* в связи с погребальной символикой см.: *Ristić V.* Lik u grotesknoj strukturi. Zagreb, 1995 (главы о Платонове); а также главу о Платонове и Петрове-Водкине настоящей книги.

<sup>17</sup> Имеющая здесь место мифологическая универсалия сдвоенного мотива Эрос = Танатос содержит специфические интертекстуальные отсылки к «Бедной Лизе», «Медному всаднику», «Преступлению и наказанию», «Грозе». Тема утопленничества в реке в связи с любовной драмой, вместе с тем, сама по себе слишком тривиальна, связана с литературой низких жанров, чтобы быть предметом специального интертекстуального анализа. Интереснее другое — как автор разрушает канон мелодраматической коллизии, имплицитно в трагедию/фарс мотив позитивной социальной интенции — утопию.

<sup>18</sup> Ср. мотив возвращения в рассказе «Фро», повести «Джан», романе «Чевенгур» (смерть в озере как возвращение сына к отцу — линия Дванова). Среди последних исследований о мотиве возвращения у Платонова см.: *Ливингстон А.* Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2.

<sup>19</sup> См.: *Найман Э.* В жопу прорубить окно...; *Друбек-Майер Н.* Россия — пустота в кишках мира // Новое литературное обозрение. 1994. № 9.

<sup>20</sup> Из устного выступления В. Н. Топорова на конференции «Евразийство и русская культура» в Москве в 2000 г.

<sup>21</sup> О мотиве *пустоты* у Платонова см.: *Карасев Л. В.* Движение по склону. М., 2002 (особенно глава «Движение по склону. Вещество и пустота в мире А. Платонова»).

<sup>22</sup> То же мы видели на примере мотива Америки в топике А. Платонова (см. главу «Америка Андрея Платонова»).

<sup>23</sup> Об антецеденте в связи с проблемой интертекстуальности см.: *Смирнов И. П.* Порождение интертекста. СПб., 1995.

<sup>24</sup> Эта универсалия проходит через двадцатый век, начиная с позднего символизма — раннего акмизма (ср. отрицательные корреляции гумилевского *только змеи сбрасывают кожу, мы меняем души, не тела*).

<sup>25</sup> См.: *Вересаев В. В.* Гоголь в жизни. М., 1990.

<sup>26</sup> О взаимной непроницаемости для зрения мира живых и мертвых см. сплоску 11.

<sup>27</sup> См.: *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.

## ГЛАВА 4. «ОКНО В ЕВРОПУ» У А. ПЛАТОНОВА И С. КЛЫЧКОВА

В русской литературе XX в. выделяется ряд мотивов, которые опираются на культурные стереотипы/концепты, сложившиеся в предыдущие эпохи, но претерпевшие существенную семантическую и структурную трансформацию, выступая в инверсированном виде. Подобное переосмысление традиционного смысла в рамках той или иной культурной целостности можно трактовать как своего рода интертекстуальность мотива/концепта, проявляющуюся на уровне мотивной риторики. Предпосылки трансформации коренятся во внутренних факторах — опыте символистского и, позднее, авангардного осмысления традиционных концептов в рамках той или иной поэтической системы, а также во внешних факторах, обусловленных «текстом реальности» — переоценке культурно-исторических реалий на переломном этапе 1920—1930-х годов. В данном случае речь пойдет о мотиве «окна в Европу». Восходящий к пушкинскому образу из поэмы «Медный всадник», мотив утвердился как один из концептов русской культуры нового времени. В поэме мотив обозначен в речи Петра от первого лица: *И думал он: ...Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно* (МВс, 378). Как явствует из авторского примечания, слова императора являются здесь цитатой из Альгаротти: «Альгаротти где-то сказал: “Petersbourg est la fenetre par laquelle la Russie regarde en Europe”» (МВс, 396).

Известно, что со времени петровских реформ мотив *окна в Европу* в русской культуре стал символом «вестернизации» России, процесса, лежащего в области укрепления государственности и приобщения страны к ценностям западной цивилизации, достигнутого посредством «рубки» — ценой кровавых жертв и разрушений сложившихся в обществе устоев. Независимо от позитивной или негативной оценки последствий деятельности Петра со стороны западников и/или славянофилов, «прорубленное» им *окно* обрело в культуре характер концепта, устойчивой метафоры, стягивающей и возводящей в степень важнейшие для исторических судеб отечества значения. В ранней советской литературе эта метафора появляется в расподобленной форме, что можно воспринимать



одновременно и как индикатор наследования, и как знак перемен. В том и в другом случае затрагиваются крайние вопросы существования нации, культуры, отдельного человека. Одновременно мотив вводит в литературный оборот пушкинский текст, имплицитно пушкинско-петербургскую тему. То, каким образом мотив подвергается трансформации, является одним из проявлений риторики эпохи.

Рассматриваемый мотив изначально содержит сдвоенную семантику — *окно* разделяет/соединяет два мира, относящихся друг к другу как позитивно, так и негативно: Россия устремляется к светлому и просвещенному миру западной цивилизации, но заглянувшая в окно цивилизация одновременно несет с собой враждебность и разрушение. С пушкинских времен в русской культуре утвердилась оппозиция *окно в Европу* versus *окно из Европы* (в Россию). Последнее подразумевает противопоставление *враждебного (смертоносного) чужого* — *живому и своему*. Уже в «Медном всаднике» злая стихия внешнего, европейского мира (= города Петра) имеет вектор *снаружи внутрь*: *сердито бился дождь в окно* (МВс, 382). Этот образ продублирован и усилен в ходе дальнейшего повествования: *и он желал / Чтоб ветер был не так уныло / И чтобы дождь в окно стучал / Не так сердито* (МВс, 384) и далее: *Осада! Приступ! злые волны, / Как воры, лезут в окна* (МВс, 385). И хотя утихомирившуюся враждебную стихию сменяет акт подаяния (безумный Евгений *питался / В окошко поданным куском* (МВс, 391), вектор *снаружи внутрь* сохраняется, ибо Евгений оказывается теперь на улице и заглядывает *внутрь*, т. е. находится по другую сторону окна-порубежья. Именно это инверсированное *окно в Европу*, а именно — *окно в Россию из Европы*, и находит развитие в литературе.

В соответствии с традиционным фольклорным уподоблением (а вслед за ним романтическим и позднее символистским) *окно* эквивалентно *глазу*; ср. внутреннюю форму *окна* — *око*. Так, у Даля находим: дверь добра с ушами, а хоромина с очами (т. е. с *окнами*. — Н. З.)<sup>1</sup>, а глаза в открытом состоянии еще со времен гоголевского «Вия» грозят смертью. Таким образом, сдвоенный мотив у Гоголя разрастается до утроенного *окно = глаз = смерть*: *Маленький, острый и высокий фронтон с окошком, похожим на поднятый кверху глаз, был весь измалеван голубыми и желтыми цветами и красными полумесяцами* (Ви, 162), вспомним и знаменитый приказ подземного Вия, после которого последовала гибель Хомы *Поднимите мне веки, не вижу!* (Ви, 183). Триада *окно-глаз-смерть* реализовалась в поэзии символистов: *открытые и закрытые окна* охватывают диапазон смыслов от акоммуникативности личности и мира

у ранних символистов до общения душ у поздних<sup>2</sup>. Вслед за символизмом чреватое смертью окно перекочевало в XX в. Вспомним Пастернака: *Как часто у окна нашептывал мне старый: «Выкинься»* (Б, 171) и *А в наши дни и воздух пахнет смертью: Открыть окно — что жилы отворить* (Рз, 177). У Ахматовой *окно* или непосредственно реализует валентность *агрессия + смерть — Все как раньше: в окна столовой / Бьется мелкий метельный снег* (Г, 80); *Тихий дом мой пуст и неприветлив, / Он на лес глядит одним окном, / В нем кого-то вынули из петли / И бранили мертвого потом* (ГП, 68), или сигнализирует о смерти опосредованно — через предикат *белый* — традиционный символ смерти: *целые дни голубком на белом окошке воркует* (Л, 25). Имеется и прямое сближение *окна* с темой *Петра*: *Мне не надо ожиданий / У постылого окна... Над Невой темноводной, / Под улыбкою холодной / Императора Петра* (СОП, 78).

В связи с инверсированным мотивом *окно в Европу* в русской литературе XX в. представляет интерес повесть Андрея Платонова «Епифанские шлюзы» (1927). Это одно из тех произведений мастера, в котором «пушкинский/петербургский текст» проявился с наибольшей очевидностью. Многочисленные аллюзии на «Медного всадника» обусловлены темой и сюжетом повести<sup>3</sup>. Пушкинская поэма имплицирована и во многих других произведениях Платонова, например в романе «Чевенгур», а также в рассказе «Мусорный ветер» (см. главу «Риторика мусора» настоящей книги). Однако именно в «Епифанских шлюзах» проблематика рубленного Петром «окна в Европу» является стержневой: герой повести — англичанин Бертран Перри по приказу Петра проводит в России работы по сооружению канала, приведшие к тупиковому результату, а затем и к его собственной кончине. Налицо диада *Европа + смерть*, трансформирующая пушкинский мотив таким образом, что жертвой становится сама *Европа*: ворвавшаяся в петровское окно, она в лице английского инженера находит в полной утопических замыслов и жестокой России свою гибель. Проследим, каким образом эта инверсированная евразийская тема реализуется на уровне мотивики.

Первый абзац повести — «сильная» часть текста — отмечен нагнетением мотива зрения в соединении с упоминанием евразийского компонента: *Зришь ли ты, хотя бы умозрительно, местожительство твоего брата в глубине азиатского континента? ... Ведомо мне, что твои взоры очарованы мног шумной Еуропой и многолюдством родного моего Нью-кестля, где... есть чем утешиться образованному взору* (ЕШ, 40). Акт зрения по оси Европа—Азия в финальных эпизодах обретает метафорическую форму «заглядывания» главного персонажа в *окно* своей судьбы:

*Перри стоял тот час у окна и видел весь этот ход собственной судьбы* (ЕШ, 67). В заключительном эпизоде казни мотив смотрения в окно появляется опять: *В узкое окно он всю ночь видел роскошь природы* (ЕШ, 68), а также многократно проакцентирована тема *зрения/глаз*, отнесенная к трем разным персонажам: *У палача сияли диким чувством и каким-то шумящим счастьем голубые, а теперь почерневшие глаза. он увидел кровь в своих онемелых, остывших глазах... Вот сатана! — бормотал дьяк. — Такого не видал вовеки* (ЕШ, 69). Таким образом, мотив *окна* в соединении с мотивами *смерти* и *Европы—Азии* образуют значимую триаду, на уровне топики развивающую тему *окна в Европу* с соответствующими коннотациями. Таким образом, *окно* из символа соединения превращается в символ разъединения, а *смотрение в окно* — пересечение опасной границы — чревато обновлением, но и *смертью*, развивая традиционную схему ритуала инициации и становясь эквивалентом мифологической *реки нижнего мира*<sup>4</sup>. На фоне развертывающегося в повествовании строительства канала (выступающего заместителем *реки*) семантика эквивалентности *окно = смерть* становится еще более очевидной.

Финальный аккорд повести — получение епифанским воеводой пакета *иноземной державы*, где было написано *не по-нашему*, содержит перенос акцента с мотива *окна-глазницы* на противопоставление *свой/чужой*: воевода кладет пакет за божницу — *на вечное поселение наукам* (ЕШ, 69). «Паучья» топики демонизирует центральный мотивный комплекс, отсылая к распространенному в символизме тропу *наук = дьявол*<sup>5</sup>. Паук как символ демонически отмеченного *чужого* в данном случае отнесен к *чужакам-европейцам* с точки зрения *своего воеводы*, но при этом и *Россия* выступает *чужой* с точки зрения работающих здесь (и безвинно гибнущих) *европейцев*. «Вечное поселение» имплицитно подразумевает тему российской каторги, Сибири, т. е. жестокого образа России, какой она во многом определяется восприятием европейцев. Это находит соответствие в традиции русской культуры, особенно рубежа XIX—XX вв., где мотив *наука* являлся показателем чужого начала, частным случаем которого выступала антисемитская семантика<sup>6</sup>. *Чужие* европейцы, Европа — это также и знак государственности, а тем самым насилия над *своими* устоями. Таким образом, «положить нечто за божницу» означает изолировать, вынуть из обращения, поставить в ситуацию некоммуникабельности, к чему и располагает написанное на непонятном языке. И одновременно обозначить Россию посредством сибирско-каторжных коннотаций как

паучий угол, зону- смерти, т. е. опять-таки некоммуникабельности. Таким образом, *паук* — это амбивалентный знак чужеродности, чей денотат определяется точкой зрения (направления смотрения в окно).

В народной демонологии паук — это и носитель сексуальной семантики: в славянской мифологии он используется в любовной магии и обнаруживает мужскую символику<sup>7</sup>. Телесные коннотации *окна* заложены уже в его стереотипном уподоблении *глазу*. На окно, которое находится в одном семантическом ряду с дверью-вратами, в традиционной культуре содержащее значение входного телесного отверстия<sup>8</sup>, по аналогии может переноситься соответствующее значение в рамках контекста телесности. В аспекте функциональной взаимозаменяемости окон и дверей у Платонова (в романе «Счастливая Москва») данные мотивы были рассмотрены И. Есауловым<sup>9</sup>.

Чрезвычайно значима для топики Платонова пространственность самого зрения, которая реализуется посредством оппозиции *открытый/закрытый глаз(а)*. Глаза персонажей Платонова или открыты, или закрыты, причем закрытые глаза явно превалируют над открытыми (20 против 13 в «Чевенгуре» и 14 против 7 в «Котловане», т. е. в два раза). Интересно, что закрытые глаза в мотивике Платонова — это не аннулирование зрения, а изменение его свойств. Глаза не перестают видеть, но меняются объект и характер зрения: зрение становится внутренним. Так, поле зрения формируется отвлеченными понятиями, относящимися к пространству (*даль* и ее эквиваленты — *дорога, город*), а также психологическими и социально-политическими конструктами: *Взойдет поздняя ночь над Москвой, а его многие любимые лягут спать и во сне увидят тишину социализма* (Ч, 334). В соответствии с (дис)утопической доминантой у Платонова яснее зрится *удаленное* и *высокое*: *он прислонился влажной спиной к отвесу выемки, глянул вдаль и вообразил воспоминание — больше он ничего думать не мог* (Ч, 458), к тому же *даль* заметно превалирует над *близью*. Таким образом, глаза, по Платонову, — это скорее орган души, а не тела (см. главу «Архаические мотивы свет и глаз»). Тем более значимой представляется телесная семантика, связывающая архаическую сексуализацию *окна-двери* и ее утопическую проекцию. Согласно убедительному исследованию Э. Наймана, сюжет «Епифанских шлюзов» в своих глубинных слоях выстроен на расподобленной идиоме «Европа — жопа»<sup>10</sup>. В развитие этого тезиса можно сказать, что эпизод повести, где палач-гомосексуалист «по-своему» расправляется с европейцем, прочитывается как трансформирование тради-

ционного *окна в Европу* в сексуальном коде: в сцене жестоко насилуемой Россией Европы вектор направления злокозненности меняется на противоположный. При этом Европа как утопический локус для российских прогрессистов инверсируется в Россию как дистопический локус для европейца. Сексуализация мотива при подобного рода его инверсировании характерна для поэтики Платонова.

Интересно и чрезвычайно показательно для эпохи, что в эти же годы аналогичная трансформация данного мотива встречается в творчестве мастера весьма далекого от Платонова. Народная семантика и символистское наследие мотивного комплекса *окно-око-смерть* неожиданным образом преломились в прозе Сергея Клычкова. В одном из фрагментов его романа «Сахарный немец» (1925) ясно звучит мотив *окно в Европу*. Мы имеем в виду подглавку «Акулькина дырка», являющейся частью главы «Мокрые окопы». Здесь повествуется об одном из самых brutальных эпизодов романа: от немецкой пули, попавшей в наблюдательное оконце — солдаты прозвали это отверстие *акулькиной дыркой: окно в наблюдательном пункте у нас так прозывалось* (СН, 296—300), голова дежурившего на вахте русского солдата Василия Морковкина разбита в лепешку. Важная роль этой части текста в составе сюжетного целого определяется его зеркально-симметричной позицией по отношению к кульминационному эпизоду романа — убийству немецкого офицера героем романа, русским офицером по прозвищу Зайчик.

Фрагмент демонстрирует высокую насыщенность компаративными тропами. Среди них наиболее часто встречается сравнение: *житье-бытие, как водица с околицы; вспомнишь — как в гости сходишь, песчаная складка, словно морщинка; разговор, как на картине; народу в государстве, что картошки; месяц, как нимб на иконе, ест сухари, как белка; деревья, как чертухинские бабы; огонек, как рыжие гривы* и др. Важную роль играет и метафора: *пулеметный хобот, Двина чешуится, пули — свинцовый горох, немец карасем подплыл, под бровью огонек* и др. Доминирует телесная мотивика: в ряду многочисленных упоминаний тела — *бока, спина, ноги, руки, брюхо, ребра, груди, сердце, голова, шея, губы, затылок, лицо, волосья, усы, борода, кровь, мозги*. Телесной образностью отмечена и заглавная метафора — *акулькина дырка* с ее женско-сексуальной коннотацией. Однако наиболее значимым мотивом являются *глаза* и соответствующие функциональные акты. Можно утверждать, что вся телесная мотивика разворачивается здесь вокруг семантики зрения и отношения *глаз-зрение* к дихотомии *дух/плоть*.

Тема зрения задана уже названием подглавки: аллитерация Акулька-око соотнесена в плане содержания с функциональным назначением наблюдательной дырки — смотреть<sup>11</sup>. Очевидна двойственность семантики имени Акулина, которое в современной ономастике выводится из греч. *Акилине* и лат. *акуйлина*, что означает *орлица*<sup>12</sup> и косвенно отсылает к *глазу/оку* (ср. с народно-архаическим универсальным уподоблением *орел = ясное зрение*). В этом имени имеет место и скрытая сексуальная семантика — намек на родильный обряд: в ряде локальных традиций на день святой Акулины (13 июня) бездетные женщины пили оплодотворяющий напиток из калины<sup>13</sup>. Кроме того, в нем ясно прочитывается и семантика *воды*, т. е. женского начала. Значимую соположенность мотивов *глаз, воды и женщины* встречаем в следующем после «Сахарного немца» романе Клычкова «Чертухинский балакирь»: *В глазах у нее колыхалась такая бездонная синь, будто... кроме высокого месяца да под месяцем отливающей месячной синью воды, — ничего уж не видит!* (ЧБ, 41). Таким образом, в *акулькиной дырке* сопряжены разные коды и метафорические напластования, что образует многослойный каламбур, при этом спаянная воедино сексуально-зрительная мотивика доминирует.

Лексема *глаз* в анализируемом фрагменте «Сахарного немца» явно количественно преобладает над другими, упоминаясь 10 раз (в противоположность обозначению других частей тела, которые встречаются не чаще чем дважды), что подкрепляется и глаголами, характеризующими зрительные действия: *смотреть(ся)* — 4 раза, *(у)видеть*, *(раз, до)глядеть(ся)*, *засмотреться*, *привидиться*, а также лексемы наблюдения (*наблюдать*, *наблюдательный*, *наблюдалка*). Первый и последний абзацы фрагмента содержат упоминания *глаз* как органа зрения, причем если в первом случае *глаза* соотнесены с ментальным состоянием и концептом *сна/памяти* — *Сидели мы больше по блиндажам, где днем и ночью солдаты чаще всего спали, как после угарной бани, а кто не имел этой привычки, тот лежал, выпяливши глаза в потолок или в спину соседа* (СН, 296), то в последнем эпизоде, отмеченном сюрреалистической экспрессией, *глаза* в качестве органа выступают как метонимия тела (= головы) в его расчлененности: *Василий Морковкин лежит на полу раскинувши руки, акулькина дырка забрызгана кровью, на паутине в углу, словно на ниточках висят человечьи глаза, а на неотесанных бревнах стены засохли мозги* (СН, 300). Это путь от душевного — к плотскому, от лицезрения — к действию, от гармонии — к насилию.

Зримый мир предстает в форме изобразительных сцен с соответствующими словами — картина, икона: *немец, как на картине, нарисованной тобой... как у святого на иконе, на месяце светится венчик*. Представления крестьянского универсума воспроизводят композиционно-стилистические особенности живописи крестьянского примитива, лубка: здесь и перечислительная интонация в описании широкой панорамы однородных хозяйственных сооружений (*сарай, сараюшки, холостая постройка, овины*), и эстетика фольклорной орнаментики (*расшито-зеленые, кисейно-туманные уборы*), и высокая детализация (*разглядишь грачиные звезды в ветельных сучьях на самой вершине ...каждый листочек видишь отдельно*), и религиозно-космическое чувство (*и будет тогда и купол церковный, и синее-синее под месяцем небо — одно*). То, что видится в оконце — в завораживающую акулькину дырку — наделено магией камеры обскура, реализуя народно-утопическую модель мира с характерным для нее сближением близкого с дальним, их контаминацией: *Хорошо... увидеть родное Чертухино на другом берегу* (СН, 298). Собираательной портретностью наделено и описание немца, в котором ясно проглядывает облик черта: *такой толстый, плотный, усы хвостом, борода клином*. В противоположность визуализированной идиллии страшная финальная в этом фрагменте сцена с описанием раздробленной головы Морковкина brutally-экспрессивна. Акцентированная изобразительность описаний служит цели активизации зрительного кода.

Зрение здесь охарактеризовано в субъектно-объектном аспекте. То, что видно чаще всего — удел *зрения внутреннего*. Именно внутреннему взору предстают пространства невидимо расстилающиеся по ту сторону реки Дубны, лагерь немцев, сцены родного села Чертухина, а также воображаемые грезы врага о его *фратерии*: в ночную смену и в полудреме *видно... куда лучше, чем наяву*. При этом *глаза* описываются как субъект действия, а также в контексте паремии (*поглядел, как рублем одарил*). Имеет место и скрытая семантизация *глаза* в его косвенном описании на основе расподобленной метафоры *глаз* (= *зрение*) — *огонь*: *Когда Голубков повел Морковкина в смену, в лице у него, в хмуром и темном лице, показалось мне, под темной угрюмой бровью блеснул огонек, как в осеннюю пору в ночном, когда в отсвете костра вспыхнут вдруг лошадиные рыжие гривы* (СН, 299). Эквивалент *глаз* = *огонь* поставлен здесь в параллельный ряд оппозиций *свет/тьма, тепло/холод*, вследствие чего *глаз* отнесен к *свету* и *теплу*, т. е. к *живому*, в противоположность *хмурому, ночному, осеннему*, т. е. *умиранию, смерти*.

Тема зрения в данном отрывке представлена на фоне лейтмотива сна<sup>14</sup>: *днем и ночью спали, за долгую бессонную ночь, спать на ногах, дремать в ночную смену трудно, вода дремлет, немцы спали на том берегу* и т. п. Впрочем, состояние, в которое погружены персонажи, точнее было бы определить как полусон, полуявь: *во сне-полуяви увидеть родное Чертухино, клонило в дрему, в полудреме, спугнет его с полусонья, утирая спросонья губы, немец спросонок его помянул*. Это межеумочное состояние сознания, его граничность, соответствует сюжетной диспозиции: русские и немецкие солдаты наблюдают друг за другом из окопов по разные стороны реки. В связи с концептом границы особенно акцентирован мотив *воды-реки*. В коде реализации функций зрения эта пограничная ситуация обозначена посредством мотива *неясного зрения*, «кажмости» (*кажется, что видишь; кажется, что рукой подать; смотришь — нет ничего; во сне-полуяви увидеть родное Чертухино; видишь, что нет в самом деле никого; в полудреме свою фатерию видят*). Граница линии фронта, которой является насыщенная мифологическими смыслами река, опирается на фундаментальную оппозицию *жизнь/смерть*, что сюжетно мотивировано ситуацией войны и соответствующими противопоставлениями *своей/чужой* как *здесь/там, мы/немцы*.

Отмеченные оппозиции спроецированы и на косвенно телесные метафоры — топику еды: так, русским харчам в виде *сухарей* и *воды* противопоставлены немецкие *шоколад* и *пиво* (*ты вот сухарики на манер белки грызешь, а я шоколад уписываю; прильнешь к акулькиной дырке и видишь... немцы сидят, жрут за обе щеки шоколад и пьют баварское пенное пиво*). О том, что немцы едят шоколад, упомянуто четырежды, и это показательно. В плане соотношения *своего* и *чужого* характерно повышение статуса врага в коде еды: сквозь магическую *акулькину дырку* сухари возвышаются/усложняются до шоколада, а вода — до пива, а тем самым повышается статус *своего*. Причем перевес в военной силе рисуется как количественно-телесное преимущество русского воинства по отношению к качеству немецкой жизни: *у нас народу в осударстве, что картошки у хорошего домохозяина в подполице — всех не перелунишь!* (СН, 296).

С данным рядом коррелирует ряд противопоставлений, характеризующих *мужское/женское* начала. *Свое* — это *женское*: родное Чертухино вспоминается рассказчику по признаку преимущественно женских деревьев (липы, березы, ветлы), в этом же ряду стоит и *наша красавица... Дубна*. Женская сексуальность *своего* акцентирована и скрытым каламбуром *зорко смотришь на месячную реку*, но самое яркое выражение



получает, разумеется, в заглавной метафоре *акулькина дырка*, находящей многократное развитие (помимо названия упомянута 8 раз) в теме внедрения *хобота/винтовки/пальца/штыка* в (женское) отверстие наблюдательного *оконца*. Сама тема *окна* и пересечения его границы (символического *прорубания*) содержит двойственную символику *глаз-утроба*, отчего тема зрения сексуализируется. Пересечение границы сна и яви, жизни и смерти обретается в метафоре сексуального акта, а точнее акта *дефлорации*. Именно в этом ключе можно понять натуралистичное описание забрызганной кровью *акулькина дырки* в финале отрывка, а также *паутины*, на которой висят глаза. *Паутина* как символ *мужского* и *чужого* в данном случае отнесена к *врагам-немцам*. Здесь мы встречаемся с ситуацией, аналогичной той, с которой столкнулись в случае повести Платонова, а именно с тем, что этот мотив являлся, начиная с начала века, показателем чужого начала, в данном случае — врагов-немцев. Но немцы — это также и знак Европы, *чужой* государственности, а тем самым — насилия над *своими* устоями. В этом случае *глаза на паутине* эквивалентны *мухе* как символу безвинной жертвы и русскому народу в целом<sup>15</sup>.

Соотнесенность *мужского* с негативным демоническим *чужим* в данном тексте поддержана контекстуальной семантикой Морковкина. Фаллическая символика этой фамилии очевидна и содержит коннотации свадебного обряда (двуединство *свадьба* = *смерть* закреплены за этим персонажем, женившимся незадолго до гибели, сюжетно): морковь привязывали к рубашке невесты, когда в первую брачную ночь обнаруживалась ее нечистота<sup>16</sup>. Имя этого солдата — Василий — содержит архаическую символику, восходя к созвучному и, очевидно, этимологически первичному Василиску, в мифологическом коде указывающую на его змеиную природу<sup>17</sup>, что усилено совпадением с именем его молодой жены — Василиса. Такого рода фигура — тавтология в функции амплификации — является характерным для всего повествования риторическим приемом. Ей сопутствует неременная инверсия. Гибнущий у акулькиной дырки Морковкин — это не только объект, но субъект убийства, ибо он уподоблен *дубу* — традиционному символу мужского начала: *Я поглядел на него: сильный, крепкий, с места не сдвинешь, как дубовый комель* (СН, 299), и сам участвует в акте дефлорации (*свадьбу сыграл накануне ухода в армию и с тех пор часто вспоминает Василисину крепкую грудь*). Демоническая отмеченность Морковкина проявилась в том, что он принадлежит хтоническому миру — в связи с ним зона низа

маркирована трижды как *комель, земля, морковь* (*Морковкин Василий был приземистый, словно его в землю уперли, при взгляде на него офицеру шут... глаза подменил, а у самого солдата — в глазах... паутина, и в них огонек*) (СН, 299). Таким образом, Морковкин близок потусторонней нечистой силе и парадоксальным образом идентичен врагам-немецам с присущей им чертовщиной — вспомним их описание, в концовке фрагмента поддержанное нагнетающейся топикой рогов: *Сиди немец на том берегу хоть месяц и меться с рогатки — не попадет, а тут вот и без рогатки попала... ему под винтовку нечистый подставил рога* (СН, 300).

Амбивалентность демонического персонажа заставляет рассматривать его сквозь призму семантики пограничья — как заложного покойника, который не столько убиенный, сколько самоубийца. В пользу такого прочтения говорит, в частности, и тема мнимого зрения, мути, сопровождающей его линию и указывающая на нечистоту покойного: *...в голову ударила муть... поглядел на него: ...в глазах меркотно, паутина висит* (СН, 299). Выразительный образ глаз, в конце эпизода повисших на паутине, характеризует это затрудненное зрение соучастника в собственном убийстве<sup>18</sup>.

В аспекте двуобращенного зрения как мотива, заданного сюжетной ситуацией — взаимным наблюдением противостоящих армий — и общей темой войны, проникнутости жизни смертью, значима и языковая характеристика позиции рассказчика. В его речи преобладают инверсированные синтаксические конструкции с вынесением сказуемого на первое место и часто опущенным подлежащим, где глагол дан в форме второго лица единственного числа (*про всех вспомнишь; стоишь так, бывало; проговоришь с ним весь вечер*). Этой остраниченной эпически мемориальной позиции рассказчика с установкой на обращение к *ты* читателя и на *бывало* противостоит включенность нарратора в описываемые события на правах персонажа, характеризуемого первым лицом (*я ничего Иван Палычу не сказал, мы недавно были в наряде, мы все получали такие же письма, повел меня Голубков Василия сменять* и пр.). Соположение отдаленной и актуальной темпоральности создает дополнительный эффект наложения *сна* на *явь* и *vice versa*. Акт зрения дан преимущественно с позиций рассказчика. *Муть*, ударившая в голову рассказчика и его сослуживцев при виде еще живого Морковкина, и *свет*, сопровождающий сцену обнаружения разорванного на куски мертвого тела (посредством описания *глаз*) — это тоже соединение двух разнонаправленных позиций наблюдателя-нарратора. ▸

Фаллическая символика рогов, дуба, моркови, метафорически описывающая орудия убийства — винтовки, штыки, пули, противопоставлена вагинальной символике *акулькиной дырки* и реки (хотя название реки Дубна — от корня *дуб* — задает элемент амбивалентности, обращенности и к мужскому началу). Казалось бы, *глаза* и *зрение* отнесены здесь к области женской и страдательной мотивики как начало пассивное (полусон-полуявь) и жертвенное. Между тем, объектно-субъектная двубращенность мотива зрения задает ключ к иному прочтению всей топики фрагмента. Эквивалентные *дыре*, *пустому месту*, а потому не столько зрящие, сколько зримые, глаза в процессе развития действия претерпевают мотивную трансформацию и взамен ментальной семантики как органа памяти и состояния души они обретают значение телесности — куски плоти, повисшего на ниточках паутины. Акт символической дефлорации обретает амбивалентность архаического уподобления *свадьба как смерть* в контексте мифологической темы брака неба и земли и соответствующего комплекса представлений, связанных с земледельческой обрядностью. Тем самым, смысл эпизода — повествование о безвинной гибели — космизируется, превращаясь в рассказ о двуединстве жертвы и палача в контексте природной цикличности, что получит развитие в сюжетной инверсии дальнейшего повествования романа — страданий героя, этого Леля, нежного духа любви и гармонии, по поводу разрушения им порядка микрокосмоса — убийства немца.

Сочетание мотивов *окна* и *чужого* в их эротизированном соотношении позволяет обнаружить в этом фрагменте отсылку к мотиву *окно в Европу*. В контексте патриархальных ценностей романа и в соответствии с поэтикой инверсий данный мотив инверсируется: в *акулькину дырку* виден европеец-немец, Европа. Однако эта Европа символизирует если и обновление отчизны, то в соответствии с инициальной семантикой, крайне негативное по своим последствиям, ибо немец — враг и несет насилие и смерть. Инверсия выражена и в векторе движения: не мы в Европу, а наоборот — она на нас, не освоение *чужого*, а *отчуждение* (очуждение) *своего*. Получается своеобразная картина в обратной перспективе, что опирается на описанную выше субъектность зрения в его движении от внутреннего, ментального и воспоминательного к внешнему, обретающему предметно-объектную плоть отделенного от остального тела органа, который в своей обездуховленности бессильно повисает на ниточке-паутине. Акт актуализации окна читается как жертвоприношение: не случайно *чужой* (немец) *жрет* — этимологическая близость слов *жертва* и *жрать* обнажает обрядовый смысл, интуитивно вводимый

писателем<sup>19</sup>. В коде еды концепт жертвы имплицитно подразумевает свадебно/погребальную семантику. В этом ключе смерть немца в конце романа следует воспринимать, наряду с гибелью Морковкина, не столько мстью, сколько глобальным жертвоприношением в ходе военной мясорубки со стороны всего европейского сообщества.

Несмотря на прямо противоположную окрашенность образа отчизны — жестокой и мрачной у Платонова и светлоидиллической у Клычкова, двух авторов многое сближает в оперировании пушкинско-петербургским мотивом. Общее для них — синонимизацию *окна* и *глаза*, введение темы *реки* (канал) в контекст топики, акцентирование внутреннего зрения в противоположность внешнему, а также сексуализацию зрительно-телесной семантики можно отнести по части мифопоэтического компонента поэтики, характерной для обоих мастеров, хотя и реализованной по-разному и на различных уровнях структуры текста. Совпадает и набор инверсий — вектор пересечения символической границы, перемена мест Европы и России, а также обостренная брутализация финала. Общим является и оперирование фундаментальной оппозицией *своей/чужой* с ее кульминационным разворачиванием в паучьей топике, т. е. с демонизацией темы. И эти совпадения представляются не случайными. Вывернутое наизнанку *окно в Европу* в произведениях Платонова и Клычкова можно воспринять как (неосознанно пародийную?) литературную проекцию комплекса евразийских идей, заказ на которую в скрытом виде определялся эпохой.

## Примечания

<sup>1</sup> Даль В. Словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 4. С. 664.

<sup>2</sup> См.: Ханзен-Лёве О. Русский символизм. СПб., 1999. С. 102.

<sup>3</sup> Об интертексте Медного всадника (и пушкинского в целом) у Платонова см., например: Дебюзер Л. «Медный всадник», «Что делать?» и роман Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 320—331; Яблоков Е. Город платоновских половинок. (Пушкинский подтекст в киносценарии «Отец-мать») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4; Казаркин А. Платонов и евразийство // Там же. С. 218—224.

<sup>4</sup> См.: Топоров В. Н. Река // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 374—376.

<sup>5</sup> См.: Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 101—102, 107.

<sup>6</sup> См.: Золотоносов М. Ахутокоц-ахум: Опыт расшифровки сказки Корнея Чуковского о Мухе // Золотоносов М. Слово и тело: Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX—XX веков. М., 1999. С. 79—160.

<sup>7</sup> См.: Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 507.

<sup>8</sup> См.: *Фрейдберг О.* Въезд в Иерусалим на осле // *Фрейдберг О.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 491—523.

<sup>9</sup> *Есаулов И.* Ворота, двери и окна в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 252—259.

<sup>10</sup> *Найман Э.* В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова // *Новое литературное обозрение.* 1998. № 32. С. 50—76.

<sup>11</sup> В беседе с автором статьи Т. В. Цивьян высказала смелое предположение, что *акулькина дырка* — это анаграмма *окуль-яра*, т. е. глазной дыры, каковой она и является.

<sup>12</sup> См.: *Суперанская А.* Словарь русских личных имен. М., 1998.

<sup>13</sup> См.: *Кабакова Г. И.* Антропология женского пола в славянской традиции. М., 2001. С. 205.

<sup>14</sup> Современники критиковали С. Клычкова за обилие сна в романе. Так, в письме С. Городецкого Клычкову от 3 марта 1925 г., приводимого в комментариях Н. Солнцевой читаем: «Надо бы, чтобы не было ничего, чего не надо: сна сплошного. Я понимаю, что эту вуаль сна ты накинул, чтобы увязать всю картину, но ты ее спустил до такой степени, что часто картина меркнет» (*Солнцева Н.* Комментарии // *Клычков С.* Собр. соч. в 2 т. М., 2000. Т. I. С. 532).

<sup>15</sup> См.: *Золотоносов М.* Указ. соч.

<sup>16</sup> См.: *Кабакова Г. И.* Указ. соч. С. 183.

<sup>17</sup> *Василиск* // *Мифы народов мира.* М., 1980. Т. I. С. 282.

<sup>18</sup> О затрудненном зрении покойников, и особенно заложенных, см.: *Иванов Вяч. Вс.* Глаз // *Мифы народов мира.* М., 1980. Т. I. С. 306—307; *Толстой Н. И.* Глаза и зрение покойников // *Толстой Н. И.* Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.

<sup>19</sup> *Топоров В. Н.* Еда // *Мифы народов мира.* М., 1980. С. 427—429.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### СОКРАЩЕНИЯ

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

ГРМ — Государственный Русский музей

#### Произведения А. Платонова:

А — рассказ «Алтеркэ». Цит. по: *Платонов А.* Собр. соч. М., 1985. Т. 2.

В — рассказ «Возвращение». Цит. по: *Платонов А.* Впрок. Проза. М., 1990.

Вп — повесть «Впрок». Цит. по: *Платонов А.* Впрок. Проза. М., 1990.

ВПИЯМ — рассказ «В прекрасном и яростном мире». Цит. по: *Платонов А.* Собр. соч. Т. 2. М., 1985.

ГГ — повесть «Город Градов». Цит. по: *Платонов А.* Собр. соч. М., 1985. Т. 1.

ГДУС — рассказ «Глиняный дом в уездном саду». Цит. по: *Платонов А.* Собр. соч. М., 1985. Т. 2.

Д — повесть «Джан». Цит. по: *Платонов А.* Впрок. Проза. М., 1990.

ЕШ — повесть «Епифанские шлюзы». Цит. по: *Платонов А.* Собр. соч. М., 1985. Т. 2.

ИГ — рассказ «Июльская гроза». Цит. по: *Платонов А.* Взыскание погибших. Повести, рассказы, пьеса, статьи / Сост. М. А. Платонова. М., 1995.

К — повесть «Котлован». Цит. по: *Платонов А.* Впрок. Проза. М., 1990.

МВ — рассказ «Мусорный ветер». Цит. по: *Платонов А.* Взыскание погибших. Повести, рассказы, пьеса, статьи / Сост. М. А. Платонова. М., 1995.

Р — рассказ «Рассказ о многих интересных вещах». Цит. по: *Платонов А.* Старик и старуха: Потерянная проза. Мюнхен, 1984.

РП — рассказ «Река Потудань». Цит. по: *Платонов А.* Государственный житель. М., 1988.

С — рассказ «Семен». Цит. по: *Платонов А.* Впрок. Проза. М., 1990.

СМ — роман «Счастливая Москва». Цит. по: «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

У — рассказ «Уля». Цит. по: *Платонов А.* Собр. соч. М., 1985. Т. III.

Ч — роман «Чевенгур». Цит. по: *Платонов А.* Впрок. Проза. М., 1990.

ЭТ — повесть «Эфирный тракт». Цит. по: *А. Платонов.* Собр. соч. М., 1985. Т. I.

ЮМ — повесть «Ювенильное море». Цит. по: *Платонов А.* Впрок. Проза. М., 1990.

ЯС — повесть «Ямская слобода». Цит. по: *Платонов А.* Собр. соч. М., 1985. Т. I.

### Произведения других авторов:

МВс — поэма «Медный Всадник». Цит. по: *Пушкин А. С.* Собр. соч. М.; Л., 1949. Т. IV.

Ш — повесть «Шинель». Цит. по: *Гоголь Н. В.* Собр. соч. В 5-ти тт. М., 1949. Т. 3.

Ви — рассказ «Вий». Цит. по: *Гоголь Н. В.* Собр. соч. В 5-ти тт. М., 1949. Т. 2.

СН — роман «Сахарный немец». Цит. по: *Клычков С. А.* Собр. соч. В 2-х тт. М., 2000. Т. 1.

ЧБ — роман «Чертухинский балакирь». Цит. по: *Клычков С. А.* Собр. соч. В 2-х тт. М., 2000. Т. II.

Б — стихотворение «Январь 1919» (из цикла «Болезнь»). Цит. по: *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965.

Рз — стихотворение «Разрыв». Цит. по: *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965.

ГП — стихотворение «Голос памяти». Цит. по: *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977.

Г — стихотворение «Гость». Цит. по: *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977.

Л — стихотворение «Любовь». Цит. по: *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977.

СОП — стихотворение «Стихи о Петербурге». Цит. по: *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977.

## П Р И Л О Ж Е Н И Е 2

### КОНТЕКСТЫ МОТИВОВ ПЛАТОНОВА

Контексты ключевых слов-мотивов А. Платонова приведены не в полном объеме, а выборочно, к отдельным статьям. Автор имел целью показать лабораторию своего исследовательского метода на примере избранных слов и сочетаний.

#### 1. Приложение к главе «Мотив двойственности:

##### А. Платонов и К. Петров-Водкин». Контексты мотива *числа два* у Платонова

два + люди

Все *люди* для него имели лишь *два* лица: свои и чужие (Ч, 109); *двое солдат* выпали, а другие *двое* не успели выпростать ног (Ч, 370); Ему показалось, что он *с кем-то вдвоем*: он видел одновременно и ночлежную хату, и самого себя, лежащего на печке. Он отодвинулся, чтобы дать место своему *спутнику*, и, обняв его, забылся (Ч, 104); Сербинову показалось, что этот *человек* думает *две* мысли сразу и в обоих не находит утешения, поэтому такое лицо не имеет остановки в покое и не запоминается (Ч, 334) (две мысли думает *Дванов*. — Н. З.); *Двое людей* стояли почти в упор друг перед другом (Ч, 344); Прушевский задержался вниманием на Вошewe: неужели они тоже будут интеллигенцией, неужели нас капитализм родил *двоешками* (К, 460).

два + ментальность

Сафронов знал, что социализм — это дело научное, и произносил слова так же логично и научно, давая им для прочности *два смысла* — основной и запасной, как всякому материалу (К, 464); Сербинову показалось, что этот человек думает *две мысли* сразу и в обоих не находит утешения, поэтому такое лицо не имеет остановки в покое и не запоминается (Ч, 334).

два + женщина

— Раз ты на *паре*, — кончил разговор Пашинцев, — то увези *бабью* ногу из белых столбов... В хозяйстве ей место найдется (Ч, 142); *Второй раз*



увидел Копенкин свою давно умершую *мать* (Ч, 156); в одной комнате он заметил запасы шерсти и *два* небольших ковра, сотканных уже здесь же, руками *женщин*, пришедших жить в народ джан (Д, 462); *Два* коричневых человека, лежа, искали друг у друга в голове, подобно *женщинам*, но они не смотрели в волосы, а ловили вшей на ощупь (Ч, 257); Копенкин изъял от Прокофия портфель и *два дамских* револьвера, а потом повел в притвор алтаря — сажать под арест (Ч, 292); Неслышным шагом, среди звуков труда, со степи на кладбище вступили *две цыганки* (Ч, 321); горя, которое *повторяется*, старая *женщина* уже не чувствовала: оно от повторения становилось облегчением (Ч, 322); Через *два* дня в третий пришли *две цыганки* (Ч, 342); с Яковом Титычем захотели жить даже *две*, и он *обеих* привлек (Ч, 356); *Две матери* нам обещали жизнь (Ч, 358); Тот боялся остудить зимой *двух* своих *женщин* — *дочерей* (Ч, 361).

#### два + время

— Так я же из Батума иду, *два года* семейство не видел (Ч, 116); Достоевский корябнул ногтем по столу, как бы размежевывая *эпоху надвое* (Ч, 120); Но Копенкин не мог плавно проговорить больше *двух минут* (Ч, 130); я предлагаю созывать общие собрания коммуны не через день, а каждодневно и даже *дважды в сутки* (Ч, 130); К вечеру, положив в экипаж довольствия на *две недели*, Прокофий двинулся в остальную страну — за околицу Чевенгура (Ч, 242).

#### два + пространство

— Лежачая восьмерка означает вечность времени, а стоячая *двухкопечная стрела* — бесконечность *пространства* (Ч, 132).

#### два + телесность

Он сжимал свое *тело* под постилкой, чувствуя свои *ноги*, свою *грудь* как *второго* и тоже жалкого человека, согревая и лаская его (Ч, 350); Во время своего действия маленькая женщина нагнулась, обнажив родинку на опухающем *теле*, и с легкостью неощутимой силы исчезла мимо, оставляя сожаление в *двух* зрителях — Вошеве и калеке (К, 443); Затем он составил приемочный счет на гробы и велел Вошеву идти в сельсовет и стоять всю ночь в почетном карауле у *двух тел* павших товарищей (К, 492).

#### два + всадник, дорога (= путь)

Копенкин особо не направлял *коня*, если *дорога* неожиданно расходилась *надвое* (Ч, 108); Уездная широкая дорога пошла навстречу *двум*

*всадникам*, переведшим *коней* на степную рысь (Ч, 124); Этим, говорилось в приказе, сразу проложатся *два пути* в социализм (Ч, 126); И опять ехали *двое* людей на *конях*, и солнце восходило над скудостью страны (Ч, 144); Он встретил их на *второй день* своего *пути*, на выходе из Сары-Камыша в пустыне (Д, 445); *два* человека шли разрозненно, по *колеям* некогда проезжего *тракта* (Ч, 303); Среди музыки скрипела повозка, значит, кто-то *ехал*, и вдалеке раздались *два лошадиных* голоса: из Чевенгура ржала Пролетарская Сила, а из степей отвечала прибывающая подруга (Ч, 350); — Берегите Чевенгур, — сказал он Дванову и *двоим* прочим, что стояли на его *дороге* (Ч, 359); А Пиюся сумел из травы искалечить пулями ноги *двоим лошадям* (Ч, 368); Отряд противника сразу, сам по себе, остановился на месте, как будто ехали всего *двое всадников* (Ч, 368); Но Прушевский не ответил, и они молча продолжали *вдвоем* свою *дорогу* (К, 469).

#### два + половина

Достоевский корябнул ногтем по столу, как бы *размежевая* эпоху *надвое* (Ч, 120); Теперь в народе осталось всего двое детей — Айдым и еще небольшая девочка, рожденная случайно три года назад, когда в народ пришел какой-то человек из песков и, пожив с *полгода*, ушел дальше, оставив свою плоть в Гюзель, вдове разбойника из района Старого Ургенча (Д, 420) (паронимическая игра: *двое—вдове*); Наевшись *вторым* обедом, народ проспал до следующего *полудня* (Д, 446); В высоте и мутном тумане расстояния — *на водоразделе между двумя* чистыми реками — виден был старый город — с башнями, балконами, храмами и длинными домами училищ, судов и присутствий (Ч, 217); *две* личности — это не класс... — Это *один да еще один*, — сочла девочка (К, 487).

#### половина

Жилище рыцаря помещалось в полуподвальном этаже усадебной службы. Там имелась одна зала, освещенная *получерным* светом копильника (Ч, 138); У него же весь корм в соломенной крыше, на усадьбе жердины в запасе нету, а в пузе *полкартошки* парится с третьего дня (Ч, 122); Это было понятно для *половины* присутствующих (Ч); Бывает хорошо изредка пропускать ночи без сна — в них открывалась Дванову невидимая *половина* прохладного безветренного мира (Ч, 173); им (растениям. — Н. З.) жалко было тратить краткую жизнь на сон, и они только чуть дремали, опустив пленку на *полглаза*, чтобы видеть хоть *полжизни*, слышать тьму и не помнить дневной нужды (Д, 389); Бывает хорошо изредка пропускать ночи без сна — в них открывалась Дванову невидимая *поло-*

*вина* прохладного безветренного мира (Ч, 173); Чтобы наестся, чевенгурцы ели *полугодовалье* пироги (Ч, 254); Яков Титыч отказывался от своей старости — он считал, что ему не пятьдесят лет, а двадцать пять, так как *половину жизни* он проспал и проболел — она не в счет, а в ущерб (Ч, 288).

#### усеченная парность

Старый пес по прозвищу Аллах глядел *вполовину одного* ясного глаза (Д, 447); Чагатаев понял, что первых *два удара* клювами он получил в голову, около затылка, оттуда сейчас текла кровь за шею, и еще у него, кажется, сорван *один грудной сосок*, там болела рана щекочущей вопиющей болью (Д, 435); Крест — тоже человек, — вспоминал прочий, — но отчего он *на одной ноге, у человека же две?* (Ч, 290); от него осталась *одна штанина* (другую Гюльчатая истратила на латки для юбки) (Д, 403).

#### два как полнота

Симон всегда чувствовал успокоение от присутствия *второго*, даже неизвестного человека, а после поцелуев жил с удовлетворением *целые сутки* (Ч, 355); русский — это человек *двустороннего* действия: он может жить и так, и обратно и в обоих случаях остается *цел* (Ч, 91).

#### два + жизнь

Чагатаев остался *жить вдвоем* с Айдым, желая, чтобы сердце матери согрелось в семейной жизни с Моллой Черкезовым (Д, 408); они только чуть дрсмали, опустив пленку на *полглаза*, чтобы видеть хоть *полжизни*, слышать тьму и не помнить дневной нужды (Д, 389); Дойдя до протока Дарьялык у Маргынчардара, *два* пешехода стали на обычный ночлег, и Суфьян размешал воду у берега, чтоб она была мутнее, гуще и питательней, а потом, напившись, оба человека легли в пещерку, дабы тело забыло, что оно *живет*, и скорее миновала ночь (Д, 398); с Яковом Титычем захотели *жить* даже *две*, и он обеих привлек (Ч, 356); *Две* матери нам обещали *жизнь* (Ч, 358); А ты ж *живи* и веселись — не *дважды* кряду происходит *жизнь* (Ч, 140); Она сосчитала овечью отару — в ней было двадцать четыре головы, сложив сюда ярку и *двух* козлов, тоже *прижившихся* тут (Д, 436); Айдым кормила народ обедом и попрекала его, что он спит *две* ночи подряд, а *жить* одну *жизнь* не может (Д, 448); Две недели в моей хате солдаты *жили* — всю воду из колодца выпили (Ч, 178); мы-то ведь здешние, *два* года тут *живем* (Ч, 193); *Жизнь* ее уменьшалась все дальше, сумев *дважды* возвратиться на боль и еду (К, 512).

## два + смерть

Ваша жена, моя мать Вера, умерла во Второй клинической больнице в г. Москве, от родов девочки, которая когда родилась, то была мертвой, и я видела ее тело. Девочку сложили в больнице в один гроб с мамой Верой, вашей женой, похоронили в земле на Ваганьковском кладбище, не очень далеко от писателя Батюшкова. Я два раза ходила к могиле, постояла и ушла (Д, 411); Второй раз увидел Копенкин свою давно умершую мать (Ч, 156); я и мать хоронил дважды: шел за гробом, плакал и вспоминал — раз я уже ходил за этим гробом, целовал эти заглохшие губы мертвой, — и выжил, выживу и теперь; и тогда мне стало легче горевать во второй раз по одному горю (Ч, 59); мальчик не хотел дважды мучиться насмерть (Ч, 282); Два гроба ты оставь нашему ребенку, они для вас все равно маломерные (К, 486); Затем он составил приемочный счет на гробы и велел Вощеву идти в сельсовет и стоять всю ночь в почетном карауле у двух тел павших товарищей (К, 492); Там покоились его два товарища (К, 493); Пугаюсь, как бы казенный инвалид не приехал на тележке, он меня рукой тронет, что я жив, а двое умерли (К, 496); — Два зайца от своей смерти волка сгрызут, милый человек! (Ч, 178); Но Дванов заметил его ход на смерть и, присев для точности прицела на колено, начал сечь кавалеристов из своей пары наганов, по очереди из каждого (Ч, 370); двое солдат выпали, а другие двое не успели выпростать ног (Ч, 370); Чиклин сказал, что вчера вечером близ северного пикета на самом деле было отрыто сто пустых гробов; два из них он забрал для девочки (К, 485); — Не устерег двух гробов, — высказался Елисей. — Во что теперь сам ляжешь? (К, 486).

## 2 + 2:

Они стояли между двумя букетами цветов... Чагатаев дважды поцеловал Веру (Д, 381).

## 2 + 3 + пол:

Теперь в народе осталось всего двое детей — Айдым и еще небольшая девочка, рожденная случайно три года назад, когда в народ пришел какой-то человек из песков и, пожив с полгода, ушел дальше, оставив свою плоть в Гюзель, вдове разбойника из района Старого Ургенча (Д, 420); Дванов бежал с двумя наганами, другой он взял у убитого командира отряда. За ним гнались трое всадников, но их перехватили Кирей с Жевым и отвлекли за собой (Ч, 370); На дворе закричали еще два петуха.

«Значит, *три* птицы у нас есть, — подсчитал Чепурный, — и одна голова скотины» (Ч, 237); Он сказал ему, что близ амударьинских протоков еще можно встретить иногда *две—три* старых овцы, которые живут одни и уже забыли человека, но, увидя его, вспоминают давних пастухов и бегут к нему (Д, 415).

2 как двойственное число:

Ксения сидела со страхом и удивлением, разноцветные глаза ее смотрели мучительно, *как двое* близких и незнакомых между собой людей (Д, 386).

## 2. Приложение к главе «Мотив *города*»

Город + дальнее/ближнее

город + далекий

Там дожди были? — спросил Саша о *далеком городе* (Ч, 35); *Чевенгур* от Новоселовска *недалеко*? — спросил Дванов (Ч, 171); Люю понравился *далекий дым труб* и гудок бегущего паровоза — в глухоте рождающих тихие травы полей (Ч, 217); Одно успокаивало и возбуждало Чепурного, есть *далекое* тайное место, где-то близ *Москвы* или на Валдайских горах, как определил по карте Прокофий, называемое Кремлем (Ч, 243); Кирей же совсем не знал, где ему лучшее место: здесь ли, в Чевенгуре, — в покое и пустой свободе, или в *далеком* и более трудном другом *городе* (Ч, 289); Гопнер скупыми глазами оглядел *Чевенгур*: пусть он плох, пусть дома в нем стоят непроходимой кучей, а люди живут молча, все же в нем больше хочется жить, чем в *далеком* и пустом месте (Ч, 312); Сербинов путешествовал по *городу*, словно по бальной зале, где присутствует ожидающая его дама, только она затеряна *вдалеке* (Ч, 324); *вдалеке* — в середине *города* — постукивал кто-то по дереву с равномерным усердием, и пахло картофельной пищей из окраинного жилища (Ч, 344); Сербинов поглядел *вдаль*, где за тысячу верст была *Москва*, и там в могильном сиротстве лежала его мать и страдала в земле (Ч, 360).

город + чужой

Кузнец Сотых уже привык к разочарованию, ему было одинаково жить, что в слободе Калитве, что в *чужом городе* (Ч, 229); У Сербинова уже не болел живот, он забывал, что *Чевенгур* есть *чужое* место его недельной командировки, его тело привыкло к запаху этого *города* и разреженному воздуху степи (Ч, 361).

## город + граница

Появился Захар Павлович на *опушке города*, снял себе чулан у многодетного вдовца-столяра, вышел наружу и задумался: чем бы ему заняться? (Ч, 27); В молодости, когда его ровесники обнимали девушек и, действуя той же бессонной силой молодости, выкорчевывали по ночам *пригородные рощи* (Ч, 186); *На краю города* открылась мощная глубокая степь (Ч, 227); От *последних плетней Чевенгура* начинался бурьян, сплошной гущей уходивший в залежи неземлеустроенной степи (Ч, 228); Равнодушно обитал пролетариат на том чевенгурском кургане и не обращал своих глаз на человека, который одиноко стоял *на краю города* со знаменем братства в руках (Ч, 257) *вблизи околицы Чевенгура* стояли табором вчерашние полубуржуи (Ч, 239); Вечером того же дня, когда Прокофий и Пиюся отбыли за пролетариатом, Чепурный и Жеев обошли *город по околице*, поправили на ходу колья в плетнях (Ч, 234); вот уже который день ходит профуполномоченный *по окрестностям города* и пустым местам, чтобы встретить бесхозьяйственных бедняков и образовать из них постоянных тружеников, но редко кого приводит — весь народ занят жизнью и трудом (К, 447); Выйдя *на конец Чевенгура*, семеро товарищей легли на степь и послушали — не скрежещет ли что вдалеке и не шагает ли обратно Жеев, или он уже мертвым лежит до утра (Ч, 246); Чепурный спросил у Жеева, отчего он выдумал ту надпись на холстине, что повешена как символ *на том краю города* (Ч, 261); *На околице Чевенгура* заиграла гармоника (Ч, 282); Дванов пошел *за черту города* (Ч, 313); Двое прочих, и с ними Пашинцев, рубили шелюгу по песчаному наносу *на окраине Чевенгура* (Ч, 317); Над домами, над Москвой-рекой и всею *окраинной ветхостью города* сейчас светила луна (Ч, 329); Симон даже не знал, где она проживает, где-то в *предпоследнем доме Москвы*, откуда уже начинался уезд и волость (Ч, 336); Осенняя прозрачная жара освещала умолкшие *окрестности Чевенгура* полумертвым блестящим светом, словно над землею не было воздуха (Ч, 343); это Копенкин на Пролетарской Силе оторвался от *околицы Чевенгура* и бросился на далекий экипаж встречать друга или поражать врага (Ч, 343); Вечером в степи начался дождь и прошел *краем мимо Чевенгура*, оставив город сухим. Чепурный этому явлению не удивился, он знал, что природе давно известно о коммунизме в городе и она не мочит его в ненужное время (Ч, 366).

## город + середина

ночью же нами были захвачены жизненные *центры города* (Ч, 66); Где-то, в *середине Чевенгура*, закричал петух, и мимо Чепурного тихо

прошла собака, бросившая хозяйский двор (Ч, 237); *В середине города* из первоначальной тишины началось стенанье ребенка (Ч, 278); Пока Дванов и Гопнер добивались улучшения солнечного механизма, Сербинов пошел *в середину города* (Ч, 348); Вблизи уже было тихо, сражение перешло *в середину Чевенгура*, и там топали лошадиные ноги (Ч, 370).

город + внутренне/внешнее

А Козлов тотчас же начал падать пролетарской верой и захотел уйти *внутрь города*, чтобы писать там опорочивающие заявления и налаживать различные конфликты с целью организационных достижений (К, 457); Прочие мгновенно выпрягли лошадь и увезли на руках экипаж *в глубь Чевенгура* (Ч, 351).

город + теснота

Чепурный начал бурно свистеть, а Копенкин продолжал красться к нему на коне *в ущельях* смешанного *города* (Ч, 204); И Дванов с Гопнером до вечера искали сухое дерево, пока не дошли до старого буржуазного кладбища, очутившегося уже вне Чевенгура благодаря *сплочению города в тесноту* от переноски домов на субботниках (Ч, 321); Люди сидели *в переулках между сдвинутыми домами*, и говорили друг с другом негромкие речи (Ч, 208); Пашинцев и Копенкин проходили в сплошной духоте — *теснота домов*, солнечный жар и человеческий волнующий запах делали жизнь похожей на сон под ватным одеялом (Ч, 208).

город + дорога, путь

иногда там показывался одинокий человек и пристально всматривался на *город*, опершись подбородком на *дорожную* палку (Ч, 83); до губернского *города* ему осталось всего сорок верст мощеной *дороги* (Ч, 217); Луй обогнул бы губернию и не занес бы письма, если б губернский *город* не стоял *на пути в Петроград* и на берег Балтийского моря: с того берега — от холода пустых равнин революции — уходили корабли в темноту морей, чтобы завоевать впоследствии теплые буржуазные страны (Ч, 217); Гопнер в этот час спускался с *городской горы* к реке Польному Айдару и видел *мощеную дорогу*, проложенную сквозь степь в продовольственные слободы. По этой же дороге шел невидимый отсюда Луй и воображал балтийский флот в холодном море (Ч, 217); Товарищи бедные. 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* (Ч, 245).

## город + трава (= бурьян)

в его *домах* было жить не страшно, а по его *улицам* можно ходить, потому что *травы* росли по-прежнему и тропинки лежали в целости (Ч, 237); Чепурный отстал от Жеева и прилег в уютной *траве чевенгурской* непроезжей *улицы* (Ч, 244); Большевики молча двигались своим военно-степным шагом, пока не увидели *траву*, освещенную огнем через окно, и тень той травы на прохожей середине *улицы* (Ч, 247); Кеша пошел было вдаль — сквозь *чевенгурский бурьян*, где братски росли пшеница, лебеда и крапива, — но скоро возвратился и решил дожидаться света завтрашнего дня (Ч, 255); Днем чевенгурцы бродили по степям, рвали растения, выкапывали корнеплоды и досыта питались сырыми продуктами природы, а по вечерам они ложились в *траву на улице* и молча засыпали (Ч, 277); в ущельях *между домов* пророс *бурьян*, которого не могли затоптать люди, потому что они были босые. Из *бурьяна* поднялись четыре головы человека (Ч, 283); Днем они тоже хотели пристроиться к чевенгурцам, но те трудились в разных местах *города* и *бурьяна* (Ч, 342); Но над *бурьяном* стоял один тихий и пустой воздух, а по заросшему тракту в *Чевенгур* сдувалась ветром бесприютная перекасти-поле, одинокая *травы-странник* (Ч, 310); Дорогу под ногами Дванова и Прокофия скрыл мирный *бурьян*, захвативший землю под *Чевенгуром* не от жадности, а от необходимости своей жизни (Ч, 303); Яков Титыч от времени до времени очищал *дом* от *травяных* куч, чтобы через окна шел свет и он мог считать проходящие дни (Ч, 310); тот дом с одной стороны завалила *травы*, будто ветер наравне с солнцем начал работать на *Чевенгур* и теперь гнал сюда траву, чтобы завалить ею на зиму дома и создать в них укрытое тепло (Ч, 313); Лежали у заборов в уюте *лопухов* бывшие приказчики и сокращенные *служащие* и шептались про лето господне, про тысячелетнее царство Христово, про будущий покой освеженной страданиями земли (Ч, 230).

## город + свет

Пожарный в это время глядел на *город*, *освещенный* одними звездами, и предполагал: что бы было, если б весь *город* сразу загорелся? (Ч, 170); На водоразделе, откуда были видны чевенгурские долины, Луй оглянулся на *город* и на утренний *свет* (Ч, 203); Выйдя из горницы дома, Чепурный сразу озяб на воздухе и увидел другой *Чевенгур*: открытый прохладный *город*, *освещенный* серым *светом* еще далекого *солнца* (Ч, 237); Чепурному ни травы, ни пустых домов в Чевенгуре, ни товаришеского *солнца* над этим первоначальным *городом* (Ч, 243); До *света* чевен-



гурцы управились только с восемнадцатью домами, а их в *Чевенгуре* было гораздо больше (Ч, 252); Над домами, над Москвой-рекой и всею окраинной ветхостью *города* сейчас светила луна (Ч, 329).

город + солнце, солнечный свет

*Солнце* сияло над *городом* и степью, как единственный цвет среди бесплодного неба, и с раздраженным давлением перезревшей силы нагнетало в землю светлую жару своего цветения (Ч, 292); Из десяти колоколен *Чевенгура* ни одна не звонила, лишь слышалось волнение населения под тихим *солнцем* пахотных равнин (Ч, 186); Когда чекисты, во избежание холма, разбросали лишнюю землю на *освещенной* зарею пустой площади, а затем воткнули лопаты и закурили, жены мертвых начали наступать на них изо всех улиц *Чевенгура* (Ч, 216); Осенняя прозрачная жара *освещала* умолкшие окрестности *Чевенгура* полумертвым блестящим *светом*, словно над землею не было воздуха, и к лицу иногда прилипала скучная паучья паутина, но травы уже наклонились к смертному праху, не принимая больше *света* и тепла, значит, они жили не только *солнцем*, но и своим временем (Ч, 343); Скоро *солнце* взойдет, и он сойдет с кургана в *Чевенгур* (Ч, 257) и позднее *солнце* одиноко томилось в дремлющей вышине над *Чевенгуром* (Ч, 293); Наступал свежий *солнечный день*, долгий, как все дни в *Чевенгуре* (Ч, 306); В стороне от *города* — на его опушке — дымили четыре трубы завода сельскохозяйственных машин и орудий, чтобы помогать *солнцу* производить хлеб (Ч, 217);

город + солнце + труд

Однако каждую субботу люди в *Чевенгуре* *трудились*, чему и удивился Копенкин, немного разгадавший *солнечную* систему жизни в *Чевенгуре* (Ч, 200); простиралась пустая, гложущая земля, и тающее *солнце* работало на небе как скучный искусственный предмет, а люди в *Чевенгуре* думали не о пушке, а друг о друге (Ч, 359); *Солнце*, по своему усердию, работало на небе ради земной теплоты, но *труд* в *Чевенгуре* уменьшился (Ч, 364); в свое время *Чевенгурский* ревком взял на заметку покорность побежденной природы и решил ей в будущем поставить памятник — в виде дерева, растущего из дикой почвы, обнявшего человека двумя суковатыми руками под общим *солнцем* (Ч, 256); тот дом с одной стороны завалила трава, будто ветер наравне с *солнцем* начал *работать* на *Чевенгур* и теперь гнал сюда траву, чтобы завалить ею на зиму дома и создать в них укрытое тепло (Ч, 313); это было в первый раз при коммунизме, чтобы в *Чевенгуре* застучал молоток и, вдобавок к *солнцу*, начал *трудиться* человек (Ч, 315).

## солнце как утопический локус

За окном уже подымалась роса навстречу обнаженному *солнцу*, не изменившему чевенгурским большевикам и восходящему над ними (Ч, 238); *Солнце* уже высоко взошло, и в Чевенгуре, должно быть, с утра наступил коммунизм (Ч, 240); В самый же первый день социализма Чепурный проснулся настолько обнаженным раньше его вставшим *солнцем* и общим видом целого готового Чевенгура, что попросил Прокофия сейчас же идти куда-нибудь и звать бедных в Чевенгур (Ч, 241); В темноте степей и оврагов может послышаться топот белых армий либо медленный шорох босых бандитских отрядов — и тогда не видать больше Чепурному ни травы, ни пустых домов в Чевенгуре, ни товарищеского *солнца* над этим первоначальным городом (Ч, 243); Кроме того — неизвестно, настанет ли зима при коммунизме или всегда будет летнее тепло, поскольку *солнце* взошло в первый же день коммунизма и вся природа поэтому на стороне Чевенгура (Ч, 276); Следующие дни над Чевенгуром, как и с самого начала коммунизма, стояли сплошь *солнечные*, а ночами нарождалась новая луна (Ч, 289).

## солнце + прочие источники света в городе

вблизи околицы Чевенгура стояли табором вчерашние полубуржуи; у них горели *костры*, паслись козы, и бабы в дождевых лунках стирали белье (Ч, 239); Раздраженный сжатый *огонь* мгновенно осветил неизвестное облачное пространство, будто погасла заря над чьим-то сновидением (Ч, 246); В Чевенгуре горел *огонь* (Ч, 246); В Чевенгуре горел чей-то покойный домашний *огонь*, а в степи ничего не скрежетало (Ч, 247); Последние люди тихо ходили в Чевенгуре, и кто-то начинал песню на глиняной башне, чтобы его слышали в степи, так как не надеялся на один свет *костра* (Ч, 350); Прокофий в то время уже сидел за революционными бумагами из города и зажег *лампу*, несмотря на светлый день. Перед началом заседаний Чевенгурского ревкома всегда зажигалась *лампа*, и она горела до конца обсуждения всех вопросов — этим самым, по мнению Прокофия Дванова, создавался современный символ, что *свет солнечной жизни* на земле должен быть заменен *искусственным светом* человеческого ума (Ч, 266); На улице было светло, среди пустыни неба над степной пустотой земли *светила луна* своим покинутым, задумчивым *светом*, почти поющим от сна и тишины. Тот *свет* проникал в чевенгурскую кузницу через ветхие щели дверей, в которых еще была копоть, осевшая там в более трудолюбивые времена (Ч, 300); *Лунное* заб-

вение простиралось от одинокого Чевенгура до самой глубокой вышины, и там ничего не было, оттого и *лунный свет* так тосковал в пустоте (Ч, 301); Прокофий оглядел *светлую*, но неживую степь и Чевенгур позади, где *луна* блестела в оконных стеклах, а за окнами спали одинокие прочие (Ч, 304); поршень насоса, бегая в сухом деревянном цилиндре, начал визжать на весь Чевенгур — зато он добывал *огонь* для Якова Титыча (Ч, 312); Вопрошающее *небо светило* над Вощевым мучительной силой звезд, но в городе уже были потушены *огни*, и кто имел возможность, тот спал, наевшись ужином (К, 439); Но уже был виден город вдалеке; дымились его кооперативные пекарни, и вечернее *солнце освещало* пыль над домами от движения населения (К, 442); Елисей долго сидел на пороге барака, наблюдая ближний *светлый город*, где что-то постоянно шумело и равномерно волновалось во всеобщем беспокойстве, а потом свалился на бок и заснул, ничего не евши (К, 540).

#### старый + город

забытые запасы накопленной вековой душевности помогали *старым чевенгурцам* нести *остатки* своей *жизни* с полным достоинством терпения и надежды (Ч, 230); Подручные Пиюси поспешно начали обстреливать узлы и корзины *старого чевенгурского населения* (Ч, 235); В избе *чевенгурца* никто не встретил; там пахло чистотою сухой *старости*, которая уже не потеет и не пачкает вещей следами взволнованного тела (Ч, 177); Копенкин снял со спящего шапку и поглядел ей вовнутрь — там имелась засаленная потом *старинная* нашивка: «Г.-Г. Брейер, Лодзь» (Ч, 182); *Старик* уставился терпеливыми глазами на весь опечаленный *чевенгурский народ*, погоревал что-то про себя и ничего не произнес на помощь (Ч, 268); На третий день пришел пешком в *Чевенгур* опрятный человек с палочкой, не убитый Киреем лишь ради *старости* (Ч, 253); В *старое* время через *Чевенгур* проходили цыгане и какие-то уроды и арапы, их бы можно привлечь в *Чевенгур*, если бы они показались где-либо, но теперь их совсем и давно не видно (Ч, 309); А тем пролетариям, которые не смогут от слабости и *старости* дойти пешком до *Чевенгура*, тем послать помощь имуществом и даже отправить весь город чохом (Ч, 309); Я, товарищ Чепурный, председатель ликвидационного комитета по делам земства *Чевенгурского уезда* в *старых* границах, моя фамилия Полюбезьев (Ч, 190); Постройки в *Чевенгуре* имели вековую прочность, под стать жизни тамошнего человека, который был настолько верен своим чувствам и интересам, что переутомлялся от служения им и *старился* от накопления имущества (Ч, 241).

## новый город

*По бульварам* шли толпы, созерцая *новую* для них самих жизнь (Ч, 162); Гопнер однажды предложил ему не беспокоиться сверх сил, лучше, сказал он, приказать циркулярно жителям старого мира сторожить, не отлучаясь, свой хлам — на случай, если он понадобится революции; но он не понадобится — *новый мир* будет строиться из вечного материала, который никогда не придет в бросовое состояние (Ч, 165).

## 3. Приложение к главе «Московский дворик»

## двор = дом

жена... с неотлегнувшим сердцем шла *до самого двора* (ЯС, 291); летний день велик, *ко двору* успеешь воротиться (ИГ, 232); рожь вдалеке, начиная от бабушкина *двора*, вдруг пригнулась и полегла — на нее нашла буря (ИГ, 237); По взгорью, что далеко простерто над рекою Потуданью, уже вторые сутки шел *ко двору*, в малоизвестный уездный город, бывший красноармеец Никита Фирсов (РП, 354).

## двор + свой/чужой:

Он обошел длинную улицу с обеих сторон и тогда вошел в калитку на *свой двор* (ЯС, 258); Ульяна Петровна услышала... что *на дворе* закричал *чужой* петух, постоянно приходивший от соседей (ИГ, 233); некоторые крестьяне стояли в отдалении у *своих дворов* и ничего не делали (ИГ, 240).

## двор + внутреннее/внешнее

уйди *со двора* (А, 166); вынес его *со двора* (А, 171); *Со двора* своего училища Назар Чагатаев пошел в общежитие (Д, 377); хозяйка... поставила обед *на дворе* (ЯС, 258); ступай *по дворам!* (ЯС, 281).

## двор + пустота

*Двор* был *пуст* (Д, 377); калитка выводила на *пустой двор* (ГДУС, 116); здесь стоял его низкий сапожный верстак — под окном, обращенным на *пустой двор* хозяина (А, 160); Алтеркэ слез с печки и вышел на большой *пустой двор* (А, 169); а нелюдимый, *пустой двор*, где даже камни истерлись от детских игр, давно требовал к себе надлежащей заботы (СМ, 23); стоит теперь живым и старым бедняком на *безлюдном дворе* жакта (СМ, 24).

## двор + трава

*По двору* росла случайная *трава*, в углу стоял рундук для мусора, затем находился ветхий сарай, и около него жила одинокая старая яблоня без всякого участия человека (Д, 377); Сел за голый стол Иван Федотыч, поглядел *на двор*, где *травы* умирали, и ему сделалось скучно (ГГ, 304); Филат лег *на дворе* у сарая — на куче *травы*, которую он заготовил впрок на все ночи (ЯС, 263); Семен... вез ее перед собой, забываясь в долгом путешествии среди соломинок, сора, камешков и редких *травинок двора* (С, 150).

## двор + мусор

По двору росла случайная трава, в углу стоял *рундук для мусора*, затем находился ветхий сарай, и около него жила одинокая старая яблоня без всякого участия человека (Д, 377); Есть в Градове жилища и попрличней хат. Крыты они железом, на дворе имеются *нужники*, а с уличной стороны палисадники (ГГ, 298); Гляди, чтоб ваша саранча на дворе *не гадила!* (С, 155); Пожилая баба... с выражение дуры глядела в *порожнее место* на дворе (СМ, 62); В летние ночи Яков Саввич любил обходить *двор* и сад по *загаженному краю*, по темной крапиве (ГДУС, 122); по утрам же он никогда не ходил в уборную при квартире, не желая загружать ее своею гадостью и шуметь водой, а отправлялся в *публичный клозет на дворе* (СМ, 21); Внутри деревянного коридора стояли жильцы и беседовали на все темы, какие есть на свете — о продовольствии, ремонте *дворовой уборной*, о будущей войне, о стратосфере и смерти местной, глухой и безумной прачки (СМ, 24—25); эти предметы мчались мимо него и он узнавал их... вот черная маленькая собачка, с ней он играл когда-то *на дворе* — она лежит мертвая *в мусоре* (СМ, 29); И Филат нынче с яростью *мел двор*, сделав все остальное, о чем мог догадаться (ЯС, 270); Слободские жители тоже поднялись и бродили *по дворам* в поисках разных *житейских вещей* (ЯС, 271); Он обошел все *ненужные дворовые вещи* и потрогал их рукою (Д, 377).

## двор + ветхость

*По двору* росла случайная трава, в углу стоял рундук для мусора, затем находился *ветхий сарай*, и около него жила одинокая старая яблоня без всякого участия человека (Д, 377); Зато без Филата на слободке многие дела пришли в запустение: поздно обнаружилось, что Филат был единственным и необходимым мастером, способным пользоваться всякое *дворовое хозяйство* (ЯС, 268); хозяйева развели собак *на каждом дворе*, но

собаки постепенно привыкли к нищим и не лаяли на них (ЯС, 263); у хозяина двора — кондуктора, — постоянно рождались дети, и он обращался в нищего, тоскующего человека (ГДУС, 121); Затем Никита обошел весь знакомый, родной город, и у него заболело сердце от вида устаревших, небольших домов, *сотлевших* заборов и плетней и редких яблонь по дворам, многие из которых уже умерли, *засохли* навсегда (РП, 357); Здесь же, в Старо-Гостином Дворе, в учреждении бедняцкой, *полузабытой* промышленности, Сарториус нашел не только почет за свой труд, но и человеческое утешение в своей печали (СМ, 68); С тем же прилежанием он постепенно починил *обветшалый сарай на дворе*, opravил ворота и забор и собирался рыть новый погреб, потому что *старый обвалился* (РП, 369); Подождав немного, Никита поглядел в щель забора на двор, там росла старая крапива, *пустая* тропинка вела меж ее зарослями в сарай и три деревянные ступеньки подымались в сени (РП, 358).

двор + космизация  
круг:

Среди дня маленький брат спал, но вскоре просыпался — тогда его приходилось опять возить *по двору кругом* — мимо сарая, нужника, калитки в сад, мимо флигеля, плетня, мимо ворот на улицу и снова к сараю. Затем, когда родился и подрос еще один брат Семена, он их сажал в тележку сразу двоих и тоже возил *по двору кругом*, пока не умаривался (С, 149); Лестница из этого учреждения спускалась вниз — в каменную галерею, *окружавшую* весь старинный торговый двор (СМ, 50); Потом он побежал, небольшой и тощий, как мальчик, *кругом* через сени и двор — отворять запертую на ночь калитку (РП, 356).

солнце:

Алтеркэ направился дальше по большому двору. В конце двора росли кусты и деревья, освещенные чистым солнцем (А, 165); Алтеркэ явился на двор и стал посреди него; ему стало страшно от света солнца, от большого пространства (А, 164); Здесь, по этому двору, он ходил несколько лет, и здесь прошла его юность, но он не жалеет о ней — он взошел теперь высоко, на гору своего ума, откуда виднее весь этот летний мир, нагретый вечерним отшумевшим солнцем (Д, 377).

двор + далекое/близкое

Зачем ему свобода, когда он летает в длину на один аршин и проживает свою жизнь *на двух соседних дворах?* (ГДУС, 125); он, может быть, еще

вернется, — думал про последнего сына отец, — гражданская война идет *близко около домов и по дворам* (РП, 355); По взгорью, что *далеко* простерто над рекою Потуданью, уже вторые сутки шел *ко двору*, в малоизвестный уездный город, бывший красноармеец Никита Фирсов (РП, 354); *Вдали, на дворе*, за курником, сразу с чего-то закатилась криком младшая сестра Нюшка (С, 153); Он увидел мельничный мощный *двор*, что находился на въезде в загуменье, на большой земляной дороге, которая уходила в *дальние деревни* (А, 164); От их *дворового плетня* началось общее ржаное поле, и туда, в это поле уходила дорога, ведущая сначала в колхоз, где жила дочь стариков, мать Наташи, а затем *дальше* — в другие большие поля, заросшие хлебом и лиственными лесами, орошаемые светлыми реками, утекающими в темное море (ИГ, 232).

#### *куст перекасти-поле + родина*

Шершавый *куст-бродяга*, по-русски — *перекасти-поле*, без ветра склонялся и перекачивался по песку, уходя отсюда мимо. Куст был пыльный, усталый, еле живой от труда своей жизни и движения, он не имел никого — ни родных, ни близких, и всегда удалялся прочь. Назар потрогал его ладонью и сказал ему: «Я пойду с тобой, одному мне скучно, — ты думай про меня что-нибудь, а я буду про тебя. А с ними я жить не хочу, они мне не велели, пускай сами умрут!» И он погрозил тростниковой палкой на *родину* и забывшей его матери (Д, 383).

#### *двор + картина Комягина*

На картине был представлен мужик или купец небедный, но *нечистый* и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и *мочился* с высоты вниз. Рубаху его поддул 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 застекленной надворной пристройке — видна была только одна голова ее — 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 отправится на покой — спать и не видеть снов, чтоб уже скорее *прожить жизнь без памяти* (СМ, 62).

#### 4. Приложение к главе «Архаические мотивы *свет* и *глаз*»

##### персонаж-зритель

в человеке еще живет маленький *зритель* — он не участвует ни в поступках, ни в страдании — он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба — это видеть и быть *свидетелем*, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует (Ч, 102); Там был изображен человек лет двадцати пяти, с запавшими, словно мертвыми глазами, похожими на усталых *сторожей* (Ч, 334).

##### зрение = солнце:

Туманы, словно сны, погибали под острым *зрением солнца* (Ч, 185); *солнце*, как слепота, находилось равнодушно над низовую бедностью земли (К, 469).

##### свет/тьма + глаз

От едкой свежести воздуха и противостояния *солнца* у пожилого человека, *смотревшего* на тот город, слезились добрые *глаза* (Ч, 185); отец повернул лицо сына к *солнцу*, чтобы на нем высохли слезы, но *свет* зашепотал мальчику закрытое *зрение*, и он проснулся (Ч, 224); Теперь он *видел своими глазами* степь и *солнце* (Ч, 258); Мимо телеги проходили травы назад, словно возвращаясь в Чевенгур, а полусонный человек уезжал вперед, *не видя звезд, которые светили* над ним из густой высоты (Ч, 274); Под благовест и дождь к Чепурному пришел еще один человек, уже неразличимый *в тишине наступившей тьмы* (Ч, 290); Вошев в сомнении *открыл глаза на свет* наступившего дня (К, 446); Все мастеровые молчали против Вошева: их лица были равнодушны и скучны, редкая, заранее утомленная мысль *освещала* их терпеливые *глаза* (К, 446); Мужик разинул рот и закричал от горя смерти, жалея свои целые кости от сожжения в прах, свою кровавую силу тела от гниения, *глаза от скрывающегося белого света* и двор от вечного сиротства (К, 504); Два его пальца были во рту — для силы свиста, а *глаза глядели в солнечную вышину*, где разыгрывалась солнечная жара (Ч, 204).

##### изображения глядят

чистоплотные лица святых с выражением равнодушия глядели в мертвый воздух, как жители того, спокойного *света*, — но храм был пуст (К, 505); бог Саваоф, нарисованный под куполом, *открыто глядел* на амвон, где происходили заседания ревкома (Ч, 195).



## умозрение:

ум ее *увидит время*, подобное первому исконному дню (К, 484).

## зрение + пространство

Елисей изредка останавливался на месте и *оглядывал пространство* сонными, опустевшими глазами, будто вспоминая забытое или ища укромной доли для угрюмого покоя (К, 486); Во сне он *увидел* большие деревья, выросшие из бедной почвы, кругом их было воздушное, еле колеблющееся *пространство* (Ч, 82); Бог сумрачно *глянул в деревенское пространство*, где он был одиноким человеком (Ч, 88); До вечера ехал Копенкин по пустым местам и *озирал впадины* — не спит ли там уморившийся Дванов (Ч, 108); Этот огонь позволял иногда Дванову *видеть оба пространства* — вспухающее теплое озеро чувств и длинную быстроту мысли за плотиной, охлаждающейся от своей скорости (Ч, 145); Он осмотрелся вокруг — всюду *над пространством* стоял пар живого дыханья, создавая сонную, душную *незримость* (К, 488).

## зрение + время

и сколько годов он ни *смотрел* из деревни вдаль и *в будущее*, он видел на конце равнины лишь слияние неба с землею, а над собою имел достаточный *свет солнца и звезд* (К, 483); это слабое тело, покинутое без родства среди людей, почувствует когда-нибудь согревающий поток смысла жизни, и ум ее *увидит время*, подобное первому исконному дню (К, 484).

## отвлеченный объект зрения

Достоевский обрадовался: он окончательно увидел *социализм* (Ч, 145); Взойдет поздняя ночь над Москвой, а его многие любимые лягут спать и во сне увидят *тишину социализма* (Ч, 334); Копенкин приподнял голову и, оглядев белыми глазами *позабытый мир*, искренне заплакал (Ч, 360); Прушевский тихо *глядел на всю туманную старость природы* (К, 484); Активист наклонился к своим бумагам, прощупывая тщательными *глазами* все точные *тезисы и задания* (К, 492); *Лампа* горела перед его подозрительным *взглядом*, умственно и фактически наблюдающим *кулацкую сволочь* (К, 492—493); он бросился к двери и открыл ее, чтоб *видна была свобода* (К, 520); с высоты крыльца он *видел лунную чистоту далекого масштаба, печальность замершего света и покорный сон всего мира* (К, 523); Он больше *не увидит* мучившего его *кулачества* (К, 524);

Только один Жачев ни в чем не участвовал и смотрел на весь *роющий труд* взором прискорбья (К, 543).

зрение + даль/близь

*Вдалеке*, на весу и без спасения, светила неясная звезда, и ближе она никогда не станет. Прушевский глядел на нее сквозь мутный воздух (К, 456); и сколько годов он ни смотрел из деревни *вдаль* и в будущее, он видел на конце равнины лишь слияние неба с землею (К, 483); он прислонился влажной спиной к отвесу выемки, *глянул вдаль* и вообразил воспоминание — больше он ничего думать не мог (К, 458); Карчук же подарил Кирею сербиновские очки. — *Будешь видеть дальше* — больше, — сказал он Кирею (Ч, 344); Земля от культурных трав будет *ярче и яснее видна с других планет* (Ч, 119).

затрудненное зрение

Ровная бледность ночи в хате показалась Дванову *мутной*, глаза его заволакивались (Ч, 113); Дванов еле просыпался и видел сплошной голубой *туман* (Ч, 113); Пешеход взглянул на всадников глазами, *отуманенными* дальней дорогой (Ч, 116); Дванов мог добавочно и внезапно видеть *неясные* явления, бесследно плавающие в озере чувств (Ч, 145).

видимое/невидимое

Роза Люксембург заранее и за всех продумала все — теперь остались одни подвиги вооруженной руки, ради сокрушения *видимого и невидимого* врага (Ч, 121); На высоте перелома дороги на ту, *невидимую, сторону поля* мальчик остановился (Ч, 37); Чем ближе подносили Розу, тем больше темнело ее старинное *лицо, не видевшее ничего*, кроме ближних сел и нужды (Ч, 157); С левой стороны кричал, оправляя с порога нужду, босой человек своему *невидимому* сыну (Ч, 158); Бывает хорошо изредка пропускать ночи без сна — в них открывалась Дванову *невидимая* половина прохладного безветренного мира (Ч, 173); Пролетарская Сила... выбросилась к Копенкину, готовая мчаться, глотать воздух с пеною рта и чуют *невидимые дороги* (Ч, 181); никто не хотел расхотеть своего тела на общее *невидимое благо* (Ч, 184); в городе шевелились дома — их, наверное, волокли куда-то *невидимые* отсюда *люди* (Ч, 186); Солнце с индивидуальной внимательностью осветило худую спину Чепурного, залезая во все потные щели и ущербы кожи, чтобы умертвить там своим жаром *невидимых тварей*, от каких постоянно зудит тело (Ч, 205); — А мне ничего здесь *не видится!* (Ч, 206); По этой же дороге шел *неви-*

*димый* отсюда *Луи* и воображал балтийский флот в холодном море (Ч, 217); *Степь стала невидимой* (Ч, 254); Голова у нее под крылом, кругом пух — *ничего не видно*, а смиренный голос раздается (Ч, 255); Воцеп тихим шагом скрылся в поле... *не видимый никем* (К, 488); Хозяин сидел неподвижно за столом, глубоко вдумавшись во *что-то невидимое* для инвалида (К, 461).

#### НЕВИДИМОСТЬ

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 (К, 513).

зрение + брак земли и света/неба

и сколько годов он ни *смотрел* из деревни вдаль и в будущее, он *видел* на конце равнины лишь *слияние неба с землею*, а над собою имел достаточный *свет солнца и звезд* (К, 483); Теперь все люди знали, что хлеб растет трудно, растение живет сложно и нежно, как человек, что от лучей солнца земля взмокает потом мучительной работы (Ч, 162); Но и без Пиюси *солнце* упиралось в землю сухо и твердо — и земля первая, в слабости изнеможения, потекла соком трав, сыростью суглинков и заволновалась всею волосистой расширенной степью, а солнце только накалялось и каменело от напряженного сухого терпения (Ч, 238—239).

жизнь = глаз и жизнь/смерть + глаз + свет

Но глаза не закрывались, а выгорали и выцветали, превращаясь в мутный минерал. В его умерших глазах явственно прошли отражения облачного неба (Ч, 96); с высоты крыльца он *видел* лунную чистоту далекого масштаба, *печальность замершего света* (К, 523); Наставник вдруг *открыл глаза и зорко взгляделся* в лица подчиненных и товарищей. *Во взоре его еще блестела ясная жизнь*, но он уже томился в туманном напряжении, а побелевшие веки закатывались в подбровную *глазницу* (Ч, 59); Эта трава была красивей невзрачных хлебов — ее цветы походили на печальные *предсмертные глаза детей* (Ч, 143); она смотрит ему в *глаза*, уже похожие на речные *мертвые* камешки (Ч, 280); Туши *свет*, — сказала старая женщина, — а то я все *вижу* тебя и живу (К, 476); Он *жил и глядел глазами* (К, 494); *вещество* ее *глаз* было настолько равнодушно, что могло блестеть и *после жизни*, если только оно не разлагалось (СМ, 58).

## глаз + пограничье

Понемногу беседа добралась до калитвенских угодий, смежных с черновскими. Затем прошли спорный перелесок и остановились на власти. — Нам хоть власть, хоть и не надо, — объяснял с обеих сторон рябой. — С середины посмотреть — концов не видать, с конца начать — долго. Вот ты и подумай тут (Ч, 155); Равнодушно обитал пролетариат на том чевенгурском кургане и не обращал своих глаз на человека, который одиноко стоял на краю города со знаменем братства в руках (Ч, 257); Дванов закрыл глаза, чтобы отмежеваться от всякого зрелища и бессмысленно пережить дорогу до того, что он потерял или забыл увидеть на прежнем пути (Ч, 102).

оксюморон *темный свет* + *глаз*

это солнце новой жизни взошло, и *свет режет* ваши *темные глаза* (К, 503); Нестарый, долго молчавший человек, с *темным светом в глазах*, с наслаждением и садизмом угощал Москву (СМ, 65); Сильный добрый *свет* возник *во тьме глаз* этого внезапного товарища Честновой (СМ, 66).

## глаз + тьма

Он шел на ночлег рядом с Чиклиным и беспокоился, что тот сейчас ляжет и заснет, а он будет один *смотреть глазами во мрак* над колхозом (К, 498); Наставник вспомнил, где он *видел* эту тихую горячую *тьму*: это просто теснота внутри его матери, и он снова всовывается меж ее расставленных костей, но не может пролезть от своего слишком большого старого роста (Ч, 60).

## созерцающее сознание

Следует, елико возможно, держать свои действия в ущербе, дабы давать волю *созерцательной половине души* (Ч, 125); Но он не мог оставиваться и иметь *созерцающее сознание* (К, 448).

## синестезия

Ее жизнь раздавалась кругом как шум. Сербинов даже прикрыл *глаза*, чтобы не потерять в этой чужой комнате, наполненной посторонним ему *шумом и запахом* (Ч, 330); Копенкин *затих от зрелища* и отступил на два шага (Ч, 138); Взойдет поздняя ночь над Москвой, а его многие любимые лягут спать и во сне *увидят тишину* социализма (Ч, 334); Дванов и сам не знал, свою мать он *не видел*, а жены никогда *не чувствовал* (Ч,

356); Активист наклонился к своим бумагам, *прощупывая* тщательными глазами все точные тезисы и задания (К, 492); Но родина ему была безвестной, и он опускал вниз *затихшие глаза* (К, 486); нос ее был велик и тонок, губы серые и *глаза* бесцветные, *умолкшие* от одинокого труда по домашнему хозяйству (СМ, 101); Чиклин поднял Настю на руки, и она открыла опавшие свои, высохшие, как листья, *смолкшие глаза* (К, 538).

мрак + тишина

После ветра опять настала *тишина*, и ее покрыл еще более тихий *мрак* (К, 438); *Теплая тишина тьмы* заслонила зрение Дванова (Ч, 76); Под благовест и дождь к Чепурному пришел еще один человек, уже *неразличимый в тишине наступившей тьмы* (Ч, 290).

глаз + пустота

Саша испуганно *глядел в пустоту* степи (Ч, 37); Во сне он *увидел* большие деревья, выросшие из бедной почвы, кругом их было воздушное, еле колеблющееся пространство и вдаль терпеливо уходила *пустая* дорога (Ч, 82); Соня *смотрела* из окна на этот лопух, когда ей не спалось от молодости, а теперь зашла на *пустошь* и сорвала его (Ч, 84); Ты вчера *порожний* прибыл: я не *зажмуривши* сидел (Ч, 105); — Роза! — жалобно вскрикивал Копенкин, пугая коня, и *плакал в пустых местах* крупными, бессчетными слезами, которые потом сами просыхали (Ч, 107); Отцу моему хотелось бога *увидеть* наяву, а мне хочется какого-то *пустого места* (Ч, 174); Куда ж коммунизм пропал, я же сам *видел* его, мы для него *место опорожнили* (Ч, 284); Гопнер скупыми *глазами* оглядел Чевенгур: пусть он плох, пусть дома в нем стоят непроходимой кучей, а люди живут молча, все же в нем больше хочется жить, чем в далеком и *пустом* месте (Ч, 312).

тьма + пустота

Лишь ночь ничего не произносила, она бережно несла свои цветущие звезды над *пустыми и темными* местами земли (Ч, 170); Бродя днем по солнечному двору, он не мог превозмочь свою думу, что человек произошел из червя, червь же — это простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна *пустая вонючая тьма* (Ч, 27—28); Настолько же тихо было снаружи — в гулкой *пустоте* ночного *мрака* и завоеванного имущества долго раздавались бредущие умолкающие шаги Кирея (Ч, 245); Клавдюша повела дремлющих женщин в *темноту* *пустого* города (Ч, 351);

Когда путники дошли до своего места, то увидели, что весь котлован занесен снегом, а в бараке было *пусто и темно* (К, 540).

свет + пустота

Над пустынной неприютностью степи всходило вчерашнее утомленное солнце, и *свет* его был *пуст*, словно над чужой забвенной страной... (Ч, 257—258); Лунное забвение простиралось от одинокого Чевенгура до самой глубокой вышины, и там ничего не было, оттого и *лунный свет* так тосковал в *пустоте* (Ч, 301); Дванов пошел за черту города, где *звезды светят* дальше и тише, потому что они расположены не над городом, а над степью, уже *опустошаемой* осенью (Ч, 313); На улице было *светло*, среди *пустыни* неба над степной *пустотой* земли *светила луна* (Ч, 300).

пустота + свет

— Не трожь его, — определил Чиклин, — мы все живем *на пустом свете*, разве у тебя спокойно на душе? (К, 466); и те семена дают следующую жизнь — одинокую, окруженную *пустыми* странами *света* (Ч, 264); У нее были большие ясные глаза, и всякий человек видел, что в их глубине, на самом их дне, находится самое главное, самое любимое на свете (У, 251); Им казалось, что свет светит из ее полузакрытых глаз (У, 252); В глубине ее больших глаз светился истинный образ (У, 256); и с того дня она стала видеть белый свет, озаренный солнцем (У, 257).

глаз + пустота

Он стоял один среди *пустыря* и ожидал *увидеть* кого-нибудь (Ч, 313); Саша испуганно *глядел* в *пустоту* степи (Ч, 37); Елисей поднял кверху штаны и уж больше не упустил их, ничего не отвечая, наставя на Чиклина свои бледные, *пустые глаза* (К, 495).

глаз + свет + пустота

— Роза! — жалобно вскрикивал Копенкин, пугая коня, и плакал в *пустых местах* крупными, бесчисленными *слезами*, которые потом сами просыхали (Ч, 107); Когда путники дошли до своего места, то *увидели*, что... в бараке было *пусто и темно* (К, 540); *свет* молчаливого печального воска освещал всю внутренность помещения... и чистоплотные лица *святых* с выражением равнодушия *глядели* в мертвый воздух, как жители того, спокойного *света*, — но храм был *пуст* (К, 505); *Глаза* Александра Васильевича *глядели* вперед отвлеченно, как *пустые*, но я знал, что он ви-

дел ими всю дорогу впереди и всю природу, несущуюся нам навстречу (ВПИЯМ, 273); Веди машину до конца, Александр Васильевич: ты *видишь* теперь весь *свет!* (ВПИЯМ, 284); я мог подолгу глядеть на нее (машину «ИС». — *Н. З.*), и особая растроганная радость пробуждалась во мне — столь же прекрасная, как в детстве при первом чтении стихов Пушкина (ВПИЯМ, 272); Если покрутишь — я дам тебе в руки кусок угля (ВПИЯМ, 283); Из посада уходил в равнину митрофаньевский тракт. По обочине тракта в прежние времена росли ветлы, теперь их война обглодала до самых пней, и скучна была сейчас безлюдная дорога, словно близко находился конец света. Но сильные молодые глаза и в лунные ночи могли видеть вдалеке древние башни святого города Киева, матери всех городов русских. Он стоял на высоком берегу вечно стремящегося, поющего Днепра, — онемевший, с ослепшими очами, изнемогший в гробовом немецком склепе, но чаящий, как вся поникшая вокруг земля, воскрешения и жизни в победе (цит по: *Корниенко Н. В.* Наследие Платонова — испытание для филологической науки // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 19).

# ПРИЛОЖЕНИЕ 3

## ЛИТЕРАТУРА

Приведенная ниже научная литература касается в основном круга цитирования и ни в коей мере не претендует на исчерпывающее библиографическое описание современного платоноведения.

Андрей Платонов в воспоминаниях современников. Материалы к биографии. М., 1994.

*Арутюнова Н. Д.* О новом, первом и последнем // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997.

*Йоост Ван Баак.* Парадокс и псевдологика у Платонова (в честь столетия со дня его рождения: 1899—1999) // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001.

*Баршт К. А.* Поэтика прозы А. Платонова. СПб., 2005.

*Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

*Боков В.* Высокое слово // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994.

*Болот Н.* Мусор // Художественный журнал. 1997. № 17.

*Бродский И.* Послесловие к «Котловану» А. Платонова // *Бродский И.* Соч. в 4-х тт. СПб., 1995. Т. 4.

*Вайскопф М.* Сюжеты Гоголя. М., 1993.

*Вельмезова Е.* Текст человека и болезни: чешский лечебный заговор. (Опыт исследования семантической структуры). Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Институт Славяноведения РАН. М., 1999.

*Виноградова Л. Н.* Народная мифология и мифоритуальная традиция славян. М., 2000.

*Вьюгин В.* Поэтика А. Платонова и символизм // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

*Греков В.* Необычное в прозе Гоголя и Платонова («Фигура фикции» и «мировая интрига» в повести «Котлован») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994.

*Григорьев В. П.* Будетлянин. М., 2000.

*Гумбольдт В. фон.* О двойственном числе / Коммент. Вяч. Вс. Иванова // *Фон Гумбольдт В.* Язык и философия культуры. М., 1985.



Гумилевский Л. Судьба и жизнь // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994.

Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.

Гюнтер Х. «Чевенгур» и «Опоньское царство». К вопросу народного хилиазма в романе А. Платонова // Russian Literature. 1992. V. 32.

Гюнтер Х. О некоторых источниках миллениаризма в романе «Чевенгур» А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1.

Гюнтер Х. Счастливая Москва и архетип матери в советской культуре 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

Гюнтер Х. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление. М., 1991.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. I—IV.

Дебюзер Л. Альберт Лихтенберг в «мусорной яме истории» (О литературном и политическом подтексте рассказа «Мусорный ветер») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2.

Дебюзер Л. «Медный всадник», «Что делать?» и роман Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

Дмитровская М. А. Философский концепт романа А. Платонова «Счастливая Москва»: Платон, Аристотель, О. Шпенглер // Russian Literature. 1999. V. 46. № 2.

Дмитровская М. А. Вещество в художественном мире А. Платонова // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. Вып. 3.

Дмитровская М. А. «Переживание жизни»: о некоторых особенностях языка А. Платонова // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.

Дмитровская М. А. Образная параллель «человек — дерево» у А. Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2.

Дмитровская М. А. Категория пространства у А. Платонова в лингвистическом и культурологическом освещении. Калининград, 2002.

Друбек-Майер Н. Россия — «пустота в кишках» мира. («Счастливая Москва» А. Платонова как аллегория) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9.

Есаулов И. Ворота, двери и окна в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

Зейфрид Т. Смрадные радости марксизма: Заметки о Платонове и Батае // Новое литературное обозрение. 1998. № 4 (32).

Злыднева Н. В. «Свет фонарный» и лезвие луча (к проблеме доизобразительного в живописи) // История культуры и поэтика. М., 1994.

*Злыднева Н. В.* Концепт «ветхости» у А. Платонова: между концом и началом // Логический анализ языка. Семантика начала и конца. М., 2002.

*Злыднева Н. В.* Барочное пространство прозы А. Платонова // Барокко в авангарде, авангард в барокко. Материалы конференции. М., 1993.

*Злыднева Н. В.* Тема мусора в позднем авангарде // Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону». М., 1996.

*Злыднева Н. В.* Инсектный код русского авангарда // Абсурд и вокруг него. М., 2004.

*Золотоносов М.* Ахутокоц-ахум: Опыт расшифровки сказки Корнея Чуковского о Мухе // *Золотоносов М.* Слово и тело: Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX—XX веков. М., 1999.

*Иванов Вяч. Вс.* Глаз // Мифы народов мира. М., 1980. Т. I.

*Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и теории культуры. М., 1999. Т. 1.

*Кабакова Г. И.* Запахи в русской традиционной культуре // Живая старина. 1997. № 2.

*Кабакова Г. И.* Антропология женского пола в славянской традиции. М., 2001.

*Казаркин А.* Платонов и евразийство // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4.

*Карасев Л. В.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995.

*Карасев Л. В.* Движение по склону. О сочинениях А. Платонова. М., 2002.

*Ковач А.* Кататонический дискурс // Материалы конференции «Morbus, medicamentum et sanus. Болезнь, лекарство и здоровье в практике, языке/культуре и в искусстве/литературе». Warszawa, 2000—2001.

*Кожевникова Н. А.* Звуковые повторы в прозе А. Платонова // Третьи Платоновские чтения. Воронеж, 1999.

*Кожевникова Н. А.* О словах «жизнь», «жить» в прозе А. Платонова // Стилистика и поэтика. Тезисы Всесоюзной научной конференции (Звенигород, 9—11 ноября 1989 г.). М., 1989.

*Кожевникова Н. А.* Тропы в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4.

*Колотаев В. А.* Фольклорное пространство в романе А. Платонова «Чевенгур» // Русский фольклор: проблемы изучения и преподавания. Материалы научно-практической конференции. Тамбов, 1991.

*Корниенко Н. В.* «Добрые люди» в рассказах А. Платонова конца 1930—1940-х годов. Предварительные текстологические заметки // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

Корниенко Н. В. «Эфирный тракт» (К истории текста повести) // Russian Literature. 1992. V. 32—33.

Корниенко Н. В. «Увлекая в дальнюю Америку» // Новый мир. 1993. № 9.

Корниенко Н. В. Наследие Платонова — испытание для филологической науки // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4.

Лангерак Т. Андрей Платонов. Материалы для библиографии 1899—1929. Амстердам, 1995.

Лахманн Р. К поэтике оксюморона (на примере стихотворения Даниэля Наборовского «Krotkosc zuwota») // Лотмановский сборник. М., 1997. Вып. 2.

Левин Ю. М. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Левин Ю. М. Избранные труды. М., 1998.

Лекомцева М. И. Семиотический анализ одной инновации в латышских заговорах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М., 1993.

Ливингстон А. Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2.

Мильдон В. И. Натюрморт в поэтике Гоголя // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции 1984 (вып. XVII). М., 1986.

Михеев М. Ю. В мир Платонова через его язык. М., 2003.

Найман Э. В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. 1998. № 32.

Неклюдова М. С., Основат А. Л. Окно в Европу: Источниковедческий этюд к «Медному всаднику» // Лотмановский сборник. М., 1997. Вып. 2.

Никитина С. Е. О многозначности. Диффузии значений и синонимии в тезаурусе языка фольклора // Облик слова. М., 1997.

Паперный В. Культура Два. М., 1996.

Подорога В. А. Феноменология тела. М., 1995.

Подорога В. А. Евнух души (позиция чтения и мир Платонова) // Вопросы философии. 1989. № 3.

Прыжов И. 26 московских пророков, юродивых, дур и дураков и другие труды по русской истории и этнографии. М., 1996.

Пушкин А. С. Медный всадник // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. М.; Л., 1949. Т. 4.

Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени // Розанов В. В. Уединенное. М., 1990.

Семенов Р. Афанасий Иванович и Аграфена Максимовна, или образ семьи у Гоголя и Платонова // Литературная учеба. 1985. № 6.

- Семенова С. Г. Николай Федоров. М., 1990.
- Семенова С. Г. «Тайное тайных» Андрея Платонова: Эрос и пол // Свободная мысль. 1994. № 6.
- Сиверцев М. А. Типология культуры Пауля Тиллиха (рукопись).
- Скобелев В. В надежде на живые души: (Повесть «Впрок» в контексте жанровых исканий писателя) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1.
- Смирнов И. П. Психодиахронологика. М., 1994.
- Солнцева Н. М. Комментарии // Клычков С. А. Собр. соч. в 2 т. / Коммент. Н. М. Солнцевой. М., 2000. Т. I.
- Софронова Л. А. Три мира Григория Сковороды. М., 2002.
- Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.
- Судник Т. М. К описанию структуры одного белорусского (восточнополесского) заговора // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Суперанская А. Словарь русских личных имен. М., 1998.
- Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими: Тексты Андрея Платонова // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1978. V. 2.
- Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Russian Literature. 1981. V. 9. № 3.
- Толстой Н. И. Глаза и зрение покойников // Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
- Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
- Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.
- Топоров В. Н. Река // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.
- Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Топоров В. Н. Еда // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1.
- Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Топоров В. Н. Идея святости в Древней Руси // Топоров В. Н. Святость и святыне в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1.
- Трубецкой Н. С. «Хожение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник // Семиотика. М., 1983.

Ульянцев Д. М. Традиции Гоголя-сатирика в творчестве А. Платонова // Н. В. Гоголь и литературный процесс XIX—XX вв.: Тезисы докладов и сообщений на областной научно-практической конференции, посвященной изучению творчества Н. В. Гоголя. Одесса, 1988.

Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994. Т. 1.

Фарыно Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.

Фарыно Е. Дешифровка // Russian Literature. 1989, V. 26. № 1.

Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М., 2000.

Фрейденберг О. Въезд в Иерусалим на осле // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978.

Ханзен-Лёве О. Русский символизм. СПб., 1999.

Ходел Р. «Заборность» «Счастливой Москвы» и растворение несобственно-прямой речи // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

Цивьян Т. В. Интерьер петербургского пространства в *Пиковой даме* Пушкина // Художественный текст и его геокультурные стратификации // Slavica Tergestina. Художественный текст и его геокультурные стратификации. Trieste, 2000. V. VIII.

Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967.

Чудаков А. П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь. История и современность. М., 1985.

Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Эткинд А. Хлыст. М., 1998.

Яблоков Е. А. На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001.

Яблоков Е. А. Двойничество персонажей в романах А. Платонова: от «Строителей страны» к «Счастливой Москве» // Третьи платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции. Воронеж, 1999.

Яблоков Е. А. Город платоновских половинок. (Пушкинский подтекст в киносценарии «Отец-мать») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4.

Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.

*Foucault M.* Naissance de la clinique. Paris, 1963. (Русский перевод: Мишель Ф. Рождение клиники. М., 1998).

*Hansen-Löve A.* Der Russische Symbolismus. Wien, 1989. Bd. 1.

*Hodel R.* Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Slavische Literaturen. Frankfurt-am-Main, 2001. Bd. 23.

*Oraić Tolić D.* Teorija citatnosti. Zagreb, 1990.

*Rister V.* Lik u grotesknoj strukturi. Zagreb, 1995 ( глава «Именованье u Platonova»).

*Seifrid Th.* Andrei Platonov. Uncertainties of spirit. Cambridge, 1992.

*Shapiro G.* Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage. Philadelphia, 1993.

*Teskey A.* Platonov and Fedorov. London, 1982.

*Verč I.* Пушкин и Платонов: к вопросу о формальных соотношениях // *Studia Russica Budapestinensia*. 1995. V. II–III.

# Содержание

Предисловие.....	3
Введение. Орнаментика мотива в прозе Андрея Платонова.....	6
Раздел I. Архаические стереотипы	
Глава 1. <i>Ветхость</i> : между концом и началом.....	16
Глава 2. <i>Вещь Платонова</i> в гоголевской перспективе.....	30
Глава 3. Риторика <i>мусора</i> .....	42
Глава 4. Чем и зачем болеют персонажи Платонова.....	56
Глава 5. Архаические мотивы <i>свет и глаз</i> .....	69
Раздел II. <i>Urbs&amp;Logos</i>	
Глава 1. Мотив <i>города</i> .....	83
Глава 2. <i>Америка</i> Андрея Платонова.....	113
Глава 3. <i>Московский дворик</i> .....	125
Раздел III. Риторика эпохи	
Глава 1. Мотив <i>двойственности</i> : А. Платонов и К. Петров-Водкин.....	134
Глава 2. <i>Пространство парадоксов: близкое далекое</i> у А. Платонова и А. Тышлера.....	144
Глава 3. <i>Утопленники утопии</i> (о рассказе «Река Потудань»).....	158
Глава 4. « <i>Окно в Европу</i> » у Платонова и Клычкова.....	175

Приложения	
1. Сокращения и источники.....	189
2. Контексты.....	191
3. Литература.....	215
Содержание.....	222



Научное издание

**НАТАЛИЯ ВИТАЛЬЕВНА ЗЛЫДНЕВА**

**МОТИВИКА ПРОЗЫ  
АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

Рукопись подготовлена к печати  
в отделе редакционной подготовки рукописей  
Института славяноведения РАН

---

Подписано в печать 24.03.2006. Печ. л. 14,0.  
Тираж 300 экз. Заказ № 27 . Цена договорная.

---

ООО «Пробел-2000»  
Москва, Поварская, 36

**Н. В. Злыднева**

**МОТИВИКА ПРОЗЫ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**