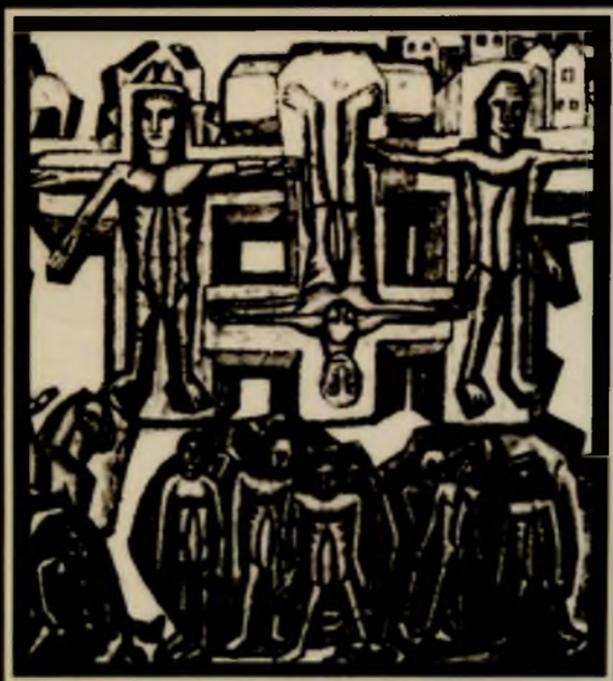


Е. Н. ПРОСКУРИНА



Поэтика мистериальности
в прозе Андрея Платонова
конца 20-х – 30-х годов

Е. Н. Проскурина

**Поэтика мистериальности
в прозе Андрея Платонова
конца 20-х — 30-х годов
(на материале повести «Котлован»)**

Ответственный редактор
к. ф. н. Л. П. Якимова

Сибирский хронограф
Новосибирск
2001

ББК 83.3Р7

П 82

Рецензенты

к. ф. н. *Н. Н. Соболевская*

к. ф. н. *О. Г. Постнов*

В оформлении книги использованы работы

Павла Филонова

Монография посвящена выявлению и исследованию мистериального «кода» в прозе А. Платонова конца 20-х — 30-х гг. Предлагаемый подход к поэтике писателя позволяет заглянуть в потаенные глубины его текстов, и что самое главное — обнаружить даже в таком «жестком» произведении, как повесть «Котлован», наличие позитивного, возрождающего начала.

Книга рассчитана на литературоведов, студентов-филологов и круг читателей, интересующихся творческой и духовной судьбой писателя.

ISBN 5-87550-123-5

© Проскурина Е. Н., 2001

© «Сибирский
хронограф», 2001

*Пустота. Но при мысли о ней
видишь вдруг как бы свет ниоткуда.
Знал бы Ирод, что чем он сильней,
тем верней, неизбежнее чудо.*

И. Бродский

ВВЕДЕНИЕ

Выбор объекта нашего исследования обусловлен тем, что текст повести «Котлован» не только показателем для творчества Платонова конца 20-х — 30-х гг., но занимает вершинное положение по отношению ко всему платоновскому наследию, что уже стало общепризнанным в платоноведении фактом¹. Произведение, зафиксировавшее наиболее сложный, кризисный момент советской истории — рубеж 20–30-х гг., — выступает ярким свидетельством того, что к этому времени Платонов предстает уже как сформировавшийся художник со своеобразным мировоззрением, автор уникальной художественной формы и языка. В повести сфокусированы, выкристаллизованы те основные философско-эстетические тенденции, которые с разной степенью активности заявлены в более раннем творчестве писателя; в то же время достигнутое, «свершенное» в «Котловане» находит дальнейшее воплощение в последующих произведениях 30-х гг. при принципиальном сохранении «реликтовых» когнитивных первооснов творчества, чем еще раз

художественно доказывается авторский тезис об «однообразии» и «постоянстве» собственных идеалов².

Узловым положением повести по отношению ко всему художественному наследию Платонова, видимо, обусловлено то, что «Котлован» является для исследователей одним из самых притягательных произведений и по проявленному к его тексту научному интересу может конкурировать лишь с романом «Чевенгур». Ему посвящены главы монографий (В. Васильев, М. Геллер, В. Чалмаев), диссертационная работа А. Харитонов, а также большое количество статей (А. Киселев, Е. Толстая-Сегал, Э. Маркштейн, М. Родкевич, В. Греков, В. Эйдинова, О. Митина, А. Харитонов, Ю. Левин, Ю. Булычев, Н. Малыгина, М. Золотоносов, А. Павловский и др.). Исследователи рассматривают «Котлован» с самых разных точек зрения: в контексте общественно-политической ситуации 20-х гг. (М. Геллер), с позиции его художественно-философской концепции и жанрового своеобразия (Э. Маркштейн, А. Павловский, О. Митина), пытаются выявить отношение повести к различным философским системам, в частности к «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова, богостроительным идеям А. Богданова (Е. Толстая-Сегал, А. Киселев, А. Харитонов), определить своеобразие ее по-

этики (Ю. Левин, Д. Колесова, Т. Сейфрид) и пр.

В последние годы интерес к «Котловану» объясняется активностью научной разработки вопроса о роли и значении архетипального мифа в творчестве Платонова. Этой проблеме посвящен ряд статей во втором выпуске сборника «„Страна философов“ Андрея Платонова: проблемы творчества» (1995), доклад А. М. Минаковой «Мифопоэтика в повести А. Платонова „Котлован“» на VI Платоновском семинаре в ИРЛИ (1994). У платоноведов уже не вызывает сомнения связь художественной организации повести со структурой первоисточного мифа, однако масштаб и глубинность этой связи представляются еще достаточно приблизительно и часто не лишены противоречий. Так, Ю. Пастушенко, верно отмечая переключку персонажей — строителей «Дома» с «участниками древних мистерий, проходившими при обряде инициации через символическую смерть, означавшую возрождение в новом качестве»³, в своих дальнейших рассуждениях сводит разговор к трагизму финала «Котлована», теме окончания времени в повести, то есть по существу к семантике «напрасной жертвы». Единственно «гибель мира, крушение быта и самоуничтожение личности» видит в платоновском произведении Е. Касаткина⁴, а

Х. Гюнтер считает, что в нем «отсутствуют и Бог, и богоборчество, и идея жертвы»⁵.

Проблема, заявленная в названии нашей работы, была поставлена в платоноведении лишь единожды: в статье В. Турбина «Мистерия Андрея Платонова», где автор впервые попробовал наметить библейские параллели к повести «Джан». Его наблюдения, однако, вызвали возражение такого серьезного и вдумчивого интерпретатора платоновского творчества, как Л. Шубин⁶, после чего подобный «прямой разговор» в среде ученых не возобновлялся вплоть до последнего времени, хотя косвенным образом о мистериальной семантике платоновских мотивов, образов, символов сказано уже достаточно много при нечастом употреблении самого термина «мистерия». Для нас принципиально то, что понятие *мистериальность* в платоноведении, возникнув в связи с разработкой вопроса о значении мифа и мифопоэтики в творчестве писателя, имеет отношение главным образом к *жанру* мистерии⁷.

Начальный интерес к данной проблеме, активно заявившей о себе с конца 80-х гг., принадлежит тем не менее более раннему времени и связан с выходом в 1977 г. работы Н. Г. Полтавцевой «Критика мифологического сознания в творчестве А. Платонова». В самой формулировке названия этого исследования отражается время его появления в свет, не допускавшее ни-

какого иного взгляда на мифологию, кроме критического. В ходе дальнейшего изучения взгляды ученых на проблему мифа в творчестве Платонова распадаются на два основных течения. Первое в главном продолжает исследовательскую линию, заданную работой Н. Г. Полтавцевой, и развивает точку зрения о «коллективно-государственном мифе»⁸ как главной составляющей платоновской персональной мифологии⁹. Данное представление оказалось в платоноведении достаточно живучим, что послужило основанием В. Эйдиновой в статье 1994 г. отметить тот факт, что в работах даже последних лет ведущей остается идеологическая проблематика произведений писателя¹⁰.

Ко второму течению принадлежат исследователи, склоняющиеся к той точке зрения, что творческое продуцирование социальных мифов является лишь одной из составляющих персональной мифологии Платонова, и притом ее, так сказать, «надводной» частью. Глубинное же основание текстов писателя скрыто в первоисточном мифе. Можно сказать, что к сегодняшнему дню это второе течение, оформившееся внутри «мифологического» направления платоноведения, прошло уже несколько этапов развития: от собирания картотеки смыслов, выявляемых из главных сквозных мотивов произведений писателя, до различного рода попыток структурирования такого сложного,

кажущегося плохо простроенным и чуть ли не хаотическим художественного образования, каковым является платоновский текст. Особая заслуга в разработке начального этапа этого непростого пути принадлежит Л. В. Карасеву, в работах которого детально описываются функции основных смыслообразующих элементов мифопоэтики Платонова, таких, как *вещество, пустота, вода, сон, смерть* и др.¹¹ Первую серьезную попытку рассмотреть платоновский сюжет на фоне ряда архетипальных моделей родственных сюжетов предпринимает А. Жолковский. Исследователь включает рассказ «Фро» в широкий контекст литературных параллелей (чеховская «Душечка», женские образы А. Грина, а также символистов и постсимволистов), углубляясь до мифологического источника образа главной героини: Психеи. Составляя перечень встречающихся у Платонова мотивов, сюжетных ситуаций, А. Жолковский вскрывает главный принцип их бытования в платоновском тексте, а именно принцип расширения масштаба: от судьбы героя — к онтологической судьбе мира¹².

Примат универсально-космического начала видят в платоновской модели мира такие исследователи, как К. Исупов, Ю. Пастушенко, Н. Малыгина, Н. Хрящева, Э. Бальбуров, О. Митина, К. Чекоданова, О. Лазаренко, Е. Мущенко, Т. Казарина, В. Мароши, В. Эйдинова и др. На-

ибо более емко выражен этот тезис в статье Т. Казариной, посвященной роману «Чевенгур»: «В соответствии с мифологической картиной бытия, с универсализмом мифологического мышления мир, в который вводит нас автор „Чевенгура“, не имеет пространственных и временных границ, не знает жесткой разграниченности понятий и явлений; крайности в нем стремятся к слиянию, противоречия нейтрализуются, и даже противопоставления жизни и смерти, сознательного и бессознательного, мужского и женского, временного и вечного не являются абсолютными. Это бытие не национально и не интернационально, оно шире — космично»¹³.

В данном круге исследований особое место принадлежит трудам Н. М. Малыгиной, которые посвящены разработке универсальной схемы сюжета платоновской прозы, доказательству ее мифологического основания¹⁴. В статье «Модель сюжета в прозе А. Платонова» исследовательница предлагает такой ее вариант: «1. Изображение героя внутри природы в составе нерасчлененного единства с нею, оцепенения и сонного прозябания. 2. Странствие героя, пытающегося подняться со „дна“ биологического существования, движение через пустыню в поисках универсального способа „возвышения“ над „гибельной судьбой“. 3. Приобщение героя к средствам „спасения“ человечества... 4. Погружение на „дно“ жизни: в

яму, могилу, „растворение“ в космосе, воде, предполагающее будущее воскрешение»¹⁵. Для нас важно то, что выявленная Н. М. Малыгиной универсальная схема платоновского сюжета по существу представляет собой авторский вариант парадигмального археосюжетного инварианта, в котором, как показал построивший эту археосюжетную модель В. И. Тюпа, также обнаруживаются четыре фазы: 1. Обособление героя из общего течения жизни. 2. Испытание в значении «событийного приобретения всякого нового опыта (искушенности)». 3. Преодоление рубежа смерти, или лиминальная фаза. 4. Преображение¹⁶. Сохраняя общую логику археосюжета, платоновский вариант, однако, содержит и значительные отклонения от него. Например, 3-я и 4-я фазы в предлагаемой Н. М. Малыгиной схеме соответствуют 3-й, лиминальной фазе археосюжета и составляют большую часть сюжетного пространства произведений Платонова, 4-я же прасюжетная фаза по существу остается за пределами его текстов, присутствуя в них лишь интенционально.

Находясь в круге представленной платоноведческой традиции, наше исследование имеет более специальную направленность — выявление мистериальной функции поэтики Платонова. Причем в нем актуализируется иной смысловой ракурс понятия *мистериальность* по отношению к уже разработанному в платоно-

ведении. Он связан не столько с жанром, сколько со значением мистерии как особого рода онтологического *таинства* (*mysterion*), от века заложенного в Божественный Замысел мироздания с целью обеспечить миру космологическую стратегию вечного движения, заключающуюся, прежде всего, в преодолении смерти, прорыве на новый, более высокий, а значит, приближенный к Истине бытийный уровень¹⁷. Именно таковое значение мистерии, по нашему мнению, наиболее адекватно отражает особенность художественного мировидения Платонова, ядром которого, как показывают последние работы Н. М. Малыгиной и как верно отмечает в указанном выше исследовании Н. П. Хрящева, является «идея победы над Небытием»¹⁸.

Сохраняющаяся научная непроясненность, отсутствие отчетливых представлений о роли и месте архетипального мифа в ряду философско-эстетических приоритетов Платонова, проявившие себя в большой степени и в работах, посвященных повести «Котлован», актуализируют как выдвинутую нами проблему, так и предмет данного исследования. Показательна в этом плане полемика, развернувшаяся на Платоновском семинаре вокруг указанного доклада А. М. Минаковой, где были высказаны опасения по поводу отхода платоноведов от «соци-

ально актуального содержания» и «конкретно-исторического понимания текста»¹⁹ повести.

Второй причиной, повлиявшей на наш выбор, стала сложившаяся вокруг «Котлована» общая убежденность в абсолютном трагизме произведения, где мотив надежды, по мнению ученых, возникает лишь в авторском публицистическом постскриптуе. Именно это обстоятельство явилось определяющим для формирования проблематики данной работы. На основании структурно-семантического анализа комплекса мотивов, многоаспектного исследования их сюжетной организации в повести «Котлован» нам представляется важным проследить динамику смыслообразования в тексте и продемонстрировать сверхсмысловые возможности интерпретации этого кажущегося наиболее «бесперспективным», «беспросветным» платоновского произведения. Иными словами, мы попытаемся выявить в повести те художественные способы, которыми автор открывает жизненные перспективы мира, внешне представленного лишенным надежды на воскресение.

В связи с этой общей целью работы ход данного исследования распадается на два этапа. На первом предметом нашего внимания будет выявление принципа художественной трансформации космогонической археомодели в системе сюжета и повествования «Котлована» и

семантический анализ этого артефакта. Доказательству мистериальности сверхсмысла платоновского текста посвящен следующий этап. Здесь нас будут интересовать способы художественного выражения сотериологического потенциала повести, определение его места в сюжетно-поэтической системе произведения.

Подчеркнем еще раз принципиальное для данного исследования методологическое положение: логическая стратегия нашей работы ориентирована на выявление *динамики смыслообразования* в повести «Котлован», предполагающее последовательное обнаружение тех художественных способов, которые обуславливают расширение смыслового поля произведения. Если на начальном этапе нам важно показать, каким образом автор достигает художественного эффекта *абсолютной* инверсии в изображенной им картине мира, то на следующем столь же важно то, каким образом при дальнейшем исследовании семантики текста это впечатление преодолевается. Необходимо, однако, учитывать тот факт, что все зрелое творчество Платонова, вершинной точкой которого, как отмечалось выше, является повесть «Котлован», представляет собой сложную синтетическую систему, уровень семантической плотности которой можно определить как высочайший. А потому вряд ли возможно даже в принципе в одном исследовании учесть все возникающие в

тексте произведения смыслы, а часто лишь мерцающие их намеки. Тем не менее в данной работе мы стремимся максимально приблизиться к «сумме наличных содержаний»²⁰ повести Платонова.

Определяющую функцию в решении комплекса поставленных проблем выполняет особая задача, связанная с прояснением, выведением из подсознательного уровня логики *внутреннего сюжета* в ее сравнении с логикой эмпирического плана повествования.

О двуплановости сюжета в произведениях Платонова как «одновременном разворачивании» сюжета «небесного» и «земного» (Н. Малыгина), или «вертикального» и «горизонтального» (Н. Хрящева), уже много сказано в работах, посвященных проблемам структуры текста, а также художественного своеобразия творчества писателя. Этапы теоретического освоения термина «внутренний сюжет» прослеживаются в исследованиях Н. Я. Берковского²¹, В. М. Марковича²², Н. Д. Тамарченко²³. Н. Я. Берковский, введший в литературоведческий оборот проблему «второго сюжета», понимает под ним особый художественный ряд, выстраивающийся в произведении параллельно событиям эмпирического плана и ориентированный на вневременной, абсолютный смысл понятий «человек», «общество», «история». В. М. Маркович продолжает разговор о «втором сюжете»

на материале реалистического романа XIX в. и имеет в виду под ним тот универсальный уровень, который присутствует во всяком произведении классической литературы и способствует формированию его сверхсмысловой вертикали, символического подтекста. В ином ключе рассматривает проблему «второго сюжета» Н. Д. Тмарченко, ставя ее как «вопрос о сюжетном разворачивании диалога с миром, в процессе которого происходит закономерное становление единой для героя, автора и читателя и единственно истинной точки зрения на мир»²⁴ (выделено автором.— Е. П.). Н. Д. Тмарченко употребляет в своей статье и термин «внутренний сюжет» применительно к «Мертвым душам» Гоголя в значении части путешествия Чичикова, ограниченной рамками губернии, то есть как сюжет в сюжете. О «Докторе Живаго» Б. Пастернака как «тайном романе, раскрывающем много более того, что непосредственно в нем говорится» пишет И. П. Смирнов, отмечая при этом мифологичность и «неартикулируемость» «второго пастернаковского романа», то есть того, который обнаруживается за пределами внешнего повествования²⁵. Предельно значимой для нас является точка зрения на данный вопрос У. Эко, не только теоретика, но и практика литературы, категорически однозначно высказанная им в

комментариях к собственному роману: «У книги не может быть один сюжет. Так не бывает»²⁶.

Итак, понятие *внутренний сюжет* оказывается на сегодняшний день уже достаточно употребимым в литературоведческой науке, в том числе и в платоноведении — при непроработанном, однако, общем его смысле. Поэтому, исходя из сложившейся научной ситуации, нам представляется необходимым пояснить смысловое наполнение термина *внутренний сюжет* в применении к собственной исследовательской задаче. Под ним мы будем иметь в виду тот потаенный повествовательный план, который присутствует в общей структуре художественного текста, но напрямую не совпадает с внешним повествованием, находясь с ним в отношениях взаимопересекающихся плоскостей. В таком случае площадь их пересечения является зоной повышенной семантической активности, местом образования, «высечения» сверхсмысла. Явным образом *внутренний сюжет* проявляет себя тогда, когда мы обнаруживаем избыточность *внешнего сюжета*. При этом семантическое ядро, «символизирующая тенденция» (В. М. Маркович) может, не выдержав принципа потаенности, прорваться в открытый текст, обретая в нем «осязаемые формы», как, например, в «Мертвых душах» Гоголя²⁷, а может сохранять свою эзотеричность, оставаясь в глубинах подтекста, как происходит это в произведениях

Платонова. В таком случае *внутренний сюжет* приобретает смысл вписанного в тексты писателя тайного, невысказанного (*myō — жать губы, умалчать*), но в то же время доступного для посвященных (*mystōs*) в таинство (*mystērion*) интерпретации знания. В силу данной особенности повествования Платонова нам и представляется более корректным в применении к его произведениям именовать «второй» сюжет *внутренним*.

Суммируя изложенное, можно сказать, что наше исследование предлагает попытку принципиально иного по своей логико-семантической стратегии прочтения повести «Котлован» по сравнению со сложившейся в платоноведении традицией интерпретации этого произведения.

Разделяя ту точку зрения, что текст проверяется контекстом, в своей работе для доказательства универсальности мистериального принципа в художественной организации мира Платонова мы будем обращаться и к другим его произведениям конца 20-х — 30-х гг. Подтверждение выдвинутого предположения может послужить еще одним весомым свидетельством, демонстрирующим системно-целостный характер творчества Платонова.

В своем исследовании мы опираемся на тот методологический подход, который сформировался в рамках исторической поэтики. Ядром

этого подхода является тезис М. Бахтина о причастности *большого* произведения *большому* времени, где «нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»²⁸. Основанием этого утверждения служит представление о литературном процессе как некоем целостном образовании, «открытом единстве». Данное положение имеет для нашего исследования принципиальное значение, ибо пределом его логической стратегии является приобщение классического художественного текста к единому метаисторическому и метакультурному уровню бытия. Особенно важно для нас сложившееся в рамках данной методологии положение о новом качестве художественного образа мира в литературе постреализма. Он основан на «диалоге (или даже полилоге) весьма далеко отстоящих друг от друга культур, прежде всего культур современных и архаических» и представляет собой «новый, релятивный космос, космос из хаоса, открывающий цельность мира в его дискретности, единство и прочность — в отталкивании противоположностей, устойчивость — в самом процессе бесконечного движения»²⁹. Как мы попытаемся показать, поэтика платоновского текста представляет собой наиболее яркое подтверждение этого явления.

Автор благодарит Е. К. Ромодановскую, Л. П. Якимову, М. Н. Дарвина, В. И. Тюпу,

Ю. Н. Чумакова, В. Е. Головчинер, Т. И. Печерскую, В. В. Мароши, Н. Н. Соболевскую, О. Г. Постнова за поддержку концепции и ценные замечания, а также Е. В. Капинос за помощь в издании книги.

¹ См., напр.: **Вьюгин В. Ю.** «Чевенгур» и «Котлован»: становление стиля Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный. М., 2000. С. 605–624.

² См.: «Живя главной жизнью...» (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках) // **Платонов А.** Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск, 1990. С. 667.

³ **Пастушенко Ю.** Поэтика смерти в повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 193.

⁴ **Касаткина Е.** «Прекращение вечности времени», или Страшный Суд в «Котловане» (апокалиптическая тема в повести «Котлован») // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 2. С. 189.

⁵ **Гюнтер Х.** Котлован и вавилонская башня // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 2. С. 150.

⁶ См.: **Шубин А.** Поиски смысла отдельного и общего существования. М., 1987. С. 187.

⁷ См., напр., одно из последних исследований, посвященное данной проблеме: **Хрящева Н. П.** «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова: динамика образотворчества и миропостижения. Екатеринбург; Sterlitaмак, 1999.

⁸ Данное определение принадлежит В. В. Мароши. См.: **Мароши В. В.** Роль мифологических оппозиций в мотивной структуре прозы А. Платонова // Эстетический дискурс. Семио-эстетические исследования в области литературы. Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 1991. С. 145.

⁹ См., напр.: **Спиридонова И. А.** Миф в творчестве Андрея Платонова // Современное мифотворчество и искусство: (Тезисы докладов научной конференции). Петрозаводск, 1991. С. 135–138; **Агеносов В. В.** Идеино-художественное своеобразие романа-мифа «Чевенгур» // Писатель и время: Межвузовский сборник научных трудов. М., 1991. С. 58–80; **Бальбуров Э. А.** Мотив и канон // Сюжет и мотив в контексте традиции: Сборник научных трудов. Новосибирск, 1998. С. 15.

¹⁰ См.: **Эйдинова В.** О динамике стиля А. Платонова (от раннего творчества — к «Котловану») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 1. М., 1994. С. 133.

¹¹ См.: **Карасев А. В.** Знаки покинутого детства («постоянное» у Платонова) // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 26–43; **Он же.** Движение по склону (пустота и вещество в мире А. Платонова) // Вопросы философии. 1995. № 8. С. 123–143.

¹² См.: **Жолковский А.** «Фро»: пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 23–49.

¹³ **Казарина Т. В.** Универсально-космическое и личное в романе А. Платонова «Чевенгур» // Воронежский край и зарубежье. А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века. Воронеж, 1992. С. 35.

¹⁴ См., напр.: **Мальгина Н. М.** Модель сюжета в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 2. С. 274–286; **Она же.** Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1992; и др.

¹⁵ **Мальгина Н. М.** Модель сюжета в прозе А. Платонова. С. 284.

¹⁶ См., напр.: **Тюпа В. И.** Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина // *Ars interpretandi*: Сборник статей к 75-летию профессора Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 108–119.

¹⁷ «Истина — тайна, всегда тайна. Очевидных истин нет», — одна из самых ранних записей в «Записных книжках» Платонова (1921 г.). См.: **Платонов А.** Записные книжки: Материалы к библиографии. М., 2000. С. 17.

¹⁸ **Хрящева Н. П.** Указ. соч. С. 3.

¹⁹ **Харитонов А. А.** Хроника I–VI Платоновских семинаров // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 298.

²⁰ **Постнов О. Г.** Пушкин и смерть. Опыт семантического анализа. Новосибирск, 2000. С. 12.

²¹ См.: Ранний буржуазный реализм. Л., 1935. С. 84–96.

²² **Маркович В. М.** И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982.

²³ **Тамарченко Н. Д.** Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С. 123–129.

²⁴ Там же. С. 124.

- ²⁵ **Смирнов И. П.** Двойной роман: О «Докторе Живаго» // Wiener Slavistischer Almanach. Bd. 27. Wien, 1991. S. 121, 132. См. также: **Смирнов И. П.** Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.
- ²⁶ **Эко У.** Имя розы. М., 1989. С. 455.
- ²⁷ См.: **Маркович В. М.** Указ. соч. С. 31.
- ²⁸ **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 373.
- ²⁹ **Лейдерман Н., Липовецкий М.** Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. № 7. С. 239.

Глава 1

ФУНКЦИЯ ИНВЕРСИИ В СИСТЕМЕ СЮЖЕТА И ПОВЕСТВОВАНИЯ «КОТЛОВАНА»

В системе мифо-, археопозтики художественная модель мира А. Платонова, авторски репрезентирующая эпоху смены исторических вех, предстает в его зрелых произведениях как нулевая фаза космогонического процесса, где происходит слияние «альфы и омеги», завершение старого и начало нового цикла миротворения в их нераздельном единстве. Такое видение картины революционного мира, казалось бы, соответствовало духу времени, главным лейтмотивом которого было «ощущение границы, рубежа, порога, начала»¹. Однако если при этом основным пафосом художественного осмысления эпохи был прежде всего пафос начала, состоявшегося вступления в новый социально-исторический эон, то в творчестве Платонова два крайних полюса космологии — *начало* и *конец*, синонимичные категориям *жизни*

и *смерти*,— являются равноправными сторонами напряженного онтологического поединка, в процессе которого рождение бытийно полноценного мира предстает лишь как гипотетическая возможность, которую автору так и не удалось творчески убедительно реализовать в своих книгах. В них, по меткому замечанию К. М. Кантора, «генезис почти мгновенно переходит в апокалипсис»².

Отсюда смысловая специфика библейских, причем ветхозаветных мотивов в текстах писателя, символизирующих, с одной стороны, угасание, «ветшание» прежней жизни, с другой — начальную стадию творения мира «из ничего». Таковы сквозные для его произведений мотивы *пустоты, мрака, тьмы, ночи* и др., в Священной истории являющиеся атрибутами первичного мирового хаоса, в платоновских же текстах, при сохранении библейской семантики, включающие в себя значение *опустения, наступления тьмы, мрака, приближения ночи* и т. д. Художественной маркировкой онтологической границы является и такая своеобразная черта платоновского мира, как «не живой — не мертвый», что достигается в произведениях писателя особой продуктивностью мотива *живого мертвеца*. Приведем несколько характерных примеров:

«Внутри сарая *спали на спине** семнадцать или двадцать человек... все спящие были худы, как умершие... *спящий лежал замертво, глубоко и печально скрылись его глаза, и охладевшие ноги беспомощно вытянулись* в старых рабочих штанах»; «*Вчерашние спящие живыми стояли перед ним*» («Котлован»)³; «*Чагатаев пошел мимо спящих, народ лежал на песке непокрытый, как будто он был целиком перебит*»; «*Он проснулся во тьме, полузасыпанный песком*» («Джан»)⁴; «*Копенкин приподнял голову и, оглядев белыми глазами позабытый мир, искренне заплакал*» («Чевентур»)⁵; «*Рядом с табуреткой находилась деревянная кровать, на той кровати всегда сидела лысая старуха и глядела белыми, забытыми глазами в одно пустое место перед собой. По старухе иногда ползали мыши, ее шею ели клопы, но она их плохо чувствовала*» («Глиняный дом в уездном саду»)⁶ и т. д. и т. п.

«Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей основной задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное,— пишет в работе «О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления» В. Н. Топоров.— Необходимость решения этой задачи

* Здесь и далее курсив в цитатах мой.— Е. П.

возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому („видимому“) космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое („невидимое“), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как испытание-поединок двух противоборствующих сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования»⁷. В революционной ситуации угроза деструкции заключена в идее *переустройства, переделки*, которая придает представлениям о новом миротворении богоборческую ориентацию, переводя его из универсального плана Божественного Домостроительства на зыбкий уровень «дела рук человеческих». Размышления над возможными онтологическими последствиями такой антропокосмической установки составляют главную тему «зрелого» художественного творчества Платонова, начиная со второй половины 20-х гг., в том числе и повести «Котлован».

Одним из наиболее показательных и емких символов сомнений и тревоги писателя за судьбу нового мира является в его художественных произведениях мотив *вещества*. Следует заметить, что о значении этого понятия в творчестве Платонова, и прежде всего *вещества существования*, написано уже достаточно много. Редко кто из прикоснувшихся к проблеме поэтики писателя обошел этот сквозной элемент его художественной картины мира. Однако мы

чувствуем необходимость вновь вернуться к данной проблеме, чтобы точнее определить заданные автором семантические границы важнейшего для него мотива.

Вещество в текстах Платонова многолико: с одной стороны, это некий жизненный материал, *вещество тела*, с другой — это также *вещество души, существования, жизни* и других оснований, из которых должен складываться процесс полноценного бытия. Такая авторская заявка на высокую онтологическую потенцию *вещества* нередко сбивает с толку не только читателя, но и исследователя в их общем стремлении принять желаемое за действительное: в платоновском *веществе*, как правило, видят либо авторское представление о полноценной, и притом уже готовой, основе, *живом семени* вновь творимого мира, либо его семантическое тождество с понятием *вещь*. Приведем несколько соответствующих высказываний исследователей: «Платонов с некоторой даже болезненностью любит именно эту „грубую кору вещества“ и непосредственно в ней хочет найти нетленное „вещество жизни“... он верит в реальное существование этого одновременно материального и идеального вещества»⁸; «Мир, разъятый на человеческий гений и слепую материю, обрел единую плоть — „вещество существования“ — материально-духовный субстрат»⁹; «Пустота и вещество у Платонова... — онтологиче-

ские меры существования. Плотная субстанция, осязаемое рукой вещество свидетельствуют о существовании, наличии, удостоверяют то, что данный объем пространства *жив* и актуален (*различие предметов на живые и неживые тут снимается: все живо, все вещественно*)¹⁰.

Но исследователи здесь явно «вчитывают» подобное «всеединство» в платоновский текст, наделяя *вещество* качеством онтологической полноценности, ибо в таком случае остается непонятным, почему мир, в котором «все живо», неумолимо движется к самораспаду. Чтобы понять и, главное, описать это художественное противоречие, оказывается недостаточно мета-языка нейтральных категорий, *отвлеченных начал*, которым пользуется современная философия, представляющая мировое бытие главным образом как совокупное взаимоотношение онтологических оппозиций, таких, как *жизнь/смерть, свет/тьма, дух/материя, вещество/пустота, холодный/горячий* и пр. В том-то и дело, что платоновский мир, так сказать, «ни холоден, ни горяч» (Откр. 3, 15), и то, что в традиционной философской картине мира представляет собой часть бинарной оппозиции, у Платонова часто таковым не является¹¹. То есть предложенный современной философией метод описания мира оказывается недостаточным для того, чтобы разрешить те парадоксы, с которыми мы имеем дело в художественной реальности

Платонова. Причина видится здесь в том, что в подобном случае незначимым оказывается важнейший для данного автора принцип отношения к миру как *ценностному миро-порядку*. На нем, на наш взгляд, главным образом и основана та особенность платоновского мировидения, которую многие исследователи обозначают как *религиозность*¹², ибо от наличия/отсутствия в космосе писателя константных составляющих религиозной онтологии, каковыми являются *плоть, душа, дух*, практически всегда зависит его бытийная перспектива.

Возвращаясь после такого принципиального для нас замечания к разговору о *веществе*, отметим, что теоретическому положению о его онтологической полноценности в художественном мире Платонова часто противоречит сам текст писателя. В романе «Счастливая Москва», например, *вещество* наделено такими характеристиками, как *неизвестное, тайное, замершее, тяжелое, мертвое, терпеливое, обездоленное*; о *веществе* также говорится, что оно «немного сморщилось от сухости», а герой романа Самбикин испытывает страх за «безумную судьбу вещества». Как видим, часто сохраняя признаки живой материи, платоновское *вещество*, однако, не включает в себя идеально-духовного содержания. То, что писатель сам тонко чувствует различие между «плотной субстанцией» *вещества* и онтологически полноценной *вещью*, видно хотя

бы из того факта, что само слово *вещь* является достаточно редким в его произведениях. В качестве доказательства приведем некоторые «статистические» параллели из повести «Котлован» и романа «Счастливая Москва». Так, в первом произведении слово *вещь* употреблено шесть раз, а во втором — девять, в то время как слово *вещество* как в том, так и в другом произведении использовано шестнадцать раз. В такой ситуации, на наш взгляд, точнее было бы говорить, что в *веществе* скрыта несбыточная надежда, и не столько автора, сколько героя, на возможность саморегуляции мира, «преодолевшего Духа Святого» («Джан»), то есть изжившего на новом этапе своего становления исконную онтологическую трехсоставность, заключающуюся в единстве плоти, души и духа. Отсюда проистекает желание платоновских персонажей одушевить «грубую кору вещества» и в ней отыскать нетленную основу жизни:

«Вдалеке светилась электричеством ночная постройка завода,— читаем в «Котловане»,— но Прушевский знал, что там нет ничего кроме мертвого строительного материала и усталых, недумаящих людей... Прушевский мог бы уже теперь предвидеть, какое произведение статической механики в смысле искусства и целесообразности следует поместить в центре мира, но не мог предчувствовать устройства души поселенцев общего дома... Какое тогда будет

тело у юности и от какой волнующей силы начнет биться сердце и думать ум?

Прушевский хотел это знать уже теперь, чтобы не напрасно строились стены его зодчества; дом должен быть населен людьми, а люди наполнены той *излишней теплотой жизни, которая названа однажды душой*. Он боялся воздвигать пустые здания... Изо всякой ли базы образуется надстройка? Каждое ли производство жизненного материала дает *добавочным продуктом душу в человека?*» (138).

В своем идеале *вещество* в мире Платонова двусоставно, это не только зримая и осязаемая плоть, «жизненный материал», но и *вещество души*, вырабатываемое, исходя из текста «Котлована», в процессе жизнедеятельности как «излишняя теплота жизни», или, как говорится в «Счастливой Москве», некое «веселое вещество», находящееся в составе «мертвой материи». Но в то же время *вещество*, даже в этом двуединстве, есть лишь своего рода предтеча *вещи* в ее перводанном, отнюдь не утилитарном значении. Ей в космосе Платонова так и не суждено быть до конца доосуществленной в силу отсутствия в нем оживляющего действия *духа*, который, как писал Фулканелли, есть «жизненная искра, вложенная Создателем в инертную материю... вечный огненный луч внутри темной, бесформенной, холодной субстанции»¹³. Не случайно поэтому слова *дух* и

духовный еще более редки в художественных текстах писателя, чем *вещь*.

Для того, чтобы придать статус *вещи* любой частице *вещества*, «земного праха», «всякому предмету несчастья и безвестности», необходимо, по Платонову, о-смыслить (т. е. наделить смыслом) их существование, определить принадлежность, извлечь из забвения, воз-*вещая* о них, а значит, вернуть им исконное бытийное качество. «Ты не имел смысла жизни,— обращается герой «Котлована» Воцев к «палому листу», кладя его «в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы несчастья и безвестности»,— лежи здесь, я узнаю, за что ты жил и погиб. Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить» (124).

О промежуточном, несамодостаточном положении *вещества* в онтологической картине платоновского художественного мира ярко свидетельствует одна текстологическая деталь романа «Счастливая Москва». В черновом варианте рукописи читаем:

«Сарториус наслаждался Москвой... он уже любил ее как... *живую истину вещества*»¹⁴.

Однако из окончательного текста автор убирает слово *вещество*. Проведенная им правка акцентирует мысль о несовместимости двух качественно разных понятий: *вещества* и *истины*. Предельно высокий онтологический статус

истины исключает какое-либо дополнение, умаляющее, затемняющее либо ставящее под сомнение ее всеобъемлющую полноту. Истина может трактоваться как самодостаточная, универсальная *Вещь*, но не как составляющая *вещества*, которое наделено в платоновском тексте сомнительными бытийными характеристиками (тяжелое, мертвое и пр.).

«В древнерусском языке,— читаем в статье М. Эпштейна, посвященной проблеме вещи,— слово „вещь“ исконно значило „духовное дело“, „поступок“, „свершение“, „слово“»¹⁵. Язык в данном случае закрепляет религиозное отношение к *вещи* как осуществленной, воплощенной возможности («И Слово плоть бысть». Иоан. 1, 14), где весь мир, включая и человека, есть *вещь*, онтологически принадлежащая Богу как своему Творцу и Создателю. Каждая *вещь*, таким образом, не просто «включена в целостное магнитное поле человеческой жизни»¹⁶, но заряжена Божественным Первосмыслом и обращена к своему онтологическому Центру. «Отпавшая от смысла вещь — разрыв связей с окружающим и с самой собой»,— пишет в той же работе М. Эпштейн¹⁷. В контексте нашей проблемы следовало бы сказать, что это также разрыв связи со своим Божественным Первоисточником. Восстановление именно этой нарушенной связи, а через нее и своей исконной сущности — очищенного от греха и порока,

достойного своего Творца чада Божьего — имеет, например, в виду св. Иоанн Дамаскин, когда обращается с молитвенной просьбой ко Христу: «...яви человеколюбие Твое... и яко же хочещи, *устрой о мне вещь*». То же значение — восстановления онтологической полноценности материальной частицы мира через *возвеще*ние ей смысла существования — заключено в малопонятном, на первый взгляд, внимании героев Платонова к самым неприметным, неприглядным и уже, казалось, отжившим свой век крупичкам «земного праха».

Так по-новому звучит у Платонова гоголевский мотив. То, что на фоне «сверкающей, чудной» российской дали было признаком человеческой «ничтожности, мелочности, гадости», на краю пропасти небытия оказалось высшим проявлением сочувствия к останкам оскудевающего мира. А потому «иное мерещится теперь и в Плюшкине... Так,— по мысли В. Н. Топорова,— обозначается глубинный смысл плюшкинской скудости как сохранения самого бытия в безбытной стране. Платонов договаривает наконец то, что не договорил Гоголь, называя эту скупость не скарденностью, не измельчанием, а „скупостью сочувствия“. Плюшкин — не накопитель, а собиратель... которому вещи дороже не богатством своим, а скорее бедностью и ветхостью; и сочувствие им, которое в его век представляло бессмысли-

цей, век спустя стало способом сохранения смысла»¹⁸. Но все же, чтобы стать *живой вещью* в мире Платонова, «плотная субстанция» *вещества* еще должна преодолеть косность собственной природы и бездуховность окружающего мира.

В повести «Котлован» мы обнаруживаем множество разного рода попыток такого преодоления, направленных на оформление, организацию жизни. Мир в «Котловане» всеми силами пытается вырваться из своего пограничного состояния, стать реальностью, что на языке мифа равнозначно акту творения. В архаических культурах освоение новых территорий, невозделанных земель (в повести возведение «общепролетарского дома» происходит на пустыре на окраине города, где «испокон века» росли «травяные рощи») приравнивалось к прототипической модели сотворения мира. «...Дикие, невозделанные области уподобляются хаосу, они относятся к еще не дифференцированному, бесформенному бытию, предшествующему сотворению,— пишет в своем труде «Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение)» М. Элиаде.— Именно поэтому, вступая во владение такой территорией, перед тем как начинать ее использовать, люди совершают обряды, символически повторяющие акт творения; невозделанную область следует прежде „космизировать“»¹⁹. Отметим, что работы М. Элиаде, посвященные

вопросам теории мифа, «закономерностям мифологических систем Востока и Запада, мифологическому мышлению в разные исторические эпохи» в их связи с проблемами «миропонимания и художественного творчества»²⁰ богатством задействованного в них историко-культурного материала, своеобразием интерпретации во многом расширяют диапазон литературоведческих исследований, помогая выявлению и дешифровке скрытых смыслов художественного произведения, его «символического подтекста».

С позиций мифопоэтики деятельность героев повести, связанная с реорганизацией жизни «старого города» и строительством «общепролетарского дома», приобретает ритуально-обрядовый смысл. Часть мотивов здесь восходит к символике Центра, Оси Мира. Это, прежде всего, некая *башня*, строительство которой наблюдает Воцев при своем входе в город²¹; затем сам образ «*общепролетарского дома*» как предполагаемого центра жизни всех рабочих в городе, а также *башня «в середине мира... куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли»* (138), о строительстве которой мечтает инженер Прушевский. При этом во всех трех случаях смыслообразующим является именно мотив *строительства*, в системе мифологии приобретающий значение созидательного космогонического действия.

В качестве объекта сюжетообразования *городской* части повести Платонов выбирает один из трех намеченных центров — строительство «общепролетарского дома», о чем свидетельствует богатейшая авторская разработка этой темы в произведении, множество сопутствующих мотивов, деталей, образов. Сам их характер, а также определенная последовательность в тексте говорят о том, что перед нами важнейший ритуал, от успешности завершения которого зависит судьба будущих насельников дома. Во-первых, место для строительства тщательно, «до основания» расчищается. Затем организуется его своеобразное освящение в виде шествия артели мастеровых с музыкой, игравшей «особые жизненные звуки», полные «ликующего предчувствия» (131). И только «вслед за тем» строители приступают к деланию «вещи». Этим онтологически значимым для Платонова понятием называет один из героев повести Сафронов «общепролетарский дом». Таким образом, речь идет об установке на творение полноценной реальности, нового *миро-здания*, символом которого и является в «Котловане» «общепролетарский дом».

По законам мистериальной логики полноценность космогонического акта зависит «от жертвоприношения, в особенности от добровольного принесения в жертву»²². В произведении Платонова его функцию выполняет весь

процесс строительства как особый образ жизни «ради энтузиазма». Мотив *строительной жертвы* объединяет практически всех героев *городской* части повести, включая и маленькую Настю:

«Во время революции по всей России день и ночь брехали собаки, но теперь они умолкли, настал труд... Милиция охраняла снаружи безмолвие рабочих жилищ, *чтобы сон был глубок и питателен для утреннего труда*» (145);

«*Воцел* снова стал рыть одинаковую глину и видел, что... еще долго надо *иметь жизнь, чтобы превозмочь забвением и трудом этот залегший мир*» (134);

«— До вечера далеко,— сообщил Сафонов,— *чего жизни зря пропадать, лучше сделаем вещь. Мы ведь не животные, мы можем жить ради энтузиазма*» (136);

«*Мы все свое тело выдавливаем для общего здания*» (146);

«*Пролетариат живет для энтузиазма труда... У каждого члена союза от этого лозунга должно тело гореть*» (158);

«*Чиклин* спешно ломал вековой грунт, *обращая всю жизнь своего тела в удары по мертвым местам*» (133);

«Истомленный Козлов сел на землю и рубил топором обнажившийся известняк; он работал, не помня времени и места, *спуская остатки своей теплой силы в камень... Он мог бы так весь незаметно скончаться*» (137);

«Разные сны представляются трудящимся по ночам... но дневное время проживается одинаковым, сторбленным способом — *терпением тела, роющего землю, чтобы посадить в свежую пропасть вечный, каменный корень неразрушимого зодчества*» (156);

«— А какие заслуги или поученье в твоей девочке? Чем она мучается для возведения всего строительства?»

— *Она сейчас сахару не ест для твоего строительства, вот чем она служит*» (158) и т. д.

Но несмотря на все попытки героев ритуально простроить, сакрализовать жизнь, космосу Платонова так и не удастся стать *живым*. Проследим динамику его изображения в тексте повести:

«...Лишь вода и ветер населяли вдали этот мрак и природу» (128); «точно грусть — стояла мертвая высота над землей» (137); «В ближайшем к котловану овраге замертво лежал ничтожный песок» (142); «В природе отходил в вечер опустошенный летний день» (144); «звездная темная ночь» (149); «общая всемирная невзрачность» (149); «...Мы все живем на пустом свете» (149); «...Солнце, как слепота, находилось равнодушно над низовой бедностью земли» (153); «Все находилось в прежнем виде, только приобрело ветхость отживающего мира» (159); «Прушевский смотрел в поздний вечер мира» (163); «Вощев... глядел... на мертвую массовую муть Млечного

Пути» (176); «Текущее время тихо шло в *полночном мраке колхоза*» (178); «После похорон в стороне от колхоза *зашло солнце*, и стало сразу *пустынно и чуждо на свете...* Вскоре *на земле наступила сплошная тьма, усиленная чернотой почвы*» (182); «Активист... успел заметить эту *вечернюю желтую зарю, похожую на свет погребения*» (183); «*Солнца не было в природе ни вчера, ни нынче, и унылый вечер* рано наступил над сырыми полями» (193); «Чиклин... видел... *печальность замершего света и покорный сон всего мира*» (208) и т. д.

Как видно из приведенных многочисленных примеров, последовательно выбранных из всего текста повести, нулевая стадия платоновской космогонии в большей степени коррелирует со смертью, чем с жизнью. В процессе развертывания текста нарастает тотальность мрака, тьмы, ночи, омертвелости, пустоты. «Углубление страдания, нарастание обреченности, новые, все более запредельные муки и кары — вот та внутренняя связь, тот принцип, которому подчинена последовательность сменяющих друг друга эпизодов повествования», — пишет в статье «Архитектоника повести А. Платонова „Котлован“» А. А. Харитонов²³. Такая логика текста высвечивает доминанту авторского мировоззрения как религиозного и «христоцентричного» в своей основе. С этой точки зрения повесть приобретает смысл художественного доказательства евангельского тезиса: «Без Мене

не можете творити ничесоже» (Иоан. 15, 5), проявляющего себя в произведении на уровне семантического минус-приема. Установка «неимоверного» мира на саморегуляцию и абсолютную независимость на деле оборачивается для него своего рода онтологической «мутацией», ибо в своей основе является установкой *инверсии* как «реакции кардинального бытийного отрицания, неприятия и замены данного противоположным»²⁴. В этом контексте *вечернее* состояние природы и мира в «Котловане» предстает инверсией «*Невечернего* (то есть *незаходимо-го*) *Света*» пречечной Божественной Истины. Будучи одной из фундаментальных парадигм мироотношения, инверсия, как пишет С. Хоружий, «укоренена в глубинных, мифотворческих горизонтах сознания, в каждом мифокультурном универсуме ей соответствует определенная мифологема, символизирующая ее, задающая ее архетип. И в универсуме библейско-христианской культуры эта мифологема — не что иное, как мифологема Люцифера. Первоисточная, архетипальная инверсия, мифологический прообраз инверсии как таковой — низвержение Сатаны с небес в преисподнюю (Ис. 14, 12–15); сам же Сатана, Денница, Люцифер, „спадший с неба как молния“ (Лк. 10, 18), есть демон инверсии и даже ее демиург, поскольку у него имеется некое свое царство, в котором инверсия, инвертированность (пере-

вернутость) — универсальный и обязательный закон»²⁵.

Признаки инверсии в «Котловане»

Вновь обратимся к основным этапам космогонии «Котлована» с целью выявления семантического ядра авторского варианта этой архаической модели.

1. Очищение места под строительство «общепролетарского дома».

«Вощев забрел в *пустырь* и обнаружил теплую яму для ночлега... но какой-то человек вошел на пустырь *с косой в руках* и начал *сечь травяные рожи, росшие здесь испокон века*.

К полуночи *косарь* дошел до Вощева и определил ему встать и уйти с площади.

— Чего тебе! — неохотно ответил Вощев. — Какая тут площадь, это *лишнее место*.

— А теперь будет площадь, теперь здесь положено быть каменному делу. Ты утром приходи поглядеть на это место, а то оно скоро *скроется навеки под устройством*» (128).

Как видим, впервые намеченный в повести и еще не ясный образ будущего дома возникает в ней вместе с фольклорным символом смерти (*человек с косой*), которой предстоит сначала освободить, очистить от исконных форм жизни пространство для жизни новой. Таковым является *пустырь* на краю города. Но *пустыня, поле, окраина* искони считались *опасными, нечистыми*

местами. Семантика *нечистого места*, населенного «духами злобы», усиливается через окружение данного эпизода мотивами *пустоты, ветра*, который в народной традиции связывается с местом обитания нечистой силы, так же как и *воздух*. «Нечистые духи, в своем древнейшем, языческом значении, были существа стихийные, демоны темных туч, опустошительных гроз, вихрей и вью», — писал в своем фундаментальном труде «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьев²⁶. В подборке заклинаний Л. Майкова также читаем: «Простой народ в Сибири думает, что в вихре летает нечистый дух, дьявол, негодная нечистая сила»²⁷. Мотивы *ветра и воздуха* особенно активны именно в начале повести:

«...*Воздух был пуст... Зашумел ветер* меняющейся погоды... Несбывающаяся музыка уносила *ветрам* в природу через приовражную *пустошь*... После *ветра* опять настала тишина, и ее покрыл еще более тихий *мрак*» (121); «Из *неизвестного места* подул *ветер*... Уже волновались кругом *ветры* и травы от солнца» (122); «...*Было жарко, дул дневной ветер*... все предавалось *безответному существованию*» (124); «...*Вощев* очутился в *пространстве, где был перед ним лишь горизонт и ощущение ветра* в склонившееся лицо» (123).

Из приведенных примеров видно, что мотив *ветра* часто соседствует в тексте Платонова

с мотивом *пустынного места*, что является двойной маркировкой «нечистого» пространства. Для сравнения приведем фрагмент из народного заговора: «...пойду я в *поле* на травы зеленые, на цветы лазоревы. Навстречу мне бежит *дух-вихорь из чистого поля со своєю негодною силою*»²⁸.

Присутствие в приведенных платоновских описаниях сопутствующих мотивов *мрака, жары, безответности* вызывает ассоциации с преисподней, которые усиливаются через введение образа *ямы* на пустыре как места закладки фундамента для дома будущего, а в дальнейшем — через образ все более расширяющейся *пропасти котлована* на месте предполагаемого дома.

Существенно то, что пространственная периферия у Платонова лишена какой-либо положительной семантики, связанной с ощущением простора, рождающего чувство надежды, просветления, свободы²⁹. Поэтому мотив «ветра меняющейся погоды», принадлежащий к семантическому гнезду символически репрезентирующих эпоху революции мотивов *бури, вихря, урагана* и пр. и вписанный при этом автором в контекстуальную рамку душной атмосферы преисподней, проясняет инфернальную природу данной мотивной общности³⁰.

2. Освящение места перед началом строительства.

«Профуполномоченный... 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» (131).

Актуализация инверсии происходит в данном отрывке текста путем удвоения смысла уничтожения: через фонетическое созвучие *поперек города* — *поперек горла*, усиливающее семантику образа *выкошенного пустыря*, а также через анаграмму «КРЕСТА», вычитывающуюся из сочетания слов «*попеРЕК СТАрого*». В результате такого переразложения словосочетание «поперек старого города» приобретает дополнительный смысл «поперек креста». Если же учесть, что по учению Святых Отцов «Крест лежит в основании всего бытия как истинная форма бытия»³¹, как «зиздущая сила мира... хранитель мира, путеводитель мира, идея мира», что «и в целом, и в частях вселенная крестообразна, и крестообразность проникает вселенную во всех направлениях, во всех делениях, во всех смыслах»³², то с очевидностью проступает мироразрушительная смысловая сущность организуемого в «Котловане» «марша строителей по городу» под «тревожные звуки внезапной музыки», призванного символизировать обряд освящения. То есть предпринимаемая героями попытка «фундаментализации», укоренения в Жизни³³ предстоящего трудового акта по существу реализуется в *инобытии*.

3. Строительная жертва.

«Люциферианский отзвук» (С. Хоружий) обнаруживается в акте строительства «обще-пролетарского дома» через мотивы *уныния, тоски, безнадежности*, отражающие главные чувства героев в процессе их «энтузиастского» труда, несмотря на идеологически узаконенную «обязанность радости» («Неужели внутри всего света тоска, а в нас одних пятилетний план?» (169)). Такая душевная подавленность, ощущение обреченности является семантическим признаком неререфлексируемого инверсирования внутренних душевных процессов, обусловленного генерирующей ролью первоисточной инверсии в творимой новой реальности, что отражено в тексте повести формулой Чиклина, обращенной к «ослабевшему» Козлову: «Кашляет, вздыхает, молчит, горюет! — *так могилы роют, а не дома*» (135).

В православной религиозной системе существует тезис о том, что отречение от Бога с неизбежностью приводит к дьяволу как «бого-противнику». При этом «отрицание от Бога (или же изначальное неисповедание Его) мыслилось как предание себя дьяволу как божеству, как служба и „*моление*“ ему»³⁴. Такой контекст обнажает семантическое ядро приносимой на котловане *строительной жертвы*, представляя ее как одну из форм дьяволослужения, подтверждение чему находим также в одном из посла-

ний ап. Павла: «...язычники, принося жертвы, приносят бесам, а не Богу» («...яже жрут языцы, бесом жрут, а не Богови» (1 Кор. 10, 20)).

Прямо мотив «отмежевания» от Бога звучит в повести в сцене с «бывшим» «попом», косвенное же его присутствие в тексте обнаруживается через мотив *утраты, забвения истины* как абсолютной, вневременной и внесоциальной ценности. Такое представление об истине оказывается прочно забытым в сознании платоновских героев, а в соответствии с их видением собственного назначения как делателей «новой жизни» кажется им попросту лишенным смысла. Поэтому их общий взгляд на истину выражен в тексте только в форме: «Что же твоя истина!»; «А зачем тебе истина?» Задача «вспомнить истину», то есть не найти, а восстановить в памяти когда-то известный подлинный ее облик, становится личной, частной проблемой единственного тоскующего по ней героя — Вощева. В сознании других персонажей понятие *истины* уже подменено идеей *энтузиазма*, ради которого, по их мнению, и должен жить новый социалистический человек и который в повести оказывается сродни древнему языческому богу, требующему постоянного кровавого жертвоприношения:

«Мы должны бросить каждого в раскол социализма, чтоб с него *слезла шкура* капитализма и сердце обратило внимание на *жар жизни* во-

круг классовой борьбы и произошел бы энтузиазм» (163),— такую алхимическую формулу социализма провозглашает землекопам главный идеолог на котловане Сафронов. «Давно пора кончать зажиточных паразитов,— высказался Сафронов.— Мы уже не чувствуем жафа от костра классовой борьбы, а огонь должен быть: где же тогда греться активному персоналу» (174).

Вскоре Сафронову самому будет суждено стать жертвой собственных лозунгов. Внезапная и сюжетно не обусловленная гибель его и Козлова в деревне становится значимой в контексте «энтузиастского» *жертвоприношения* как необходимая кровавая дань адскому по своей сути «огню классовой борьбы», что в инициальном плане при этом оказывается равнозначным семантике *напрасной жертвы*.

Таким образом, семантический вектор архаической схемы космогонического акта предстает в повести Платонова перевернутым и направленным не в жизнь, но в смерть (очищение и освящение места под строительство), не к истине, а от истины (строительная жертва). В ходе дальнейшего повествования эта смысловая доминанта произведения приобретает свою динамику развития через мотивное разветвление, символично-образное обогащение, приводящее к возникновению новых семантических обертонов, свидетельствующих о разносторонности проявления парадигмы инверсии.

Так, например, одним из способов ее воплощения в повести является косвенное цитирование священных библейских текстов. Поскольку же само Священное Писание имеет дело с абсолютными понятиями, его творческое использование Платоновым в инвертивном контексте звучит как авторское предупреждение об опасности *абсолютной* инверсии, которая, как пишет С. Хоружий, «распространяет себя на все первоосновы и верховные ценности в мире людей, заменяя добро злом, истину — ложью и свет тьмой», стремясь к «чистоте и полноте воспроизведения своего архетипа»³⁵. Приведем один из наиболее характерных примеров, взятых из начала повести, где на уровне поэтического намека задается сверхсмысловая логика дальнейшего тексторазвертывания.

«Вощев, истомившись размышлением, лег в пыльные, проезжие травы... *Умерший палый лист* лежал рядом с головою Вощева, *его принес ветер с дальнего дерева*, и теперь этому листу предстояло смирение в земле. Вощев подобрал *отсохший лист* и спрятал его в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы *несчастья и безвестности*» (124).

Мотивная структура этого отрывка содержит отсылку к Первому псалму из Книги Давида: «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых, и на пути грешных не ста, и на седалище губителей не седе, но в законе Господни воля его, и

в законе Его поучится день и ночь. И будет яко *древо*, насажденное при исходящих вод, еже плод свой даст во время свое, и *лист его не отпадет*, и вся, елика аще творит, успеет. Не тако нечестивии, не тако, но *яко прах, егоже возметаает ветр от лица земли*» (Пс. 1, 1–4).

Как видно из двух приведенных цитат, основной мотив псалма указывает в повести Платонова на обратное направление онтологического вектора новой эпохи в ее сравнении с исконным богосотворенным миром. Можно сказать, что выбранный автором в качестве проводника инвертивной парадигмы традиционный элегический мотив *палого, умершего отсохшего листа*, один из часто встречаемых в его художественных текстах, имплицитно всю историю падшего человечества, вершащуюся вне «закона Господня», символически намекая и на ее эсхатологическое завершение³⁶.

Инверсированная реальность «Котлована» обладает множеством признаков inferнального хронотопа. Как уже говорилось выше, место, предназначенное для будущего «общепролетарского дома», поражено, выкошено смертью. Топографически это яма, земная впадина, непрестанно увеличивающаяся энтузиастским трудом землекопов до угрожающих размеров бездонной пропасти, именуемой котлованом, мир вокруг которого пуст, темен и мертв. Причем вирус смерти распространяется и на «вет-

хую» жизнь близлежащей деревни в процессе ее реорганизации в колхоз. Мотив *ветхости*, используемый Платоновым в библейском смысле — здесь как символ этапа перехода к новой жизни, — в дальнейших описаниях колхозного преобразования деревни исчезает, все более заменяясь топикой смерти.

Так, *река*, по которой сплавляют плоты с обреченными на «ликвидацию» кулаками и где «вечерний ветер шевелит темную мертвую воду, льющуюся среди охладелых угодий в свою отдаленную пропасть» (206), вызывает семантические аллюзии с Летой, мифической рекой в царстве мертвых³⁷. Роль проводника Харона отведена в повести «уроду» Жачеву, ползущему «за кулачеством, чтобы обеспечить ему надежное отплытие» (206). При этом показательно то, что сцена «ликвидации» кулаков «вдаль» содержит мотивные соответствия с туземным ритуалом *избавления от злого духа* как причины своих бед и несчастий, которого «от места происшествия островитяне шаг за шагом *отгоняют... к морю*»³⁸, что также символизирует в повести перевернутость колхозных ориентаций. Аллюзии с *пляской смерти* содержит сцена колхозного гуляния после освобождения от «классового врага»:

«Активист выставил на крыльцо Оргдома рупор радио, и оттуда звучал марш великого похода, а весь колхоз... радостно *топтался на месте*. Колхозные мужики были светлы лицом,

как вымытые... Елисей... вышел на среднее место, вдарил подошвой и затанцевал на земле, ничуть при этом не сгибаясь и не моргая белыми глазами: он ходил, как стержень... четко работая костями и туловищем... Давно живущие на свете люди и те стронулись и топтались, не помня себя...

— Жачев! — сказал Чиклин.— Ступай прекрати движение, умерли они, что ли, от радости: пляшут и пляшут» (207–209).

Есть и свой хозяин у этого *нижнего* мира — «медведь-молотобоец». Символическое отождествление медведя с Сатаной связано с библейской традицией, где медведь есть образ «страшного фантастического или даже апокалиптического зверя»³⁹. Кроме того, в разных мифопоэтических традициях медведь выступает то как предок, звериный двойник человека, что объясняет дальневосточный ритуал его воспитания в человеческой семье, то в качестве помощника творца Вселенной, поставленного наблюдать за жизнью людей, то как поверженное небесное существо, которому вверена власть карать грешников. У обских угуров и ненцев с образом медведя-первопредка связано умение пользоваться огнем⁴⁰.

Все эти стороны мифопоэтической символики объединены Платоновым в загадочном персонаже — «медведе-молотобойце», помощнике «самого кузнеца», чей образ в народной мифологии всегда связан с чертом. Власть оп-

ределять судьбу обреченных кулаков (в соответствии с логикой мифа — «трешников») доверена активом колхоза медведю, которого собравшийся в кузне народ именует не иначе как «чертом», «домовым», «дьяволом», «идолом шерстяным», чем вербализуется, выявляется скрытый смысл этого персонажа в «Котловане». Так архетипически выверяет Платонов один из главных мотивов социалистического мифа: мотив *ковки, перековки* («Мы кузнецы, и дух наш молод, / Куем мы счастья ключи. / Вздыхайся выше, наш тяжкий молот, / В стальную грудь сильней стучи, стучи, стучи»), — пелось в широко популярной в советское время революционной песне), обнаруживая его зловещую подоснову.

В сцене в кузне у черта-медведя оказывается немало помощников-людей. Сначала это Чиклин, за ним в работу включаются Елисей, Возцев и другие «организованные мужики»:

Чиклин «дул воздух в горне, а молотобоец *крушил* железо, как врага жизни...

— *Вот грех-то*: все теперь лопнет!..

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

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

— Что ты, *осатанел*, что ли?..

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

— Вынай, дьявол, железку из жидкого! — воскликнул колхоз... Елисей... вошел в кузню, отобрал у Чиклина клещи и начал закаливать зубья своими обеими руками. Другие организованные мужики также бросились внутрь предприятия и с облегченной душой стали трудиться над железными предметами» (213–216).

Так революционный миф «о действующем субъекте-массе, переделывающем мир в героическом усилии»⁴¹, семантизируется в «Котловане» через образ-мифологему: в народной мифологии *кузня* — это место обитания злых духов, наряду с *баней*, *мельницей* и некоторыми другими. В повести Платонова это единственное место, где «темная сила» открыто выявляет свое агрессивно-разрушающее начало, что выражается, в частности, в постепенном включении героев в поистине всесокрушающий рабочий ритм дьявола-медведя, а также во все большем разгуле негативных эмоций вокруг «процесса труда» молотобойца и Чиклина, грозящего всеобщей *осатанелостью*. Обращения типа «дьявол», «черт», «идол» и пр. имеют здесь явно суггестивное значение, намекая на истинную природу персонажа. Из сказанного можно заключить, что кузня представляет собой центр платоновского ада, его дно, где самым «невинным» из кующихся орудий новой жизни является «железный прут», что взял Чиклин «ребенку в виде игрушки» (218). «Эту кузню надо запом-

нить побелить,— спокойно думал Елисей за работой.— А то стоит *вся черная*» (216). Тьма платоновского инобытия спускается здесь до своей абсолютной степени — черноты.

Отметим также, что в средневековой иконографии, как пишет в статье «Иконография Благовещения: атрибут — сюжет — миф» С. Б. Адоньева⁴², ссылаясь на исследования J. Kerpodle, изображение *чудовища* в сочетании с *башней* атрибутировало *ад*. Причем объединение этих элементов в общую пространственную структуру было необязательным. В «Котловане», кроме образа чудовища-медведя, появляющегося в конце повести, есть, как уже отмечалось, и изображение башни, строительство которой «долго наблюдал» Вощев при своем появлении в городе. То есть два этих элемента, возникающие в разных частях текста, выполняют в нем эмблематическую функцию, объединяя и маркируя художественное пространство повести как *целиком inferнальное*.

Близкой изложенному является и семантическая функция *башни* в повести «Ювенильное море»:

«...Двести или четыреста тонн говядины должен сохранить электрический силос, построенный как башня. Коровьи туловища разрубаются на сортовые части и загружаются в башню. Затем небольшое количество высоконапряженного тока пропускается сквозь всю

массу говядины, и говядина сохраняется долгое время, даже целый год, в свежем и питательном состоянии, потому что электричество убивает в нем смертных микробов» (357).

Возвращаясь к «Котловану», отметим, что здесь ось разворота антимира, начинаясь на месте рытья и заканчиваясь в колхозной кузне, имеет два центра. При этом принципиально то, что в обоих случаях на роль *центра* претендует *окраина, периферия*, тем самым вытесняя, упраздняя представление об истинном *центре жизни*, чему способствовала идеологическая узаконенность этих «маргинальных игр».

В *деревенской* части произведения парадигма инверсии усложняется присутствием в структуре текста мотивного комплекса древнего сюжета *о договоре человека с дьяволом*⁴³. Его авторский вариант в «Котловане» предельно эзотеричен и прочитывается на уровне «мерцающего подтекста» (В. Маркович) через взаимосцепление определенного набора деталей-намеков. Реконструкции парадигмы сюжета о договоре человека с дьяволом на материале древнерусской литературы специально посвящена цитированная выше монография О. Д. Журавель, некоторые положения которой будут использоваться нами в данной части исследования.

**Мотивный комплекс сюжета
о договоре с дьяволом
в структуре повести «Котлован»**

Для дешифровки древнего мирового сюжета в «Котловане» обратимся к одной из ключевых сцен *деревенской* части повести — сцене составления «расслоечной ведомости», документа, на основании которого должна решаться дальнейшая судьба жителей деревни: быть либо зачисленными в новую, колхозную жизнь, либо «ликвидированными» из нее как «кулачество»:

«Вынув поминальные листки и классово-расслоечную ведомость, активист стал *метить знаки по бумагам*; а карандаш у него был разноцветный, и он применял то синий, то *красный* цвет, а то просто вздыхал и думал, *не кладя знаков* до своего решения. Стоячие мужики открыли рты и глядели на карандаш с томлением слабой души» (194).

Кроме своего прямого смысла, относящегося к «процедуре» коллективизации, сцена содержит аллюзии с кульминационным моментом мирового сюжета — актом подписания кровью договора с «нечистой силой». То, с каким душевным напряжением следят за действиями активиста мужики, позволяет предположить, что речь в данном случае идет не о простой бумаге, а о документе, решающем их участь. О важности, ритуальности совершаемого говорит также высокая, сказовая стилистика,

в контексте которой канцелярские жесты активиста приобретают значение магических действий: он не просто делает отметки, но «кладет», «метит знаки по бумагам». Можно предположить, что красный карандаш, которым активист «метит» имя деревенского жителя, означает обещание будущей, колхозной жизни ценой отказа от прежнего жизнеустройства, синий же используется для «ликвидации». Таким образом, речь идет о *договоре с новой властью*, существо которой, как будет видно из наших дальнейших рассуждений, в очень большой, сущностной степени коррелирует с семантикой архетипического сюжета.

«...В ситуации договора с дьяволом...— читаем в монографии О. Д. Журавель,— под рукописанием понимается конкретный осязаемый предмет, приобретающий благодаря сакральной записи магическое значение. Будучи отдан Сатане, он с неизбежностью прикрепляет к нему создателя рукописания, его духовную сущность»⁴⁴, а несколько выше: «Иногда „богоотметная“ расписка представляла собой... письмо, выполненное в соответствии с канцелярскими стилистическими канонами»⁴⁵. Такие детали исследуемой сюжетной ситуации, как *бумага*, *знаки* на ней, *красный* карандаш, которым они *метятся*, становятся «говорящими» именно в контексте подписания договора с дьяволом и символизируют его обязательные атри-

буты: *бумага* — не просто некая ведомость, но документ совершенно определенного рода, закрепляющий отношения жителя деревни с новым, *иным* по своему существу миром, а тем самым и с *иной* властью, представителем которой в повести является активист, то есть своего рода *богоотметная расписка*; *знаки* — не просто пометки, но *магические записи*; *красный* цвет карандаша — подписание кровью; сам *карандаш* — не обыкновенный канцелярский предмет, но *орудие подписания договора*.

Использование крови в расписках, и не только «дьявольской» адресации, связано с семантикой породнения, побратимства, кровной дружбы. В случае с *богоотметной распиской* объектом родства становится Сатана. Однако, как пишет в своем исследовании О. Д. Журавель, ссылаясь на разыскания А. Ф. Кистяковского, одна из найденных им расписок была подписана «не кровью, как в ней указывается, а обыкновенными чернилами. По мнению этого исследователя, слова „кровью своею подписал“ в XVIII веке утратили свой первоначальный смысл, превратившись всего лишь в окостеневшую формулу типа „руку приложил“»⁴⁶. Однако профанация формы, видимо, все же не сказывалась на содержательной части договора. В повести Платонова снижение магического «инструмента» до уровня обыкновенного красного карандаша также не отменяет судьбонос-

ности решения жителей деревни «организоваться» в единый колхоз, о чем свидетельствует сцена на Оргдворе. Здесь вступление в колхоз сопровождается такими многозначительными действиями героев, как *прощание, просьба о прощении, последнее целование*, традиционными для православного обряда похорон, а также для Чина прощения, совершаемого один раз в году в канун Великого поста — в Прощеное воскресенье. Эта обрядовая атмосфера указывает на интуитивное понимание, предчувствие героями окончания традиционного круга жизни и богоотступнического существа нового, колхозного жизнеустройства, грозящего потерей себя, то есть внутренней смертью, что выражено Платоновым через мотивы *праха, пустого сердца* и др.:

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

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

— Хорошо вам теперь, товарищи? — спросил Чиклин.

— Хорошо, — сказали со всего Оргдвора. — Мы ничего теперь не чуем, *в нас один прах остался»* (198).

При создании сцены на Оргдворе, думается, немаловажным для автора было и то, что сам *карандаш* меньше всего связывается восприни-

мающим сознанием с представлениями о магических предметах и действиях. Это и дало писателю основания использовать данный образ в качестве своего рода «симпатических чернил», скрывающих, затушевывающих истинный смысл «опасного» эпизода, задавая тем самым уровень его обыденно-профанного прочтения⁴⁷.

Мотив *князя мира сего* возникает в повести в связи с размышлениями активиста о его доле в грядущем господстве над «всемирным телом земли», что вызывает аллюзии с апокрифическим сюжетом о *рукописании Адама*. По свидетельству О. Д. Журавель, наиболее распространен тот вариант сюжета, где договор между Адамом и дьяволом оговаривает условия предоставления возможности «обрабатывать землю по изгнанию из рая, поскольку дьявол заявил, что земля принадлежит ему». В этом контексте «расслоечная ведомость» активиста, куда он заносит имена подвластных ему членов колхоза, выполняет функцию рукописания, соответствующего формуле: «Чья есть земля, того и аз, и чада моя»⁴⁸.

В сцене на Оргдворе в окружении мотивов *мрака* и «*тьмы колхозной ночи*» такая деталь, как *фонарь* в руке активиста, с которым он выходит на крыльцо к собравшемуся народу, наводит на ассоциации с образом *князя тьмы*, Люцифером:

«Приблизившись друг к другу, люди стали без слова всей середняцкой 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*» (197).

Сопутствующим мотивом в этой сцене является мотив *очарованности* («люди стояли без слова... загляделись на крыльцо») как нахождения под парализующей властью активистских манипуляций, наводящей на мысль об их дьявольской природе.

Эта сцена может быть прочитана также в контексте мотива *Прометеева огня*, но как актуализация семантики лже-прометеианских намерений активиста, ибо фонарь, с которым он выходит во тьму «колхозной ночи», символизирует не *свет для людей*, а «собственный свет», *свет для себя*, предназначенный лишь, чтобы «его самого», активиста, «наблюдали все с ясностью». Значит, и при таком прочтении мы вновь имеем дело с *инверсией* — теперь уже мотива *античного героя*. Вместе с тем свет, направленный на себя, обнажает также антидиогеновскую, то есть эгоцентрическую природу жеста активиста, в котором прочитывается не намерение взыскания *другого*, а исключительно самодемонстрация.

Демонический отсвет есть и в сквозном для платоновских текстов мотиве *утраты родствен-*

ных отношений: в качестве одного из условий договора с дьяволом в древнем сюжете выдвигается *отречение «от роду и от племени»*⁴⁹. «Я специалист, я никаких родных в мире не имею» (344), — говорит один из героев «Ювенильного моря»; у главной героини этого произведения где-то есть сестра, но они *«забыли»* писать письма друг другу» (333). Практически все герои *городской* части «Котлована» — люди тоже бес- семейные, одинокие, в *деревенской* же части повести основным условием того, чтобы стать «сознательным» колхозником, является отказ от дома, от личных пристрастий, полное обобществление жизни, что находит у Платонова выражение в емкой формуле: вписаться «в одну графу». Сцена на Оргдворе заканчивается обращением Вощева к «товарищам» (так впервые называет Чиклин колхозников):

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

— Здравствуй! — *обрадовался* весь колхоз одному человеку» (198).

Эта «товарищеская» радость имеет мотивный отзвук в «символе Чевенгура»:

«Товарищи. Вы сделали всякое удобство и вещь на свете, а теперь разрушили и желаете лучшего — друг друга. Ради того в Чевенгуре приобретаются *товарищи с прохожих дорог*» (264).

«Товарищество» как высший тип родства в новом мире на первый взгляд представляется синонимичным евангельскому родству как духовному единству. Однако прозрачный намек на *широкий путь* в коммунизм, вычитывающийся из мотива *приобретения «товарищей с прохожих дорог»*, является маркировкой семантической инверсии евангельского мотива *узкого пути*, ведущего в Дом Божий, а также мотива *брачного пира*, на который «много званых, а мало избранных» (Мф. 22, 14).

Е. Толстая-Сегал считает, что попытка создать чевенгурский коммунизм «на основе товарищеской любви есть по сути сектантская, хлыстовская попытка превратить людей в „ангелов“»⁵⁰, что по существу подтверждает нашу точку зрения, ибо сектантство как еретическое отклонение от истинной веры в православной трактовке является формой дьявольского «прельщения»; а значит, и сектантский путь достижения «ангельского» состояния имеет демоническую основу.

Смысл инверсирования новозаветных ценностей в строящемся новом мире содержит и *свадебный* мотив, возникающий в начале «Котлована»:

«Воцев давно заметил, что люди в пивную всегда приходили парами, как женихи и невесты, а иногда целыми дружными свадьбами» (122).

Являясь явно избыточным, «проходным» элементом *внешнего* повествования, это описание оказывается значимым во *внутреннем* слое текста, ибо, как и в «Чевенгуре», через скрытую антитезу вводит мотив *широкого пути* в новую жизнь, чем обозначает ее перевернутую ориентацию. Эта смысловая сторона эпизода актуализируется также скудостью, невзрачностью изображаемой ситуации, мало соответствующей представлениям о свадебном пире как празднике в «жизни вечной»⁵¹.

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

Поскольку разговор в любой евангельской притче идет о путях достижения Царствия Божьего, постольку и в притче *о блудном сыне* повествуется не просто об уходе от Отца и возвращении к Отцу, но об уходе из *Отчего Дома* и возвращении в *Дом Отца*.

Но не всякий уход в «дальнюю сторону» есть уход из *Отчего Дома*. Здесь — водораздел между *странничеством* как «уклонением от мира», «отлучением от всего, с тем намерением, чтобы сделать мысль свою неразлучною с Бо-

гом»⁵², и *блужданием* как уходом с целью поиска иных истин. Можно странствовать по всему миру, неотлучно пребывая в Доме Отца. Таков феномен странничества на Руси; если говорить о литературе, то таковы, например, странники Н. Лескова, И. Шмелева, Б. Зайцева, отчасти Л. Толстого, М. Горького и др. В работе И. Ильина, посвященной творчеству И. Шмелева, читаем: «Богомолье! Вот чудесное слово для обозначения русского духа... Как же не ходить нам по нашим открытым, легким, разметавшимся пространствам, когда они сами с детства так вот и зовут нас — оставить привычное и уйти в необычное, сменить ветхое на обновленное, оторваться от каменеющего быта и попытаться прорваться к иному, к светлому и чистому бытию и, вернувшись в свое жилище, обновить, освятить и его этим новым видением!.. Нам нельзя не странствовать по России не потому, что мы кочевники и что оседлость нам „не дается“; а потому, что сама Россия требует, чтобы мы обозрели ее и ее чудеса и красоты и через это постигли ее единство, ее единый лик, ее органическую цельность»⁵³.

Иной тип странничества, странничество-блуждание имеем мы на страницах произведений А. Платонова. Их художественное пространство буквально перенаселено странствующими бродягами, в которых превращается простой российский люд, выметенный из домов ветра-

ми революции. В сознании платоновских героев представление о *доме* накрепко связано с «религиозными пережитками», мещанством — в полном соответствии с «духом времени». Само понятие *дом* перестает входить в ценностную модель послереволюционной эпохи по причине его исконной связи с религиозной традицией, с самими устоями русской жизни, где дом был не просто местом жительства, но «малой церковью», обителью Святого Духа, домом Божьим, местом жилья и молитвы. Знание о таком значении *дома* в российском жизнеустройстве делает понятным, почему разрушение «старого мира» должно было начаться прежде всего с разрушения идеи *домостроительства*.

«...Жилье покоя века занято странными людьми, от которых *пахло воском*», — читаем в «Чевенгуре» (227).

Этот фрагмент текста романа вскрывает особый смысловой оттенок, заключенный в имени главного героя повести «Котлован», Вощева (как производное от *воск*)⁵⁴, чем связывает его образ с исконной традицией русской жизни, центром которой был семейный домашний очаг. В одном из черновых набросков под названием «Малолетний», хранящемся в архиве Платонова и хронологически относящемся к периоду работы над «Чевенгуром», писатель изображает нечто вроде предыстории своего

героя (имя героя наброска такое же, как и в «Котловане»: Вощев). У него есть уютный дом, любимая и любящая жена. Он дорожит своим семейным счастьем и боится его потерять⁵⁵. Однако повесть «Котлован» уже не содержит никакой информации о предшествующей жизни Вощева. На первой же ее странице герой изображен бездомным, потерянным и одиноким.

Оставление дома, нацеленность на долгое, если не вечное скитание становится одним из главных принципов новой жизни практически во всех произведениях писателя 20–30-х гг., и прежде всего в романе «Чевенгур»:

«Чевенгурский пешеход Луй... столько раз говорил Чепурному, чтобы... тот снял Чевенгур с вечной оседлости... „Надо, чтобы человека ветром поливало... Иначе он тебе опять угнетением слабосильного займется, либо само собою все усохнет, затоскует... На оседлости коммунизм никак не состоится: нет ему ни врага, ни радости!“» (218–219);

«Чепурный нарочно уходил в поле и глядел на свежие *открытые места* — не начать ли коммунизм именно там» (227).

Но эта добровольная готовность к скитанию имеет и свою обратную сторону — обреченность на него, ибо, потеряв через богоотступничество привилегию богосыновства, утратив, по словам С. Аверинцева, свое «бытий-

ное полноправие», «человек в самом буквальном смысле „не находит себе места“ уже нигде: в космосе природы и в космосе истории он „странник и пришелец“»⁵⁶.

В итоге уход из дома приводит героев Платонова к ослаблению и постепенному исчезновению чувства родства, тоски по дому. Мотив *родства* часто связан у писателя с миром ирреальным, но при этом находящимся в лоне традиционной онтологии, например, *сном* как хранителем памятных событий прошлого и одновременно посредником между жизнью и смертью:

«Саша опомнился, но потом снова *наполовину забылся* и увидел свой сон. *Не теряя памяти*, что на дворе жарко, что стоит длинный голодный день и что его ударил горбатый, Саша видел отца на озере во влажном *тумане*: отец скрывался на лодке в *мутные* места и бросал оттуда на берег оловянное материно кольцо» (50).

Мотив же *безродности* как другой полюс этой бинарной оппозиции связывается в произведениях Платонова с *утерей памяти*, что символизирует потерянную героев в новом непонятном, утратившем бытийные ориентиры мире, то есть *тотальное сиротство*, *онтологическое бездомье*, которое, как видно из наших предшествующих рассуждений, оказывается тождествен-

ным «нижнему», подвластному дьявольской воле инверсированному миру.

В отличие от заключительной части архетипического сюжетного инварианта, связанной с платой дьявола, где тот действительно выполняет свою часть партнерских условий договора через разного рода служения (помощь в любовных делах, в обретении социального благополучия, обогащении героя и пр.), его вариант в «Котловане» воплощен в соответствии с евангельской семантикой имени дьявола как «лжеца» и «человекоубийцы» (Иоан. 8, 44) и на эмпирическом уровне повествования соотнесен с активистским упованием на получение «районного поста». То напряжение, с которым ожидает активист «директивы из центра», имеющей для него значение разрешительного документа в бессрочное «обеспеченное счастье», указывает на его положение мелкого *бесслужки* в системе новой власти. Однако в полученной наконец бумаге, вопреки активистским надеждам, содержится указание о его «немедленном изъятии» «из руководства навсегда» (219). При этом такие сопутствующие появлению «директивы» мотивы, как *всадник-посыльный на «трепещущем коне», скачущий прямо, не сворачивая «ни направо, ни налево», «сдаточная книга»,* которой он размахивает в воздухе, «чтоб ветер⁵⁷ сушил чернила активистской расписки» (218), кроме общего смысла дьявольского об-

мана, вызывают семантические аллюзии с *апокалиптическим возмездием*.

Так возникает на уровне «мерцающего подтекста» мотив *Богоприсутствия, теофании, Божественной подконтрольности безбожного мира*. Смерть активиста в этом семантическом контексте прочитывается как Божья кара, изъятие из Книги Жизни за сознательное богоотступничество — надежду на участие в земном господстве. Значение «личного» апокалипсиса приобретает в теофанической парадигме также смерть Сафронова и Козлова — как сознательных «отметников Христовых»: Сафронова — как «рупора» новой идеологии, то есть «кумирослужителя», Козлова — как перерожденца-приспособленца, открывшего способ личного благополучия, «сластей плотских», в виде «пенсии по первой категории» и «натурного продовольствия». В Толковой Псалтири «сласти плотские» и «кумирослужение» обозначены в числе видов апостасии, отпадения: «...отвергся от Бога и чад Его, и колена Его, и дияволом прелщены бысте, и сластми плотскими, и кумирслужением, и жертвами бесовскими, и сии отвергаются Христа и предают бо себе Сатане и Антихристу, и во адовы челюсти сводятся, отметаются Христа истиннаго и предаются огню вечному»⁵⁸. Можно сказать, что адский «огонь классовой борьбы», в котором «сгорают» Сафронов и Козлов, оказывается семантически тождест-

венным в данном случае апокалиптическому «вечному огню», чем актуализируется семантика *Божественного возмездия*.

«Факультативным» мотивом архетипического сюжета *о договоре с дьяволом* является так называемая «конская тема», отзвуки которой также можно обнаружить в повести. Мы имеем в виду сцену с колхозными лошадьми. Мотив *краткого зверя*, возникающий как аллюзия на Книгу пророка Исайи во многих произведениях Платонова («Чевенгур», «Ювенильное море», «Рассказ о многих интересных вещах» и др.) в качестве признака «земного рая» (Ис. 11, 6–8), в то же время существует и в ином, развенчивающем эту идею семантическом контексте, который актуализируется в «Котловане» через гротескно-иронический способ повествования, господствующий в изображении «сознательных» лошадей:

«...С правой стороны улицы без труда человека открылись одни ворота, и через них стали выходить *спокойные лошади*. *Ровным шагом*, не опуская голов к растущей пище на земле, лошади *сплоченной массой* миновали улицу и спустились в овраг, в котором содержалась вода. *Напившись в норму*, лошади вошли в воду и стояли в ней некоторое время для своей чистоты, а затем выбрались на береговую сушь и тронулись обратно, *не теряя строя и сплочения между собой*. Но у первых же дворов лошади

разбрелись — одна остановилась у соломенной крыши и начала дергать солому из нее, другая, нагнувшись, подбирала в пасть остаточные пучки тощего сена, более же утрюмые лошади вошли на усадьбы и там взяли на знакомых родных местах по снопу и вынесли его на улицу. Каждое животное взяло посильную долю пищи и бережно несло ее... Прежде пришедшие лошади *остановились у общих ворот и подождали всю остальную конскую массу*, а уж когда все *совместно собрались, то передняя лошадь толкнула головой ворота нараспашку и весь конский строй ушел с кормом на двор*. На дворе лошади открыли рты, пища упала из них в *одну среднюю кучу, и тогда обобществленный скот стал вокруг и начал медленно есть, организованно смирившись без заботы человека*» (186–187).

«...По народным поверьям,— читаем в монографии О. Д. Журавель,— дворовой, сусетко, даже домовой, часто обитая в конюшне, либо любят лошадей, либо вытворяют с ними различные шалости»⁵⁹. О какого рода шалостях идет речь, в исследовании не уточняется, что дает возможность для самой широкой рецептивной амплитуды. В системе сюжета о *договоре с дьяволом* не иначе как проделками «нечистой силы» можно объяснить лошадиную «убежденность» в «колхозном смысле жизни», вызывающую испуг у «томящегося» и «мучающегося хуже лошади» Вощева.

На основании проведенного структурно-семантического анализа можно увидеть, каким образом *внутренний* слой повести «Котлован» стремится к собственной сюжетной организации, что наиболее показательно на материале *деревенской* части произведения, центрирующейся вокруг сюжета о *договоре с дьяволом*. Однако если учесть, что часть мотивов этого архетипического сюжета находит соответствия в мотивной структуре *городской* части повести, при многозначительном отсутствии здесь мотива *подписания договора* (см. семантику мотивов *ветра, пустыря, утраты истины, энтузиастского жертвоприношения* в начале данной главы), то складывается общая картина *внутреннего сюжета* «Котлована» как повествующего об уже состоявшейся сделке нового мира с дьяволом, победное шествие власти которого теперь все больше распространяется от центра (городская окраина) к периферии (деревня), захватывая все новые территории и новые души, то есть создавая в ставшем подвластном ему инверсированном мире собственное царство. Устрашающий образ этого царства, впрочем, уже проглядывает в утопической картине «царства сознания», изображенной Платоновым еще в 1922 г. в «Потомках солнца».

В этом величайшая реалистичность, практически документальность платоновской эзотерики, представляющей своего рода «рентге-

нограмму невидимой сути мира»⁶⁰, адекватно отражающую в образе перевернутого художественного пространства деформированность действительной жизни конца 20-х — 30-х гг. Пожалуй, самым «вопиющим» — в прямом смысле слова — образом эта перевернутость социалистической реальности отражена в строках одной из многочисленных и популярнейших советских песен-маршей: «Мы с железным конем / Все поля обойдем, / Соберем, и засеем, и вспашем». Последовательность земледельческого акта здесь буквально вывернута наизнанку: движется от сбора урожая к пахоте, а не наоборот. Не менее многозначительна сама незамеченность такой явной смысловой нелепицы, просуществовавшей в нетронутом, невыправленном виде на протяжении всего времени востребованности данного и многих подобных ему «произведений песенного жанра», свидетельствующая о полной парализации человеческого сознания в стране в этот исторический период. Данный факт масскультуры показателен и в плане того, насколько были пронизаны инверсией не только идеологические лозунги и клише, но и вся структура коллективного сознания социалистической эпохи. В таком контексте более чем верной представляется точка зрения на повесть Платонова А. И. Павловского, который пишет: «Вся печаль (и одновременно отличие Платонова от его „спутни-

ков“ по социальным прогнозам) заключалась в том, что „Котлован“ не антиутопия, он — документ; при всей своей гротесковости, условности и т. д. „Котлован“ едва ли не „натуралистичен“, так как глубоко правдив в понимании глубинной сути развивающихся общественных процессов»⁶¹.

Необходимо сказать здесь еще об одном важном элементе смыслообразования, придающем объемность парадигме инверсии в «Котловане». Речь идет о мотиве *антихриста*, впервые появляющемся в начале повести, в сцене у «дома шоссе́йного надзирателя»:

«...Надзиратель громко ссорился с женой, а женщина сидела у открытого окна с ребенком на коленях и отвечала мужу возгласами брани; сам же ребенок молча щипал оборку своей рубашки, понимая, но ничего не говоря...

— Отчего вы *не чувствуете сущности?* — спросил Воцев, обратясь в окно.— У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, *он же весь свет родился окончить*» (123–124).

Так на первых же страницах произведения возникают мотивные аллюзии с наступлением царства уже «рожденного в мир» антихриста, после которого, по евангельским пророчествам, должен быть конец света. Актуализирует эту параллель последнее обращение Воцева к родителям ребенка:

«— А вы чтите своего ребенка... *Когда вы умрете, то он будет*» (124),— являющееся семантической инверсией слов Христа: «...прежде, нежели был Авраам, Я есмь» («...прежде даже Авраам не бысть, Аз есмь» (Иоан. 8, 58)).

Как видно из сопоставления этих двух высказываний, тон и стиль напутствия Вощева полностью соответствуют стилистике и интонации евангельской проповеди, что придает ему характер пророчества, из которого вытекают последующие события в «Котловане».

Совершенно неожиданно текст повести, кажется, дает основания для сравнения образа Вощева с образом Христа. Вощеву 30 лет. В евангельской традиции это канун духовного совершеннолетия, засвидетельствованный выходом Христа на проповедь. А. Харитонов в своем исследовании расширяет семантическое поле этого мотива, усматривая в нем, кроме параллели с Евангелием, связь со словами из Книги пророка Исая: «Я сказал себе: в преполовление дней моих должен я идти во врата преисподней; я лишен остатка дней моих» («Аз рекох в высоте дний моих: пойду во врата адова, оставлю лета прочая» (Ис. 38, 10))⁶².

В контексте нашей проблемы приведенная цитата из библейского текста актуальна своим прямым пророческим смыслом, означающим *провозвестие схождения Спасителя во ад*, чем в повести актуализируется как принцип инверсии,

так и мессианский мотив, связанный с образом Вощева. У героя Платонова в возрасте 30 лет был отмечен «рост задумчивости» — «о плане общей жизни», как объясняет сам Вощев характер этих раздумий, коррелирующих с мессианской задачей. Также совсем не случайно появление своего героя в городе автор обозначает евангельским термином «пришествие» (145). Кроме того, симптоматичной является и такая особенность характера Вощева, как его привычка жить «под открытым небом», вне окружения бытовыми удобствами:

«Тело Вощева было равнодушно к удобству, он мог жить не изнемогая в открытом месте и томился своим несчастьем во время сытости, в дни покоя на прошлой квартире» (123).

Рассмотрим в том же контексте еще один фрагмент сюжета повести:

«Вощев достал из угла чугуна каши, закутанный для сохранения тепла в ватный пиджак, и дал пришедшим есть» (147).

Если говорить о художественном тексте как о мире значимых реалий, то следует обратить внимание на евангельскую стилистику, вдруг возникающую при описании этой обыденной ситуации (ср.: «И приступивши к Нему, двенадцать говорили Ему: отпусти народ, чтобы они пошли в окрестные селения и деревни ночевать и достали пищи... Но Он сказал им: *вы дайте им есть*» — «Приступльше же обанадесяте

рекоша Ему: отпусти народ, да шедше во окрестныя веси и села витают и обрящут брашно... Рече же к ним: дадите им вы ясти» (Лк. 9, 12–13)), что сразу же переводит сцену в иной, символический план, усиливающий мессианский смысл намерений героя⁶³.

Однако принципиальным в платоновских описаниях Вощева является то, что ни в поступках, ни в мыслях, ни в словах персонажа не заложено мистического содержания:

«Смотри, Чиклин, как колхоз идет на свете — *скучно и босой... Христос тоже, наверно, ходил скучно, и в природе был ничтожный дождь*» (185–186).

Такое заземленно-обытовленное видение евангельских событий, характерное для апокрифических сказаний и легенд, в данном случае может свидетельствовать об имитационной, профанной функции мессианского мотива в «Котловане». Герой, душа которого находится в том состоянии, когда «истину она перестала знать», пытается *«выдумать что-нибудь вроде счастья»* (123) — в целях «улучшения производительности». Так выявляется псевдомессианская, то есть *анти-христова* природа начинаний Вощева, ибо «выдумывание» счастья для «улучшения производительности» есть не что иное, как инверсия, перевертыш естественной логики жизненных ориентаций.

Любопытно в этой связи обратиться к одному из вариантов этимологии имени Вощева⁶⁴. В Толковом словаре Даля слово «вощаной» означает «*подобный воску*», а «вощина» — это «*ячейки без меду, сухие соты, сушь*», так же как и «воща», означающая «старую, пустую вощину в улье»⁶⁵. Признание своей внутренней опустошенности как косвенная переключка с семантикой собственного имени звучит в одной из реплик героя:

«Все живет и терпит на свете, *ничего не сознавая...* как будто кто-то один или несколько немногих *извлекли из нас убежденное чувство* и взяли его себе» (125), что в целом представляет собой смысловую инверсию слов Христа: «...Аз есмь хлеб животный, грядый ко Мне не имать възлукатися, и веруяй в Мя не имать вжаждатися никогдаже» (Иоан. 6, 35).

Можно в итоге сказать, что «вирусом» антихриста, то есть *мнимого подобия*, оказывается поражено в повести сознание даже одного из самых живых и чувствующих ее героев.

По данным древнерусских апокрифов, приходу в мир антихриста должно предшествовать отступление от истинной веры. Как видно из проведенного исследования, оба эти мотива присутствуют в тексте «Котлована». Находясь тем самым в позиции взаимосвидетельства, они символизируют сложившуюся в произведении бытийную ситуацию как эсхатологическую

(«исполнение времен»), в мистериальной парадигме соответствующую моменту смыкания концов Великого Миротворного Круга; это, в свою очередь, должно повлечь за собой «проявление» некоего важного, онтологически значимого события, цель и назначение которого — вывести жизнь на качественно иной уровень. Такое событие действительно обнаруживается во *внутреннем* слое сюжета финальной части повести. Подробное его исследование станет одной из задач следующей главы нашей работы.

¹ Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской культуры XX века. М., 1986. С. 4.

² Кантор К. М. Без истины стыдно жить // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 15.

³ Платонов А. Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск, 1990. С. 128–129. Далее цитаты из романа даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁴ Там же. С. 499–500, 503.

⁵ Платонов А. Чевентур. М., 1991. С. 385. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁶ См.: Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1985. С. 126.

⁷ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 194. Схожую точку зрения, выраженную языком

экзистенциальной философии, обнаруживаем в работе Ю. Левина: «Экзистенциалистское мироощущение вообще, видимо, рождается в моменты тех исторических катастроф, которые подрывают самые основы установившегося человеческого существования и не указывают никакого выхода, или в предощущении таких катастроф» (Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 412).

⁸ Бочаров С. Г. «Вещество существования» // Платонов А. Чевенгур. С. 460.

⁹ Бальбуров Э. А. А. Платонов и М. Пришвин. Две грани русского космизма // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 125.

¹⁰ Карасев Л. В. Движение по склону (пустота и вещество в мире А. Платонова) // Вопросы философии. 1995. № 8. С. 126.

¹¹ Подробно речь об этом пойдет в § 2 второй главы.

¹² Вопрос о месте религии и веры в мировоззрении Платонова представляется одним из самых сложных в платоноведении. В его разрешении в наибольшей степени проявила себя широта исследовательской амплитуды, где разность точек зрения колеблется между утверждением атеистически-материалистического основания взглядов Платонова (Л. Карасев) и признанием его церковным писателем (Е. Антонова). См.: Карасев Л. В. Движение по склону... С. 141; Антонова Е. «Безвестное и тайное премудрости...» (догматическое сознание в творчестве А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Пла-

тонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 39–53. Среди западных исследователей о Платонове как христианском художнике пишет в своих работах А. Киселев. См.: **Киселев А.** Одухотворение мира: Н. Федоров и А. Платонов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 1. М., 1994. С. 237–248. Однако эти крайности стягиваются к точке зрения большинства исследователей о глубинном, но во многом неотрефлексированном, подсознательном характере платоновской религиозности, которую тот же Л. Карасев определяет как «безотчетную религиозность», В. Вьюгин — как «изначальную религиозность», И. Спиридонова — как «религиозность особого рода», корнем которой, однако, «навсегда осталась вера отцов — православие». С. Семенова называет душевное устройство писателя «поразительно близким тому, что называется христианским сердцем, христианской юродивостью и даже святостью» — при его внешнем отказе от веры в Бога. Отметим, что о религиозном основании «душеустройства» Платонова писал еще в 1937 г. «главный нападающий» на его творчество А. Гурвич. См.: **Карасев Л. В.** Указ. соч. С. 123; **Вьюгин В. Ю.** Повесть А. Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. СПб., 1995. С. 341; **Спиридонова И. А.** Христианские и антихристианские тенденции творчества Андрея Платонова 1910–1920-х годов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. [Вып. 1.] Петрозаводск, 1994. С. 349;

- Семенова С. Г. Сердечный мыслитель // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 27; Гурвич А. Андрей Платонов // Красная новь. 1937. № 10. С. 195–233.
- ¹³ Фулканелли. Тайны готических соборов. М.: Ваклер, 1996. С. 80.
- ¹⁴ Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. С. 38. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках; авторская пунктуация сохраняется.
- ¹⁵ Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 308. Отметим, что уже в Толковом словаре Даля слова *вещь* и *предмет* употребляются как абсолютные синонимы, означающие «нечто», «всякую неодушевленную особь», а значение *вещи* как «дела», «поступка» обозначается автором как «менее правильное» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1989. С. 189).
- ¹⁶ Эпштейн М. Парадоксы новизны. С. 305.
- ¹⁷ Там же. С. 306.
- ¹⁸ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 90–91.
- ¹⁹ Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 36.
- ²⁰ Там же. С. 3.
- ²¹ «Электрический силос, построенный как *башня*» для «резкого накопления мяса в колхозе» — одна из забот персонажей повести «Ювенильное море» (См.: Платонов А. Ювенильное море // Платонов А. Государственный житель. С. 356–357. Далее цитаты из текста повести даются по этому изданию с указанием страниц в скобках). А в романе «Чевенгур» также в форме башни сложен маяк «из глины и со-

ломь», «чтобы блуждающим в степи было видно, где им приготовлен причал» (371–372).

²² Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М.: Рефл-бук; Ваклер, 1995. С. 212.

²³ Харитонов А. А. Архитектоника повести А. Платонова «Котлован» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 76. Одну из первых отечественных попыток структурирования исследуемого произведения представляет собой диссертационная работа данного автора «Способы выражения авторской позиции в повести Андрея Платонова „Котлован“», частью которой является процитированная статья. В ней исследователь сравнивает структуру повести со структурой «Божественной комедии» Данте, показывая, как сжимаются, подобно адовым кругам, витки платоновского повествования, ведущие не в жизнь, а в смерть: «...возникающая в первой фразе повести реминисценция из Данте (речь идет о первой фразе «Котлована», которая, по мнению А. Харитонова, представляет собой парафразу первой терцины «Божественной комедии». — Е. П.) внезапно — и еще на подсознательном уровне — связывает неведомый читателю „котлован“ со „сжимающими сердце ужасом и дрожью“ картинами дантовского ада, который, как известно, имел форму гигантской воронки, достигавшей — при все большем усилении страдания грешников — самого центра Земли» (Харитонов А. А. Указ. соч. С. 77). Далее исследователь предлагает ряд критериев, дающих ему убедительные основания для приводимой интертекстуальной параллели. Архитектоническим принципом как одного, так и другого произведения является, по

его мнению, дискретность текста, который организован как цепь эпизодов, составляющих в своей совокупности «путешествие по кругам. ...Принцип иерархии кругов: лишенность света, тяжесть наказания, степень горя и несчастья, мера страданий все увеличивается по мере движения от круга к кругу» (Там же. С. 79). Исследуя таким образом «ряд содержательных и формальных отсылок», имеющих место в «Котловане», А. Харитонов делает вывод о сознательной ориентации автора повести на «идейно-эстетический опыт „Божественной комедии“». (Там же). При этом исследователь показывает, каким образом использование Платоновым дантовского текста в качестве своеобразной подтекстовой «матрицы» отражается на архитектонике повести: она выступает как «бинарная структура по отношению к трехчленной» и есть «усеченная (или нераскрывшаяся) триада. За второй частью повести следует резкий отрыв, и вместо совершенной дантовской триады читатель получает двухчастную, лишенную (или не достигшую) гармонии и совершенства модель мира» (Там же. С. 84), у которого, по мнению исследователя, нет бытийной перспективы.

²⁴ См.: Хоружий С. С. Бахтин. Джойс. Люцифер // Бахтинология. СПб., 1995. С. 22. Как и автор данной работы, мы используем термин *инверсия* в значении *изменения направления на обратное, переворачивания* (см.: Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 445), которое наиболее адекватно отражает происшедшую в послереволюционной России полярную смену ценностей. По мнению С. Хоружего, инверсия в таком ее смысле является главным поэтическим принципом литературы XX века в целом.

- ²⁵ **Хоружий С. С.** Бахтин. Джойс. Люцифер. С. 22.
- ²⁶ **Афанасьев А. Н.** Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. М., 1995. С. 38.
- ²⁷ **Майков Л.** Великорусские заклинания. СПб., 1869. С. 23.
- ²⁸ **Гуляев С. И.** Этнографические очерки Южной Сибири // Библиотека для чтения. СПб., 1848. Т. 90. С. 51.
- ²⁹ По своей общей интонации начало повести «Котлован» близко одному из фрагментов «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя: «...до сих пор остаются так же *пустынны, грустны и безлюдны наши пространства*, так же *беспритотно и неприветливо* все вокруг нас, точно как будто бы мы *до сих пор еще не у себя дома*, не под родной нашею крышей, но где-то остановились *беспритотно на проезжей дороге*» (**Гоголь Н. В.** Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1984. С. 256).
- ³⁰ Противоположную точку зрения на семантику города в платоновском тексте обнаруживаем в указанной статье А. Харитоновой: «Город и деревня связаны в поэтике „Котлована“ с противоположными рядами устойчивых мотивов: город — свет, беспредельность, будущее; деревня — тьма (или полумрак), плетень (предел, граница), прошлое» (**Харитонов А. А.** Архитектоника повести А. Платонова «Котлован». С. 73).
- ³¹ **Флоренский П.**, свящ. Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1976. Т. 17. С. 95.
- ³² Там же. С. 96.
- ³³ См.: **Левин Ю. И.** Указ. соч. С. 394.

- ³⁴ **Журавель О. Д.** Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996. С. 67.
- ³⁵ **Хоружий С. С.** Указ. соч. С. 22.
- ³⁶ Ср. также у пророка Исайи: «И сокрушатся беззаконнии и грешницы вкупе, и оставившие Господа скончаются: занеже постыдятся о идолах своих, ихже сами восхотеша, и посрамятся о садах своих, ихже возжелеша. *Будут бо яко теревинѣ отмѣтнувьѣи листвѣя (своя), и яко вертоград не имьѣи водь*» (Ис. 1, 28–30).
- ³⁷ Топику дантовского ада усматривает в сцене «ликвидации кулаков» А. Харитонов, сравнивая *деревенскую* часть повести «Котлован» со второй частью «Божественной комедии» — «Чистилищем» (**Харитонов А. А.** Архитектоника повести А. Платонова «Котлован». С. 82).
- ³⁸ **Фрезер Д. Д.** Золотая ветвь. М., 1980. С. 609.
- ³⁹ Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1994. С. 130.
- ⁴⁰ Там же. С. 128–129.
- ⁴¹ **Мароши В. В.** Роль мифологических оппозиций в мотивной структуре прозы А. Платонова // Эстетический дискурс. Семио-эстетические исследования в области литературы: Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 1991. С. 145.
- ⁴² См.: Имя. Сюжет. Миф. СПб., 1995. С. 27–28.
- ⁴³ Схожий взгляд на «жестокую реальность» 30-х гг. как на результат сделки с дьяволом присутствует в романе Л. Леонова «Пирамида», о чем см.: **Якимова Л. П.** Мотив сделки человека с дьяволом в романе Л. Леонова «Пирамида» // Роль традиции в литературной жизни эпохи. С. 146–159.

⁴⁴ Журавель О. Д. Указ. соч. С. 96.

⁴⁵ Там же. С. 92.

⁴⁶ Там же. С. 94.

⁴⁷ Любопытно, что именно двуцветным, сине-красным карандашом правил платоновские рукописи («Чевенгур», «Высокое напряжение», «Мусорный ветер») Горький. Ни одна из них так и не была напечатана при жизни автора. См.: **Аннинский Л.** Откровение и сокровение. Горький и Платонов // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 14.

⁴⁸ Журавель О. Д. Указ соч. С. 89.

⁴⁹ Там же. С. 106.

⁵⁰ См.: **Толстая-Сегал Е.** Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20–30-х гг. // Slavika Hierosolymitana. 1979. Vol. 4. P. 223–254.

⁵¹ О семантике свадьбы как действия, символизирующего победу над смертью, см.: **Фрейденберг О. М.** Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 75.

⁵² Преподобного отца нашего Иоанна Лествичника Лествица. СПб., 1995. С. 26–27.

⁵³ **Ильин И. А.** Творчество И. С. Шмелева // **Ильин И. А.** О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959. С. 181.

⁵⁴ К этимологии имени Вошева мы еще обратимся ниже.

⁵⁵ См.: **Корниенко Н. В.** История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 122.

⁵⁶ **Аверинцев С. С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 80.

⁵⁷ О семантике мотива *ветра* см. начало данной главы.

⁵⁸ Журавель О. Д. Указ. соч. С. 65–66.

⁵⁹ Там же. С. 140.

⁶⁰ Павловский А. И. Яма (о художественно-философской концепции повести Андрея Платонова «Котлован») // Русская литература. 1991. № 1. С. 36.

⁶¹ Там же. С. 38.

⁶² Харитонов А. А. Архитектоника повести А. Платонова «Котлован». С. 77.

⁶³ Семантика воскресения в этом эпизоде проявляет себя так же, а может быть, в еще большей степени в контексте архаических, дохристианских представлений о еде как сакральном акте, «общественно-обрядовой трапезе», где, как писала О. М. Фрейденберг, «проглатывая, человек оживляет объект еды, оживая и сам». То есть «в акте еды разыгрывается смерть-воскресение объекта еды, тех, кто ел, и, кроме того, божества небесного и загробного... Вот почему еда получает семантику космогоническую, смерти и обновления вселенной, а в ней всего общества и каждого человека в отдельности» (Фрейденберг О. М. Указ. соч. С. 64–65). Таким образом, *дающий еду* своим товарищам-землекопам Вощев выступает в описываемой сцене в роли *подателя жизни*, т. е. Бога, или по меньшей мере его земного заместителя — жреца. В рассказе «Фро» есть практически дословное повторение цитированной фразы из повести «Котлован»: «Фрося вынула горшок из духового шкапа и дала отцу есть» (Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 130. Далее цитаты из рассказа приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках). Однако, погруженная в иной контекст, она означает в данном случае не более чем бытовой жест женщины — хозяйки дома. Такие смысловые абберрации доста-

точно часты в творчестве Платонова и являются его характерной отличительной особенностью. «Повышенная идеологичность платоновских персонажей и сюжетов,— пишет по этому поводу Т. Никонова,— делает значимым любого героя, любой фрагмент текста, который, являясь второстепенным в одном произведении, выходит на первый план уже в новом качестве в последующих размышлениях писателя. Целое платоновского мира укрупняет даже фигуры второго плана, которые могли быть рассмотрены как случайные. Но в том-то и дело, что, строго говоря, у Платонова нет ничего случайного, ибо — в этом уверен художник — его нет и в самой жизни. Второстепенное и вторичное для одного героя, для одной судьбы оказывается важным, если зайти к нему с иной стороны» (**Никонова Т.** «Из одного вдохновенного источника жизни»: общие истины и человеческая жизнь в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 3. С. 202).

⁶⁴ Подробно о семантике имени Вощева см.: **Толстая-Сегал Е.** О связи низших уровней текста с высшими (проза Андрея Платонова) // Slavika Hierosolymitana. 1978. Vol. 2. P. 169–212; **Харитонов А.** Система имен персонажей в поэтике повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 2. С. 154–155.

⁶⁵ **Даль В.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. С. 249.

Глава 2

СЮЖЕТНАЯ СИСТЕМА ПОВЕСТИ «КОТЛОВАН»: СОТЕРИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

§ 1. МОТИВ «СМЕРТИ-ВОСКРЕСЕНИЯ»

Проделанный в первой главе семантический анализ главных структурных линий повести Платонова «Котлован», казалось бы, дает все основания утверждать, что не только на *внешнем*, но и на *внутреннем* уровне сюжет ее выстраивается как «реквием о России эпохи „великого перелома“»¹. Такое смысловое прочтение актуализируется смертью ребенка в финале повести. В платоноведении этот повторяющийся сюжетный элемент всегда однозначно связывается с авторским приговором собственному онтологически пустому художественному миру, являясь одним из знаков его нежизнеспособности, ущербности². Так, в финале «Чевенгура» смерть пятилетнего сына одной из «прочих» прочитывается как победа пустоты, небы-

тия над полнотой жизни. «Крах Чевенгура, а вместе с ним провал всех проектов и надежд на сокрушение ядра бессмыслицы в произведении — смерти — связан в итоге со смертью ребенка у нищенки,— пишет в своей книге о творчестве Платонова В. Чалмаев.— ...Именно смерть ребенка создала во всех холод покинутости, недоверие к псевдоколлективизму, к мессианским уверениям Чепурного, что „уже пришли“, уже создали наилучший миропорядок, изменив якобы и внутреннюю направленность природной эволюции. Нет, битва проиграна»³. В романе «Счастливая Москва» противоестественность жизнеустройства социалистической столицы символизируется образом смертельно больного ребенка с огромной шаровидной опухолью на голове. Традиционно в том же русле «проигранной битвы» прочитывается и смерть Насти в «Котловане»⁴.

Однако при всей схожести внешней ситуации, включая и реакцию героев на смерть девочки, ее семантика представляется нам не столь однозначной. Один и тот же художественный факт, имеющий место в нескольких текстах писателя, но при этом окруженный различающимися по сфере бытования интертекстуальными деталями, может быть прочитан в разных семантических парадигмах. Так, детальное окружение, которым автор обставляет уход из жизни Насти, указывает на то, что пе-

ред нами не просто смерть, но смерть *жертвенная*. Ключом к такой смысловой интерпретации служит авторское сравнение «занемогшей руки» девочки с «*овечьей ножкой*», переводящее изображаемое событие в библейско-христианский контекст, где *овен*, *агнец* является главным жертвенным животным, а также и символом жертвы. Усиление ветхозаветного смысла этого финального эпизода достигается через такую деталь, как *жар* в теле девочки: «Попробуй, какой у меня *страшный жар под кожей!* Сними с меня рубашку, *а то сгорит*»; «мне здесь *очень жарко*» (220, 222), — говорит она Чиклину, а также тем, что Настя не осознает происходящего с ней. Подобно библейскому Исааку, она, *неведомо для себя*, в отличие от *добровольной* новозаветной жертвы Христа, находится в положении избранницы на роль «жертвы всесожжения» — как самое *чистое* существо (одно из главных и принципиальных условий жертвоприношения в Библии⁵, включая и Новый Завет) из всех героев «Котлована». При этом косвенное указание на смысл этой жертвы как *жертвы за мир* заключено в тех вопросах, которые, как будто провидя происходящее, задает Настя Вощеву:

«— Вощев, а медведя ты тоже в *утильсырье* понесешь?

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

— А их? — Настя протянула свою тонкую, как овечья ножка, занемогшую руку к лежащему на дворе колхозу» (223).

В этом общем контексте, изобилующем косвенными намеками и сигнальными мотивами, востребованность жертвы в ее ветхозаветном смысле прочитывается как единственная онтологическая возможность спасти, духовно воскресить — путем волевого теофанического вторжения — герметически замкнувшийся в себе, оскудевающий в собственной бездуховности мир⁶. Дополнительным косвенным указателем его духовной омертвелости является примененная писателем к характеристике колхоза причастная форма «лежащий» вместо предполагаемого «лежачий». Кажущаяся на первый взгляд одной из корявых оговорок, репрезентирующих платоновское «косноязычие», она на самом деле применена, чтобы вызвать семантические аллюзии с поговоркой о лежащем камне — лишенном живительного источника (ибо под него, как известно, «вода не течет») символе безжизненности.

Так вновь (см. первую главу) возникает в тексте повести мотив *Боготприсутствия, теофании*. Его мощное, хотя и тайнописное, проявление именно в финале произведения есть не прямое указание на тупиковый исход предпринимаемых на протяжении повествования разного рода рукотворных попыток сакрализовать жизнь,

одухотворить отвергнувший Бога стремительно опустевающий, оскудевающий мир, то есть на обреченность человеческого своеволия.

Отказ от Бога, таким образом, не означает у Платонова богооставленности. Подконтрольность его художественного мира Высшей Воле проявляется, кроме описанной в первой главе апокалиптической функции, через итоговую *востребованность* жертвы как единственный в сложившейся сюжетной ситуации и крайний способ выхода из онтологического тупика, продиктованный мистериальной логикой Великого Миротворного Круга, где, по установленным Создателем законам, смерть является первым условием возрождения. «Жизнь может произойти только от другой жизни, которая приносится в жертву,— пишет в одной из своих работ М. Элиаде.— Это жертвоприношение приводит к огромному переносу. Жизнь, сконцентрированная в одной личности, выходит за ее пределы и проявляется на космическом или совокупном уровне. Единственное существо трансформируется в космос или возрождается во множество видов растений или человеческих рас. Живое „целое“ разрывается на фрагменты и рассеивается мириадами оживленных форм. Другими словами, здесь мы снова встречаем хорошо известную космогоническую структуру изначальной „целостности“, разбитой на фрагменты актом Сотворения»⁷.

Семантика *Божественного* предназначения исключает в данном случае возможность инверсирования жертвенного акта⁸ или перевода его в смысловой контекст *напрасной жертвы*, как было это в случае с энтузиастским строительным жертвоприношением (см. первую главу).

При мистериальном прочтении семантически нагруженной оказывается такая сюжетная деталь повести, как *плач медведя*, сопровождающий умирание девочки. Смысл введения автором в произведение этого загадочного персонажа, его художественная функция в тексте могут быть раскрыты во всей полноте только изнутри мистериальной интерпретации. Стенание молотобойца, звук которого «начался где-то в стороне, *обращаясь в глухое место, и не был рассчитан на жалобу*» (222), — это не только и не столько знак предчувствия трагического исхода земной судьбы Насти, сколько эмблематическое выражение *болезненности процесса инициации*, онтологической регенерации «пустого», годного лишь в «утильсырье» мира «Котлована», необходимой, стимулирующей частью которой является в повести смерть маленького *чистого* существа.

Как видим, транстекстуальный характер мотивно-образной структуры произведения, обилие косвенных переключек, созвучий ведет ко все большему прояснению магистральной писательской идеи как идеи *мистериальной*, дово-

дящей в итоге авторский вариант космогонического мифа до его претекстовой структурно-семантической полноты: преобразования Хаоса в Космос ценой жертвенной смерти-воскресения, где отдельный элемент может означать весь Космос, а просыпающееся индивидуальное сознание превращаться в духовное действие⁹. Эмблемой такого *просыпающегося сознания* как указателя состоявшейся онтологической инициации, сбывшегося чуда является в тексте Платонова обретение медведем имени. Многозначительно при этом, что имя дает ему перед расставанием та же Настя. В результате появление на котловане не медведя, а «Мишки Медведева» является знаком восстановления бытийной полноты мира — по принципу ритуально-символического переноса единичного, частного — на общее, универсальное.

Последним моментом, придающим особую законченность этой линии *внутреннего сюжета*, является прощальное прикосновение молотобойца к телу мертвой девочки перед ее захоронением. В данном жесте, скрывающем в себе значение приложения к святыне, заключен смысл точки над «і», последнего штриха, завершающего процесс духовной регенерации. Впрочем, ключ к подобной дешифровке финальных событий, к их мистическому существу скрыт в полном имени героини — *Анастасия*, которое в переводе с греческого означает *воскре-*

сение. Однако вербальная невыраженность, непроявленность этой полноты в платоновском тексте еще раз свидетельствует об имплицитном характере художественного языка писателя, что указывает на содержание в нем эзотерического смыслового плана. Через любовь ~~к~~ Насте героем, преодолевшим духовную смерть, оказывается Чиклин, которому Платонов в числе немногих из общей безымянной «массы» персонажей также дает «говорящее» имя: *Никита*, то есть *победитель* (греч.)¹⁰.

Из сказанного следует, что, будучи ветхозаветной по способу осуществления, жертва Насти в большей степени семантически новозаветна, ибо главное ее назначение в тексте — *спасение гбнущего мира*. В связи с этим проясняется еще одна смысловая параллель, скрытая в имени героини. Она отсылает нас к житию святой Анастасии-«*узрешительницы*», посещавшей темницы с целью облегчить страдания узников, в буквальном смысле освободить их от оков. Затененностью, непроявленностью истинного смысла финала повесть «Котлован» также принадлежит новозаветной традиции, начатой евангельским повествованием о принесенной на Голгофе Жертве, где основным принципом изложения является отсутствие прямой вербальной довыраженности семантики главного события в соответствии с установкой: «Имеющий уши да слышит». «В эмпири-

ческом пространстве событий герою может быть свойственно неведение относительно ценностной сути происходящего,— пишет в статье, посвященной проблеме смерти-воскресения в творчестве Достоевского, Т. И. Печерская.— ...Авторское понимание ориентировано на соотношение личных пониманий с возможностью сущностного постижения замысла Творца о человеке и мире»¹¹. При этом принципиально то, что осуществление Замысла находится вне какой-либо зависимости от его постижения на эмпирическом плане бытия.

Но даже для «имеющих уши» спасительная сущность смерти героини раскрывается в повести лишь как обещание, выполнение которого находится за пределами текстовой реальности. В плане же прямого сюжетного изложения смерть Насти оборачивается для героев крахом веры, надежды на коммунизм как на «детское дело», на место обитания счастливой юности, что выражено в одной из последних фраз Жачева, в рукописном варианте имеющей форму: «Я теперь в коммунизм не верю»¹². Изменение при издании повести слов «в коммунизм» на формулу «ни во что», сделанное, видимо, исключительно по идеологическим причинам (хотя указывающая на этот факт Н. Корниенко не уточняет автора произведенной подмены)¹³, по существу является более сильным, ибо выражает *полную* утрату веры героем, что спровоци-

ровано неожиданной, никак не обусловленной предшествующими событиями смертью самого дорогого для всех существа. Надо отметить, что необусловленность такого рода является в общем исследовательском контексте еще одним кодовым сигналом, свидетельствующим о *чудесной природе* этого трагического на первый взгляд сюжетного факта¹⁴.

У финала повести, впрочем, возможен и несколько иной вариант прочтения: в контексте жанра волшебной сказки «о красавице и чудовище», где освобождение «от злых чар» главного героя и всего «заколдованного мира» также достигается ценой жертвоприношения, чаще всего любви как акта самопожертвования, самоотречения, которая в платоновском тексте заменена тождественным в парадигме жертвоприношения элементом — смертью героини. Подобные аллюзии придают бóльшую объемность процессу смыслопорождения, находясь, однако, в той же мистериальной сфере, ибо, как писал по поводу символики сказочных сюжетов М. Элиаде, ссылаясь на исследования В. Я. Проппа, «совершенно очевидно, что структура сказок имеет характер инициаций»¹⁵. На связь с указанным сюжетом наталкивает та повышенная забота умирающей Насти, которую она проявляет не столько к судьбе оставляемых ею людей, сколько к судьбе медведя. Только через семантический план будущего воскресения

ния героини может быть прояснен загадочный смысл одной из ее предсмертных фраз: «Берегите Медведева Мишку. Я к нему скоро в гости приду» (225).

Смерть в творчестве Платонова не равна небытию и не означает абсолютного конца пути. На мистериальный смысл *смерти* как *начала, источника нового рождения* указывают в текстах писателя, например, мотивы *тоски по родительским (вариант: родственным) костям*, а также *смерти «лицом вниз»*. Для дешифровки смысла мотива *тоски по родительским (родственным) костям*, которая одолевает больную Настю, а также Захара Павловича или Сашу Дванова в «Чевенгуре», вновь обратимся к книге М. Элиаде «Мифы. Сновидения. Мистерии». «Для народов, занимающихся охотой,— пишет автор,— кость символизирует первичный корень животной жизни, матрицу, из которой постоянно обновляется плоть. Животные и люди возрождаются, начиная именно с костей, они остаются некоторое время в плотском состоянии, а когда умирают, их жизнь редуцируется до сущности, сконцентрированной в скелете, из которого они возрождаются вновь в соответствии с непрерывающимся циклом, который представляет собой вечный возврат. *И лишь течение времени разбивает и разделяет на промежутки плотского бытия вечную сущность, представленную квинтэссенцией жизни, сконцентрированной в костях*»¹⁶. Можно

предположить, соответственно, что мотив *тоски* героев Платонова по *родительским (родственным) костям* имеет свой генетический исток в мифологическом пласте культуры и означает в текстах писателя *стремление к самовосполнению, собственной сущностной целостности*. У Саша Дванова оно обостряется в момент воспоминаний об отце на месте его смерти, вместе с чем к герою приходит понимание того, что он «одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца» (398), а у Насти — в период болезни, которая ощущается ею как «убывание» собственной жизни. «Из меня отовсюду сок пошел... Неси меня скорее к маме» (224), — говорит умирающая девочка Чиклину, имея в виду тот подвал, где оставили они когда-то тело умершей матери. «Хочу ее кости» (222), — прямо говорит больная Настя еще в одном разговоре о матери. Кроме того, такое неослабевающее стремление умирающей девочки к умершей матери — это и своего рода покаянный жест *блудной дочери*, открывшееся через «болезнь к смерти» нетерпение любящего сердца в его желании примирения, возвращения, соединения судеб, если не в *этой* жизни, то в вечности.

Для объяснения мистериального смысла мотива *смерти «лицом вниз»* обратимся к той же работе М. Элиаде: «Смерть приравнивается к семени, которое засеивается в чрево Матери-

земли¹⁷, чтобы дать рождение новому растению. Поэтому можно говорить об оптимистическом взгляде на смерть, так как она считается возвратом в материнское чрево. Вот почему тела, захороненные в период неолита, находят лежащими в зародышевом положении. Умерших располагали на земле таким же образом, как размещается и зародыш в матке, будто ожидали, что они вернутся к жизни снова и снова»¹⁸. Сходный тезис выдвинут в одном из примечаний к статье А. Х. Гольденберга и С. А. Гончарова «Легендарно-мифологическая традиция в „Мертвых душах“»: «Символический механизм может иметь связь с биологией человеческого зародыша. Предродовая позиция — позиция вверх ногами... Человек рождается вниз головой, обращенный к земле, после чего выпрямляется, чтобы снова войти вниз головой в темноту. Позиция плода приводит к общему знаменателю рождение и смерть, свет и мрак, переворачивание и возвращение»¹⁹. Приведенные рассуждения исследователей раскрывают семантическое родство таких активных в творчестве Платонова мотивов, как *возвращение в материнское лоно, существование внутри материнской утробы, маточное место как лоно универсальной жизни, с мотивом смерти «лицом вниз»*: этот последний, итоговый жест платоновского персонажа наделяется смыслом *возвращения к истокам*. Впрочем, семантикой *возрождения* заряжена у

Платонова не только *смерть* «лицом вниз», но и положение *живого тела* «лицом вниз», если этому телу необходимо восстановление сил («Козлов, *ложись вниз лицом, отдышись!* — сказал Чиклин» (135)), что также связано с мифологическими представлениями о живоносной силе Матери-Земли.

В данном контексте предельно показательны размышления о собственной смерти уставшего от жизни и отчаявшегося Прушевского, в своих душевных терзаниях дошедшего «до крайнего смертельного уничтожения наивности всякой надежды» (217):

«Он не знал, зачем его прислали в эту деревню, как ему жить забытым среди массы, и решил точно назначить день окончания своего пребывания на земле; вынув книжку, он записал в нее поздний вечерний час глухого зимнего дня: пусть все улягутся спать, *окоченелая земля смолкнет от шума всякого строительства*, и он, где бы ни находился, *ляжет вверх лицом и перестанет дышать*. Ведь никакое сооружение, никакое довольство, ни милый друг, ни завоевание звезд — не превозмогут его *душевного оскудения...*» (216).

Из приведенной цитаты видно, что мотив *смерти «лицом вверх»* символизирует у Платонова состояние, указывающее на абсолютную исчерпанность жизни либо надежды на лучшую жизнь (вновь вспомним предельно символический эпизод со смертью ребенка в «Чевенгуре»,

где говорится, что мертвый малыш «лежал *на-взничь... готовый стынуть* в могиле долгие зимы». «Малый мой *как помер, так и кончился*», — говорит о нем мать, желая опровергнуть надежду Чепурного, что ее сын «не умер в Чевенгуре сразу и навеки» (306–307). И это принципиально отличает его от мотива *смерти «лицом вниз»* (ср., напр., последние слова Юлии, матери маленькой Насти: «...я *буду* всегда теперь одна», произнеся которые она, «повернувшись, *умерла вниз лицом*» (161); или предсмертный жест Копенкина в романе «Чевенгур», который «вдруг сел и еще раз прогремел боевым голосом: — Нас ведь ожидают, товарищ Дванов! — и лег *мертвым лицом вниз, а сам стал весь горячий*» (396)).

Однако, при всей принципиальности расстановки семантических акцентов в двух исследуемых мотивах, даже в кажущейся абсолютно безнадежной *смерти «лицом вверх»* можно обнаружить робкий отзвук надежды на возможное, пусть нескорое возрождение. Ведь недаром о малыше из Чевенгура говорится, что он, уже мертвый, лежит «*готовый стынуть* в могиле *долгие зимы*». Во-первых, само прилагательное «готовый» в данном контексте предполагает живого носителя действия; во-вторых, период «долгих зим» все же не синонимичен *вечности*. А раздумья Прушевского о безнадежности жизни и тотальности смерти как утраты *всего* вдруг за-

вершаются мыслью о том, что, умерев, «он, может быть, *замкнет кольцо* — он *возвратится* к происхождению чувств, к вечернему летнему дню своего неповторившегося свидания» (217).

Источником всех перечисленных мотивов оказывается архаический слой общечеловеческой прапамяти, продолжающий свою жизнь сегодня в мистериях неевропейских культур.

Приведенные примеры позволяют сделать заключение о том, что состояние смерти в произведениях Платонова — это состояние ожидания возрождения, которое должно произойти, однако, в ином пространстве, в глубинных пластах мироздания (что делает особенно актуальным мотив *смерти «лицом вниз»*), которых не коснулось тлетворное дыхание перерожденной жизни (вспомним, что Прушевский думает о сроке собственной смерти как «дне окончания своего пребывания *на земле*»). Именно поэтому могилу для Насти Чиклин роет так глубоко:

«Он рыл ее пятнадцать часов подряд, чтоб она была глубока и в нее *не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло, ни холод* и чтоб ребенка *никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли*» (229).

Такое пристальное внимание к ограждению хоронимого тела от земных реалий, выраженное характерным для Евангелия апофатическим способом утверждения — через перечис-

ление отрицаний,— содержит отсылку к шестой главе Евангелия от Матфея, ст. 19–20²⁰ и выражает тем самым обетование райского блаженства, которое обеспечивает Чиклин любимому существу глубиной вырытой им могилы. Мы имеем здесь один из примеров актуального для Платонова мотива *падения вверх*, оксюморонная форма которого также указывает на заряженность мистериальным смыслом *смерти-воскресения*.

Семантика воскресения актуализируется в данном эпизоде еще и тем, что об умершей Насте повествуется как о живой: роя могилу, Чиклин заботится, чтобы *«ребенка никогда не беспокоил шум жизни с поверхности земли»*. И далее: *«Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне и приготовил еще особую, в виде крышки, гранитную плиту, дабы на девочку не лег громадный вес могильного праха»* (229). Особым образом обращает на себя внимание то, с какой тщательностью Чиклин старается оградить умершую Настю не только от реалий перерожденной жизни, но и смерти как тления и разложения тела. Введенный таким способом в финальную часть текста мотив *вечности* дублируется образом *вечного камня*, в котором выдалбливается *«гробовое ложе»*, что указывает на особую значимость данного мотива в семантической системе произведения.

Все сказанное выше позволяет сделать вывод о том, что *строительная жертва*, приносимая на котловане, представляет собой отнюдь не «дело рук человеческих» и закладывается она не в фундамент постройки «общепролетарского дома», «хрустальной фаланстеры» (А. Павловский), но в основание Жизни Вечной. Таким образом, финал повести Платонова, исполненный, казалось бы, глубокого трагического пафоса, при проникновении в мистериальную сущность авторской идеи оказывается одним из самых оптимистических и жизнеутверждающих²¹.

Мистериален в своей основе и финал романа «Чевенгур». Уход в смерть его главного героя Платонов старательно оберегает от трактовки в контексте обыкновенного самоубийства:

«Дванов понудил Пролетарскую Силу войти в воду по грудь и, *не прощаясь с ней, продолжая свою жизнь*, сам сошел с седла в воду — *в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти*» (397)²².

В непреодолимом желании отца Саши «пожить в смерти», чтоб «посмотреть, что там есть», — отголоски мистериального взгляда на смерть как на источник тайного знания. Через повторение в финале «Чевенгура» Двановым сыном поступка, совершенного в начале произведения его отцом, смыкаются в круг концы повествования, что символизирует завершен-

ность, исчерпанность прежнего жизненного цикла и начало нового, намеченного намерением Прохора Дванова «даром» пуститься на поиски Саши. Семантика *воскресения* возникает в финальном эпизоде через мерцание мотива *обновления, очеловечения* — ценой смерти Саши — его сводного брата Прошки, «который теперь уже умеет плакать и готов даром делать то, что прежде делал с расчетом и за плату. И это, — как пишет Т. Шеханова, — одно из главных чудес сложной истории»²³.

Наиболее трудным для мистериальной интерпретации представляется последний роман А. Платонова «Счастливая Москва», где вертикаль сюжета движется сверху вниз. Однако в сцене перевоплощения Сарториуса в Груняхина вдруг мерцает мотив второго рождения: герой покупает паспорт «у человека, продававшего червей для рыбной ловли» (98). Образ рыбы связан у Платонова с тайной жизни и восходит к древней символике Христа. Семантикой воскресения заряжают текст также время и место происходящего события. Дело происходит на *Крестовском рынке весной*. Однако образ *спящего ангела*, возникающий в конце реконструированного текста, как ни странно, разрушает эту робкую надежду на возрождение героя и мира:

«Ночью, когда жена и сын уснули... Семен Иванович стоял над лицом Матрены Филипповны и наблюдал, как она вся беспомощна,

как жалобно было сжато ее лицо в... тоскливой усталости и глаза были закрыты как добрые, точно в ней, когда она лежала без сознания, покоился древний ангел. Если бы все человечество лежало спящим, то по лицу его нельзя было бы узнать его настоящего характера и... можно обмануться» (105).

Возвращение надежды на воскресение связано в романе с той его частью, которая осталась на уровне авторского замысла. Здесь судьба Сарториуса видится автору рядом перевоплощений. В их результате герой «убеждается, что для свершения его жизн<енной> задачи и удовлетворения любовью (далее) ему самому необходимо стать Москвой,— и на... перевоплощении в нее, в женщину — спасительницу мира — он кончается и кончается роман»²⁴. В другом месте своих заметок по поводу романа Платонов говорит об итоге жизни Сарториуса как о «медленном страдальческом конце». Но именно на пересечении *страдания* и *спасения* находится точка прорыва человечества в иную реальность, на новый уровень Бытия. Таким образом, введением этих двух мотивов задается интенция мистериального прочтения «Счастливой Москвы».

Универсальность мистерии, обусловленная ее надысторичностью, претекстовостью — даже по отношению к древнейшим религиям мира — дает писателю уникальную возмож-

ность примирить внутри одного текста огромное множество символов, образов, мотивов, принадлежащих разным культурным и религиозным традициям, выявив их общую архетипальную основу — единый Великий Миротворный Круг²⁵. Это делает мистерию своеобразным *гипертекстом* в структуре платоновского текста. На таком глубинном уровне прочтения одно из самых «жестких» произведений писателя — повесть «Котлован» (а более того — роман «Счастливая Москва») — приобретает дополнительные пространственно-временную и смысловую перспективы, объемность видения, что рождает впечатление абсолютности авторского всеведения. Несмотря на фабульную завершенность, повесть неожиданно переходит в ряд произведений с открытым финалом, вступая в безмерное транстекстуальное поле незавершимого полифонического диалога, в центре которого — «последние», предельные вопросы бытия²⁶.

§ 2. ПОЭТИКА ЯЗЫКОВЫХ АНОМАЛИЙ КАК ПРИНЦИП МИСТЕРИАЛЬНОСТИ

В данной части главы мы не ставим своей задачей детальное исследование языковой поэтики повести «Котлован». На сегодняшний день уже имеется достаточно большое количе-

ство исследовательских работ, прямо относящихся к этой проблеме²⁷. В данном разделе мы попытаемся показать, каким образом на языковом уровне текста проявляет себя мистериальная логика платоновского мировидения.

Внимательное вглядывание в стилистику Платонова рождает впечатление, что главной задачей автора в этой области поэтики было поставить слово в как можно более неудобное, «некомфортное» положение по отношению к другому слову. Такая творческая ориентация представляет собой перевернутый вариант, инверсию основных принципов классического литературного письма²⁸, где первыми достоинствами считались ясность, «точность и краткость» (Пушкин).

Однако неясность, затемненность мысли, отсутствие простоты, нарушение лексической сочетаемости, неестественность «словоположения», то есть ненормативное использование валентных возможностей языка, о чем подробно пишет в указанной работе Ю. Левин и что считалось признаком литературного «недостойства» в рамках классической поэтики, в платоновских текстах конца 20-х — 30-х гг., в том числе и в повести «Котлован», является принципиальным способом объективизации авторской мировоззренческой позиции, художественного выражения тревоги писателя по поводу происходящих в действительной жизни это-

го времени событий. «Итак, где у Платонова искать его философию,— размышляет С. Семенова.— Да в самой фразе... каждая фраза, каждый поворот и извив ее сочтется смыслом, мировоззрением, тенденцией»²⁹. И это действительно так, ибо «разрушенный язык»³⁰ Платонова по существу нацелен на то же утверждение классической ясности, высшей гармонии как естественной основы бытия, но только способом «от противного», через художественную «кривду», являющуюся в его произведениях своеобразным критерием правды, ее искаженным двойником. «Автор „Котлована“...— пишет С. Залыгин в предисловии к «новомировской» публикации повести,— повсюду способен увидеть... нелепость, дисгармоничность, драму человеческого существования. Но это именно потому, что душа его больше всего нуждается в разумении и гармонии»³¹. Его изломанное, «корчащееся» слово, достигающее за счет перечисленных риторических приемов (по существу же своему являющихся антириторическими) крайнего смыслового напряжения, высшей степени семиотичности, представляет изображаемый автором мир как неестественный, ибо, как пишет в «Поэтике ранневизантийской литературы» С. Аверинцев, для поэтики неестественного мира «естественно быть неестественной». Такие часто встречающиеся у Платонова приемы, как соединение несоеди-

нимых понятий, рядоположение слов из разных смысловых рядов, традиционно бытующих в непересекающихся, часто исключаящих друг друга семантических континуумах, рождает ощущение не просто противоестественности, недолжности вершащихся в повести событий, но всеобщего вселенского страдания — как человека, так и космоса. «Звездная темная ночь», «мучительная сила звезд», «мертвая высота над землей», «полночный мрак колхоза», «свежая пропасть котлована», «желтая заря, похожая на свет погребения», «утрюмый покой», «солнце, как слепота» — вот лишь несколько характерных поэтических «штрихов к портрету» платоновской космологии.

Нарушение центростремительных принципов организации текста, являющееся одной из характерных черт литературы XX в. в целом, приводит к семантизации художественного языка, смысловой перегруженности, перенасыщенности художественного тропа, что и наблюдаем мы в приведенных описаниях картины мира в повести Платонова. Однако при этом его художественный язык — особый, уникальный язык даже для литературы XX в. с утвердившимся в ней принципом «неклассической художественности»³². Только этим языком автору, «единственному из той эпохи», как пишет А. Шиндель³³, удалось адекватно отобразить парадоксальность исторической реально-

сти своего времени. В данном конкретно описываемом случае языковая возможность невозможного актуализирует ту авторскую мысль, что жизнь на котловане, полностью подчиненная служению социальной идее, течет вопреки естественным законам бытия, по принципам оксюморонной логики. «У нас каждый живет оттого, что гроб свой имеет» (170), — говорит один из героев повести.

Именно оксюморон является несущим элементом онтологической поэтики Платонова. Представляя собой семантически нагруженное сочетание взаимоисключающих друг друга понятий, он точнее всего поэтически репрезентирует состояние платоновского мира как пограничное, находящееся между жизнью и смертью, а значит, содержащее в себе элементы как того, так и другого онтологического полюса (см. первую главу данной работы). «Оксюморон запрограммирован на двухвалентность, — читаем в статье Р. Лахманн «К поэтике оксюморона». — Решающим является „взрывное“ соприкосновение противоположностей, выражающееся синтаксически *in praesentia* и семантически *in absentia* и как бы одним ударом вызывающее в сознании идею человеческой жизни-смерти»³⁴. При такой поэтической репрезентации художественный мир Платонова, натянутый между двумя полюсами бытия, но при этом постоянно соскальзывающий в область

смерти, все-таки «остается не определенным... ни в ту, ни в другую сторону»³⁵.

Мытарства мысли автора в решении главного для него вопроса: удастся ли этому перерождающемуся миру вырваться из своего стремления в небытие или ему суждено быть ввергнутым в него на веки вечные — на уровне поэтики текста проявляются в семантическом расщеплении художественного понятия, образа или мотива³⁶, эксплицируя многогранность душевных переживаний писателя, колеблющихся между надеждой и отчаянием.

Таков по своей структуре один из главных мотивов повести — мотив *труда*, причем речь идет исключительно о физическом труде, который, с одной стороны, превращает людей в бесчувственных роющих существ, с другой же — заключает в себе единственную для них возможность спасения от окружающей бытийной пустоты. Заветный образ «общепролетарского дома» представляет собой овеществленную жизнь этих «бесцельных мучеников», плоть ее смысла, где ищет восполнения томящееся, усталое, «убывающее» тело платоновского героя. Не случайно в применении к общему дому автор употребляет столь редкое в его художественном тексте слово: *вещь* (подробно см. первую главу); хотя не случайно также и то, что на протяжении всего повествования образ этого дома так и остается для его

строителей мечтой, на деле же все больше увеличивается «пропасть котлована». Тем самым в тексте актуализируется мотив *жизни, отпавшей от собственного основания*, как *жизни-абсурда*, реализуемый автором через такие несоединимые языковые соединения, как «усердная беззаветность», «беспрерывное геройство», «подножие скончавшихся», «рост слабосильности», «член общего сиротства», «налаживать... конфликты», «соревноваться на высшее счастье настроенья» и пр. и пр.

Распятый между жизнью и смертью платоновский мир имеет свой эквивалент на уровне языка текста — «распятое» слово, эффект которого возникает через объединение в одной фразе или словосочетании *внешнего и внутреннего* («выдумать смысл жизни в голове»), *абстрактного и конкретного* («Вощев отворил дверь... в пространство»), *реального и идеального* («спал до светлого утра») и пр. С. Бочаров так определяет этот поэтический феномен языка писателя: особенность этих выражений в том, что «*сходятся вместе слова, которые словно тянут в разные стороны, как персонажи басни Крылова*»³⁷.

Такое переполненное диссонансами повествование оказывает особое воздействие на читательское восприятие. Действенность подобного поэтического способа проникновения в глубины воспринимающей психики настолько велика, что граничит с непереносимостью ею

той меры страдания, которая заключена в художественном тексте Платонова, и вызывает ответную, буквально физиологическую реакцию со-страдания герою и поверженному в муку онтологического перерождения миру.

В данном случае необходимо сказать о платоновской *поэтике телесности*, являющейся центром тяжести в авторской репрезентации персонажа, где использование определенного рода лексических характеристик служит представлению человеческого тела неким агрегатом, состоящим из кожи, костей, жил и крови, агрегатом, запущенным неизвестно кем и как будто специально приспособленным для главной и единственной цели — «для труда». При этом эффект марионеточного тела возникает за счет избыточности, конвульсивности телесного жеста:

«Чиклин *спешно ломал вековой грунт, обращая всю жизнь своего тела в удары по мертвым местам. Сердце его привычно билось, терпеливая спина истощалась потом, никакого предохраняющего сала у Чиклина под кожей не было — его старые жилы и внутренности близко подходили наружу, он ощущал окружающее без расчета и сознания, но с точностью*» (134); «Чиклин имел маленькую *каменистую голову, густо обросшую волосами, потому что всю жизнь либо был балдой, либо рыл лопатой, а думать не успевал*» (149); «Штаны Козлова от движения заголились,

сквозь кожу обтягивались кривые острые кости голеней, как ножи с зазубринами... Козлов по-прежнему уничтожал камень в земле, ни на что не отлучаясь взглядом» (137); «артель мастеровых заснула в бараке тесным рядом туловищ... около стены спал Чиклин, его опухшая от силы рука лежала на животе, и все тело шумело в питающей работе сна; босой Козлов спал с открытым ртом, горло его kloкотало, будто воздух дыхания проходил сквозь тяжелую темную кровь» (138) и т. д.

Через смещение лексических акцентов и вычленение смыслового оксюморона (речь в данном случае идет прежде всего о семантической оксюморонной ориентации, а не о лексической оксюморонной конструкции в чистом виде) в характеристиках персонажей автору удается указать на их внутреннюю «поврежденность», зафиксировать признаки их душевной «мутации» как результат аксиологической переориентации жизни и все большее превращение в этой связи человека в винтик, самодвижущийся автомат, трудовой инвентарь. Напрашивается попутный вывод о том, что именно смысловой оксюморон является основным формальным способом отделения авторской позиции от мысли рассказчика или героя, находящихся в произведениях Платонова в нераздельно-неслиянных отношениях. Внешняя причина такой дискурсивной особенности за-

ключается в отсутствии в текстах Платонова нейтрального повествовательного слоя:

«К полудню *усердие Вощева давало все меньше... земли*» (134); «Чиклин... не тосковал от усталости, зная, что *в полночном сне его тело наполнится вновь*» (137); «Козлов... рубил топором обнажившийся известняк... он работал, *спуская остатки своей теплой силы в камень... камень нагревался, а Козлов постепенно холодел*» (137); «*ребенок был весь исправен*» (219) и пр.

Логика этих и им подобных описаний (см. изображение спящих мастеровых, пляску «колхоза» и др., о чем шла речь в первой главе) состоит во все более явном обнаружении, пропусании смерти в том, что на первый взгляд кажется жизнью. Свобода от пластических элементов изображения, при бьющем в глаза «перепроизводстве» механических характеристик, становится здесь основным риторическим принципом. Отсутствие движения внутрь, любых форм проявления *жизни* тела: через боль, физический дискомфорт и пр.— является своеобразным авторским минус-приемом для означения отсутствия самоосознания личности, ее внутреннего движения к существу жизни, к истине. То есть духовная смерть персонажа маркируется отсутствием признаков его физического самоощущения. В данном случае можно говорить о продолжении в творчестве Платонова поэтической традиции Л. Толстого, для

которого физическая боль как один из главных параметров «самоощущения человека» являлась «простейшим онтологическим доказательством существования личности»³⁸.

О продолжении этой традиции свидетельствует и такая особая черта художественного языка Платонова, которую мы назвали «физиологическим психологизмом», — иная сторона его поэтики телесности, актуальная для характеристики рефлектирующего героя. Под этим мы понимаем поэтический прием, отражающий внутреннее, душевное состояние героя, его «психическое самочувствие» через физическое самоощущение. Достижение точного, наглядного впечатления от предмета изображения не является целью «физиологического психологизма». Его функция — в выходе за пределы слова, создании *внутреннего* ощущения описываемых явлений. Вот несколько характерных примеров из текста повести:

«Изнемогал... Вощев скоро, как только его душа вспоминала, что истину она перестала знать» (125); *«У меня без истины тело слабнет»* (129); *«За время сомнения в правильности жизни он редко ел спокойно, всегда чувствуя свою томлящую душу»* (130) и др.

Муки души «задумчивых» героев Платонова, и в первую очередь Вощева, неразрывно связаны со страданием тела, его изнеможением, полным обессилением. Подобная «неэстетич-

ность» образа, отсутствие всякой «осанки», «позы», установки на внешний эффект, нехарактерная для европейской эстетической традиции, является смыслообразующей в русле совсем иной ментальной парадигмы, представленной библейскими текстами. О чисто внешней связи с этой традицией явно свидетельствуют наиболее часто встречаемые «телесные» символы платоновского смыслового ряда, такие, как *тело, кости, живот, кровь, сердце* и др., выполняющие в его произведениях ту же функцию «„чревных“ метафор страдания» (С. Аверинцев), что и в Ветхом Завете. Сравним: «...разсыпашася вся кости моя, бысть сердце мое яко воск, таяй посреде чрева моего. Изсше яко скудель крепость моя, и язык мой прильпе гортани моему...» (Пс. 21, 15–16); «...Смятеся яростию око мое, душа моя и утроба моя. Яко исчезе в болезни живот мой и лета моя в въздыханиих, изнеможе нищетою крепость моя, и кости моя смятошася» (Пс. 30, 10–11); «...Несть мира в костех моих от лица грех моих... Возсмердеша и согниша раны моя от лица безумия моего... Яко лядвия моя наполнишася поруганий, и несть исцеления в плоти моей... Сердце мое смятеся, остави мя сила моя...» (Пс. 37, 4–11) и др.

Размышляя над особенностями библейской символики в связи с ее отношением к античной традиции, С. Аверинцев пишет: «...выяв-

ленное в Библии восприятие человека ничуть не менее телесно, чем англичное, но только для него тело — не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объемная пластика мускулов, а уязвляемые „потаенности недр“: это тело не созерцаемо извне, но восчувствовано изнутри, и его образ слагается не из впечатлений глаза, а из вибраций человеческого „нутра“. Это образ страдающего тела, терзаемого тела, в котором, однако, живет такая „кровная“, „чревная“, „сердечная“ теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета»³⁹. Несколько выше в той же работе читаем: «Сохранять невозмутимую осанку, соразмерять модуляции своего голоса и выявляющие себя в этих модуляциях движения своей души можно перед лицом смерти, но не под пыткой»⁴⁰.

Такой «пыткой» для ветхозаветного человека была порожденная первородным грехом потеря онтологического покоя, прочности связи с Богом, возможности прямого и беспрепятственного райского богообщения («во время пролады дня» (Быт. 3, 8) и осознание собственного несовершенства как неотъемлемой теперь части своей «падшей», «ветхой» природы. Но сколь бы тяжелым или даже критическим ни было его положение (самый яркий пример такого представляет Книга Иова), жизнь по принципам «Закона Господня» оставляла ему

веру не только в целесообразность, но и в спасительность собственных испытаний. Главным эмоциональным фоном его существования был прочный сплав страдания и надежды. Причем, именно страдание питало убежденность библейского человека в том, что «жив Господь» (Иов. 27, 2), а значит, и надежду на то, что «услышит тя Господь в день печали, защитит тя имя Бога Иаковля» (Пс. 19, 2).

Состояние внутренней пытки, возведенной в крайнюю степень, есть доминантное душевное чувство рефлектирующего героя Платонова. Библейское слово в данном случае было той абсолютной величиной, с помощью которой автор точнее всего мог измерить степень «томления» своего героя, находящегося в том безвыходном положении онтологического бездомья, когда надежда быть «услышанным» могла сохраниться лишь вопреки логике протекающей в «смертельной пустоте» жизни:

«Вдалеке, на весу и без спасения, светила неясная звезда, и ближе она никогда не станет... Прушевский не видел, кому бы он настолько требовался, чтобы непременно поддерживать себя до еще далекой смерти. Вместо надежды ему осталось лишь терпение» (139).

Из сказанного можно заключить, что главная функция, которую выполняет в поэтической структуре повести «физиологический психологизм», — это сохранение в ней относи-

тельного художественного баланса, проявляющегося в присутствии не только отрицательных, но и положительных начал. И хотя одной из главных задач языковой поэтики «Котлована» является обозначение нежизнеспособности мира, создаваемого на перевернутых духовных основаниях, тем не менее мощно и детально разработанной предстает на этом уровне текста и авторская сотериология.

Одним из главных мотивов, через который воплощает Платонов свою концепцию *спасения*, является мотив «*сокровенного человека*», сквозной для его произведений. При этом полноту первоисточного, евангельского звучания — как «сокровенный сердца человек» (1 Петр. 3, 4) — он приобретает через мотив *сердца*, которое названо автором «берегушим человека». Самим своим наличием в теле оно уже выполняет сакральную функцию сохранения человека как духовного существа. Именно с мотивом *сердца*, его биением, томлением, беспокойством связан у Платонова мотив *жизни как полноты бытия*. Авторское слово в таких описаниях становится задушевно-трепетным, исполненным внутренней лирической теплоты и затаенной надежды. Усиление этого эффекта происходит за счет лингвистической «неправильности», чем раскрываются мистериальные возможности данного поэтического приема:

«Вощев сел у окна, чтобы наблюдать *нежную тьму ночи*, слушать разные грустные звуки и *мучиться сердцем*, окруженным жесткими каменными костями» (122); «Кроме дыханья, в бараке не было ни звука... каждый существовал без всякого излишка жизни, и во время сна *оставалось живым только сердце, берегущее человека*» (129); «Щеки у инженера были розовые, но не от упитанности, а от излишнего сердцебиения, и Вощеву понравилось, что у этого человека *волнуется и бьется сердце*» (133); «Лишь одно чувство трогало Козлова по утрам — его сердце затруднялось биться, *но все же он надеялся жить в будущем хотя бы маленьким остатком сердца*» (135); «Елисей... держал Настю на руках... а девочка спокойно спала, *греясь на его теплой, сердечной груди*» (199) и т. д.

Противоположное этому состояние есть в повести Платонова состояние *духовной смерти* как *душевной успокоенности*, которая может проявляться в поэтике писателя и через чувственные понятия, но при этом они должны обладать одним общим качеством — качеством *постоянства*. «*Постоянная радость*» на лице Козлова после его повышения по профсоюзной линии, готовность привыкнуть «*к чему хочешь*» мужика с кафельного завода после изначального «томления», мечта о «*неподвижном счастье*» Сафронова, а также его ответы «*всем и навсегда*», решимость деревенских мужиков «*организоваться навеки*» по-

сле долгих раздумий и проч. представляют собой синонимический ряд чувств, равнозначных душевному омертвлению. Они сменяют динамику внутренних переживаний и означают окончание «мутационных» мук души⁴¹.

Надежда и внутреннее равнодушие — это те главенствующие состояния сознания, по которым можно разделить главных персонажей «Котлована» на две основные группы. К первой из них следует отнести Вощева, Чиклина, Жачева, Прушевского, Настю; ко второй — Козлова, Сафронова, Пашкина, активиста. Э. Маркштейн, предложившая в своей статье «Дом и котлован, или Мнимая реализация утопии»⁴² две сходные группы персонажей (из них только Настю она выделяет в третью группу, о чем мы скажем ниже), различает их по доминантному наличию/отсутствию лирической повествовательной интонации в их поэтических характеристиках. Исследовательница при этом справедливо указывает на отсутствие в платоновском тексте полного и окончательного отчуждения автора от второй группы героев, у которых он также обнаруживает «осколок души».

Об общем жалостливом отношении Платонова ко всем своим героям пишет и В. Греков, замечая, однако, при этом: «Платонов... жалеет своих героев, но не принимает на себя их вину»⁴³. С последней частью этого замечания вряд ли можно согласиться. Любовь Платонова

к своим героям сильнее разделения. В этой любви — признание *общей* доли и *общей* вины, ибо не только в «Котловане», но во всех своих главных произведениях, как верно отмечает С. Банин, писатель художественно отображает, прежде всего, «тяжелейшую драму» *своего* верующего в этот новосоздаваемый мир духа. «По мере развития фактических событий нового — социалистического — строительства в стране, он, вероятно, ощущал все большее расхождение реального и должного, того, во что верило сердце и во что помещал свою прекрасную надежду разум»⁴⁴. Отсюда такое причастное отношение Платонова к собственным героям, что является еще одним объяснением амбивалентности его образной системы, в данном случае системы персонажей. Такой повествовательной манере больше всего подходит название «поэтика неостранения». Этот термин вводит в своей работе О. Меерсон — оговаривая, впрочем, что в данном художественном приеме следует прежде всего видеть «форму воздействия на читателя, а не характеристику героев или автора»⁴⁵. Этим можно также объяснить и ту степень слияния автора с героем, когда становится практически невозможным отделить голос одного от голоса другого. Данное положение относится и к персонажам второй группы, чаще всего в моменты их внутреннего смятения. Вот как описывает Платонов мгнове-

ния прозрений самых, казалось бы, душевно «безнадежных» своих героев:

Сафронов: «А отчего, Никит, поле так скучно лежит? Неужели внутри всего света тоска, а только в нас одних пятилетний план?» (169); «В тот вечер Настя постелила Сафронову отдельную постель и села с ним посидеть. Сафронов сам попросил девочку пошучить о нем, потому что она одна здесь сердечная женщина» (175);

Пашкин: «Пашкин глянул вдаль — в равнины и овраги; где-нибудь там ветры начинаются, происходят холодные тучи... а пролетариат живет один, в этой скучной пустоте, и обязан за всех все выдумать и сделать вручную вещь долгой жизни» (140);

Активист: «Здесь у активиста дрогнуло ослабевшее сердце, и он заплакал на областную бумагу.

...Разве он видел радость в последнее время, разве он ел или спал вдосталь или любил хоть одну бедняцкую девушку? Он чувствовал себя как в бреду, его сердце еле билось от нагрузки, он лишь снаружи от себя старался организовать счастье» (219–220).

Л. Шубин в одной из работ заметил, что в своих художественных текстах Платонов часто наделяет героев собственными мыслями: «Вводя образ рассказчика или передавая слово герою, молодой писатель стремился социально и психологически оправдать собственный строй мышления, ибо, по сути дела, он изображал не „чужое слово“ и не „чужую мысль“. Платонов

остается как бы внутри изображаемого сознания. Он сам так думает, как его герои»⁴⁶. К этому следует добавить, что в зрелых произведениях писатель часто отдает герою уже «отработанную» собственным жизненным опытом мысль, как бы устраивая ей теперь эстетическую проверку.

Итак, мучительные мгновения прозрений героев «Котлована»: слезы активиста, сомнения Сафронова, а также нежные чувства Чиклина и Жачева к маленькой Насте — откровение для них самих, символизирующее интуитивную, подсознательную тягу человека к полноте жизни, истинному бытию. В этих стихийно прорвавшихся душевных движениях заключена главная надежда писателя на неизбывное, ничем «до основания» не истребимое присутствие искры Божьей даже в самой разуверившейся и потерявшей себя на путях исторических преобразований душе.

В платоновской сотериологии персонажа особое место занимает такое общее для его героев качество, как их «детскость», столь часто отмечаемая исследователями, на внешние признаки которой указывает, например, в одной из своих статей Л. Карасев. Герои Платонова, действительно, «постоянно плачут, спят, боятся своих снов, тоскуют по матерям»⁴⁷. Но главное в этих перечисленных состояниях их души то, что они являются свидетельством наивности,

непосредственности, доверчивости, легкой ранимости, незащитности и растерянности героев перед неведомым им будущим в условиях непонятого и постоянно меняющегося настоящего. Невозможность самим сориентироваться в этом неустойчивом, «сдвинувшемся» мире рождает в них потребность в авторитете и готовность к послушанию. Роль такого авторитета в утратившем абсолютные ценности мире могут играть недостижимо далекие *«взрослые, центральные люди»*, *директива из центра, голос из радиорубки* и прочие абстракции, выполняющие в платоновском тексте функцию «бога из машины».

Но высший и даже жертвенный смысл придаст этим «детским» представлениям наличие веры и понимание героями Платонова того, что счастье они строят для будущих поколений, для себя же надеются не более чем на возможность покойного «хранения» в «общепролетарском доме» — как отработанный, выполнивший свое дело трудовой инвентарь. Такая самоотверженная и в то же время детски непосредственная вера есть вера «чистых сердцем» (Мф. 5, 8), подобная той, что имел в виду Христос, когда призывал в своих проповедях быть «яко дети» (Мф. 18, 3—4). В таком контексте сквозной для платоновских произведений мотив *пустого, свободного сердца*, ассоциирующийся прежде всего с *душевной смертью*, актуализирует

иное, обратное по смыслу значение: *чистоты души* и *евангельской духовной «нищеты»* (Мф. 5, 3) — как того «тихого места, где ничего не было, но ничто ничему не препятствовало начаться» («Котлован», 127), то есть скрывающего в себе надежду на духовное возрождение.

Свою детскую чистоту героини Платонова умеют сохранить даже в самых критических для нее ситуациях: и когда пускают в неизвестную даль плоты с обреченными на «ликвидацию» кулаками, и когда убивают активиста, и когда Жачев уходит с котлована с намерением навсегда исчезнуть, но только перед этим — «на прощанье» — убить «товарища Пашкина», и в иных довольно частых случаях. Причина в том, что не жестокость правит здесь сердцами людей, а твердая убежденность, что «коммунизм — это детское дело» (229), а значит, в нем нет места «лишним», к каковым они также причисляют и себя.

У платоновского мотива *детства* есть и иная семантическая грань, звучащая как реминисцентный отклик на проблему «отцов и детей», заявленную романом Тургенева. Неслучайность этой параллели подтверждается тем текстологическим фактом, что некоторые фрагменты рукописи «Котлована» написаны на оборотной стороне платоновской машинописи, содержащей авторское литературоведческое задание к сравнительной характеристике по-

вести Пушкина «Выстрел» и романа Тургенева «Отцы и дети»⁴⁸. В контексте этих общелитературных авторских размышлений его повесть может быть прочитана как парафраза одного из фрагментов сюжета тургеневского романа, связанного с репликой Павла Петровича о будущей судьбе молодого поколения.

В известной сцене «Отцов и детей» Аркадий на вопрос «старичков Кирсановых», «что собственно такое Базаров», объявляет его нигилистом, после чего происходит многозначительный в плане интертекстуальных параллелей платоновской повести диалог двух братьев:

«— Нигилист,— проговорил Николай Петрович.— Это от латинского nihil, *ничего*, сколько я могу судить...

— Да. Прежде были гегелисты, а теперь нигилисты. Посмотрим, *как вы будете существовать в пустоте, в безвоздушном пространстве*⁴⁹.

Бросается в глаза густота присутствия в этом небольшом отрывке тургеневского текста главных, сквозных для всей поэтической системы Платонова мотивов: *пустота, ничто, существование*,— что наводит на мысль о том, что вряд ли мы имеем здесь дело с простым совпадением; речь скорее всего должна идти о целенаправленном и системном использовании (и не только в повести «Котлован», но во всем зрелом творчестве Платонова) тургеневской темы, выполняющей функцию скрытой паразифразы.

В сделанном Павлом Петровичем противопоставлении «тегелизма» с его приматом Абсолютного Духа и «нигилизма» как тотального отрицания, в основании которого лежит абсолютное «ничто», уже заключена логическая стратегия базаровского философствования, духовные плоды которого и пожинают герои Платонова, являющиеся по существу идеологическими преемниками тургеневских «детей».

Показательна редукция элемента «отцовства» в платоновской рецепции тургеневской темы, символизирующая, на наш взгляд, онтологическую неукорененность жизненных устремлений персонажей Платонова. Насколько важно для самого писателя было осознанное приобщение к традиции отцов, свидетельствует тот биографический факт, что в качестве псевдонима, ставшего по существу его второй фамилией, он берет имя отца — Платона Климентова.

Пожалуй, самым сложным в контексте проблемы нового поколения является в «Котловане» образ девочки Насти. Сочетание детской наивности, хрупкой незащищенности с классово-революционной софистикой ее речей рождает в читательском сознании чувство страха и тревоги за то будущее, символом и надеждой которого она является в повести, а также за существо той новой породы людей, которая ею персонифицирована. Именно поэтому и вклю-

чает Настю в число персонажей проблемной в нравственном плане третьей группы «новых землекопов» Э. Маркштейн⁵⁰.

Все содержащиеся в образе героини внутренние интенции Платонову удается выразить при помощи краткой фразы. Называя Настю «существом, наполненным, *точно морозом, свежей жизнью*» (164), писатель всерьез ставит вопрос о духовных проблемах будущего поколения: *мороз жизни* предстает здесь семантически тождественным *холоду внутренней смерти*. Однако решение этого внутреннего конфликта персонажа заключено в окончании приведенной фразы: Прочитируем ее полностью:

«Прушевский слушал и наблюдал девочку; он давно уже не спал, встревоженный явившимся ребенком и вместе с тем опечаленный, что этому существу, наполненному, точно морозом, свежей жизнью, *надлежит мучиться* сложнее и дольше его» (164).

Возникающий в конце фразы мотив *мучения, жертвы* снимает проблему в чисто платоновском духе — переплавляя ее в отношение жалости и любви.

Говоря об интуитивной тяге героев Платонова к полноте жизни, следует иметь в виду также мотив их неотрефлексированной *боязни пустоты*, которая связывается ими со смертью, несуществованием, и столь же неотрефлексированного стремления ее *телесного заполнения*.

Здесь мы встречаемся еще с одним семантическим аспектом платоновской поэтики телесности. Только страхом перед одиночеством как небытием можно объяснить странную идею героев «Чевенгура» перенести дома и сады старого города в одно «общее» место. По той же причине герои «Котлована» спят *«тесным рядом туловищ»* и строят *«общий дом пролетариату»*. Размышляющий над семантикой сквозных в поэтической системе Платонова мотивов *пустоты и вещества* Л. Карасев видит в этих действиях героев *авторское* представление о путях преодоления смерти-пустоты: «...смертельность пустоты объясняет те надежды, которые *Платонов возлагает* на вещество, в том числе и на вещество человеческого тела. Платоновские люди все время прикасаются друг к другу... Тела людей... прижимаются друг к другу, стараются сбиться, слиться в одно единое большое дружественное тело, способное противостоять обступающей его со всех сторон смертельной пустоте. На идейном уровне это означает объединение тем телесности и коммунизма... Чтобы коммунизм стал „постоянной плотью тела“, пролетариям надо собраться всем вместе, где-нибудь в овраге или котловане, и как можно теснее прижаться друг к другу — это надобно для увеличения общей телесной массы. Чудо коммунизма произойдет в том случае, если необходимая критическая масса будет достигнута,

тогда коммунизм станет „промежуточным веществом между туловищами пролетариев“. В этом — телесный смысл коммунизма»⁵¹.

Вряд ли требует серьезного доказательства тот факт, что подобная модель коммунизма представляет собой профанированный его вариант и может принадлежать платоновскому *герою-ребенку* с его наивным, спрямленно-овнешненным, основанным главным образом на ощущении мышлением, но *не автору*. Однако у такого профанного представления о земном рае есть и свой источник, который Платонов инверсирует, думается, вполне сознательно. Речь идет об одном из поучений христианского богослова аввы Дорофея, широко известном в народном православии: «Так должны и мы... все придумывать и делать для того, чтобы помогать и себе, и один другому; ибо *мы члены друг друга...* Чем кажутся вам общежития? Не суть ли они *одно тело, и (все составляющие общежитие) члены друг друга... старайтесь иметь единение друг с другом; ибо, чем более кто соединяется с ближним, тем более соединяется он и с Богом.*

...Предложу вам сравнение, переданное от отцов. Представьте себе круг, начертанный на земле, середина которого называется центром; а прямые линии, идущие от центра к окружности, называются радиусами... Предположите, что круг сей есть мир, а самый центр круга — Бог; радиусы же, т. е. прямые линии, идущая от

окружности к центру, суть пути жизни человеческой. И так, на сколько святые входят внутрь круга, желая приблизиться к Богу, на столько, по мере вхождения, они становятся ближе и к Богу, и друг к другу; и сколько приближаются к Богу, столько приближаются и друг к другу; *и сколько приближаются друг к другу, столько приближаются и к Богу.* Так разумейте и об удалении. Когда удаляются от Бога и возвращаются ко внешнему, то очевидно, что в той мере, как они исходят от средоточия и удаляются от Бога, в той же мере удаляются и друг от друга; *и сколько удаляются друг от друга, столько удаляются и от Бога.* Таково естество любви: *на сколько мы находимся вне и не любим Бога, на столько каждый удален и от ближняго. Если же возлюбим Бога, то сколько приближаемся к Богу любовью к Нему, столько соединяемся любовью и с ближним; и сколько соединяемся с ближним, столько соединяемся с Богом»⁵².*

При мотивном сравнении двух приведенных отрывков становится очевидным содержащееся в платоновском тексте инверсирование, профанация героями святоотеческих канонических представлений о *духовном* единении человека с Богом через посредство другого человека. Однако, с другой стороны, в этом *внешне-физическом* жесте персонажей, в их *телесном* движении друг к другу как детски наивном способе заполнения пустоты закодирован неотрефлектированный порыв к полноте жизни, к

Богу. Такое состояние вслед за Г. Флоровским можно назвать «заблудившейся жаждой соборности»⁵³.

Наличие теофанического плана семиотически проявляется в повести и через аномальные языковые отношения. Особым образом здесь обращают на себя внимание резкая смена интонации, серьезность «тона», внезапно возникающие в описаниях, казалось бы, самых бытовых, будничных явлений:

«Сельские часы висели на деревянной стене и терпеливо шли силой тяжести мертвого груза; розовый цветок был изображен на обличье механизма, чтобы утешать всякого, кто *видит время*» (130); «После пици Чиклин и Сафронов вышли наружу — вздохнуть перед сном и поглядеть вокруг. *И так они стояли там свое время*» (148–149); «Вощев почувствовал холод усталости и лег для тепла среди двух тел спящих мастеровых. Он уснул, незнакомый этим людям... и так спал, не чувствуя истины, *до светлого утра*» (149); «Вощев *отворил дверь Оргдома в пространство*» (224) и др.⁵⁴

Окончание каждой из приведенных фраз резко выделяется из предшествующего описания мощным смысловым приращением, достигаемым через соединение конкретных и абстрактных понятий. Это как бы семантические узлы платоновского текста, где происходит смыкание-размыкание разных уровней повест-

вования, что может быть сведено к двум основным значениям. С одной стороны, это прорыв героя и мира Платонова, существующих в конкретно-исторической ситуации, в иной, внеисторический и внеповествовательный план — Бытия и Времени, с другой же — это свидетельство присутствия Времени и Бытия в художественном хронотопе повести. Таким необычным повествовательным способом в поэтический слой текста вновь вводится мотив *Божественной подконтрольности безбожного перерождающегося мира*, что является языковой параллелью логики *внутреннего сюжета* «Котлована».

Оксюморонность платоновской поэтики в плане «большого», онтологического «счета» также поэтически репрезентирует Богоприсутствие в художественном пространстве повести. Оксюморон как пиковая точка, «апогей соприкосновения двух экстремально противоположных явлений» (Р. Лахманн) в то же время является и точкой снятия, разрешения смыслового конфликта, ибо по самой своей конструкции он есть *объединение в одной структуре* противоположных, но при этом неотделимых, предполагающих друг друга компонентов. В противном случае, без этой идеи единства, как языковая фигура оксюморон был бы разрушен. В таком случае в точке слияния его элементы должны образовать нечто *третье*, некое качественно новое семантическое явление, отражающее

идею примирения. При этом движение «амбивалентного потенциала» прекращается, крайности оказываются снятыми. В такой своей функции оксюморон приобретает «нечто мистическое, не поддающееся рациональному декодированию и не проверяемое опытным путем», то есть принадлежащее области Божественного, чему соответствует формула «*coincidentia oppositorum*»⁵⁵.

На это слияние оппозиций, их переход в некое третье, синтезирующее качество, думается, в большой степени нацелено амбивалентное семантическое расщепление образно-мотивной структуры платоновского текста, его языковые аномалии, что актуализируется также повышенной плотностью иронического плана повествования, биполярная структура которого содержит в себе семантику не только развенчания, уничтожения, но и оправдания, воссоздания, не только приговора, но и надежды. Таково смысловое ядро главного мотива повести, мотива *котлована*, который есть одновременно и «пропасть», то есть могила, символ смерти, и «маточное место», то есть утроба, символ рождения, жизни. Объединение в этом мотиве двух важнейших мистериальных компонентов: жизни и смерти, которые в мифологической традиции имеют один источник — материнское лоно Земли,— снимает его внутренний конфликт. И как надежда на прорыв из смерти в

жизнь начинает тогда звучать фраза о желании героев «спастись навеки в пропасти котлована» (228). Биполярен и образ медведя в «Котловане», выступающего то как хозяин, демон изображаемого мира, то как его страдающая жертва.

Аналогичную мистериальную функцию выполняют и центральные мотивы в других произведениях Платонова. Так, название озера в романе «Чевенгур» *Мутево* тоже соединяет в себе противоположные модусы бытия. С одной стороны, здесь выстраивается семантическая линия *Мутево* — *муть*, то есть *мрак, смерть*; с другой, *Мутево* — *мать* (нем. *Mutter*, ласк. *Mutti*), то есть *утроба, Мать-Земля, жизнь*. Усиливает эту семантику двуполюсности, взаимообратимости тот факт, что слова «мать» и «тьма» представляют собой анаграмматическое перераспределение друг друга. Поэтому уход в воды озера Саша Дванова и его отца на языковом уровне, как и на сюжетном, оказывается связанным с семантикой не только смерти, но и рождения: озеро-могила становится озером-утробой. В повести «Ювенильное море» взыскуемое героями *подземное* «море юности» называется также «*материнской водой*», то есть, как и в романе «Чевенгур», объединяет в себе два противоположных полюса. Извлечение на поверхность вод этого моря является в повести символом состоявшегося обновления, возрождения.

Такая тотальная амбивалентность художественного мира Платонова представляется одним из характерных и ведущих признаков карнавального мировосприятия, которое, по убедительному замечанию С. С. Хоружего, уточняющему точку зрения М. М. Бахтина на карнавал как на один из «первопринципов реальности», на самом деле является «не акцией, а ре-акцией», и не на «первозданную реальность», а на реальность социокультурную, «сделанную самим человеком»⁵⁶. В основе другой разновидности реакции на социокультурную реальность лежит, по мнению исследователя, идея *бунта*, распространяемого на определенную сферу жизни, в нашем случае — на социальную. Истоком такого бунта является убежденность в исчерпанности прежних жизненных (или культурных) ценностей, что указывает на его инверсивную направленность.

На основании двух культурных традиций — *карнавала* и *бунта*, точнее, на их пересечении, сочетании, отголосках и зиждется, на наш взгляд, уникальная поэтика Платонова. При этом именно карнавальным элементам его художественного мира чаще всего отводится функция привнесения диалогического начала, снятия остроты тех смысловых стратегий, которые заложены в сценарии социального бунта.

Чаще всего диалогические свойства платоновского текста обнаруживают себя во *внутреннем* слое сюжета:

«Это окрпрофбюро хотело показать вашей первой образцовой артели жалость старой жизни, разные бедные жилища и скудные условия, а также кладбище, где хоронились пролетарии, которые скончались до революции без счастья, — тогда бы вы увидели, какой это *погибший город* стоит среди равнины нашей страны, тогда бы вы сразу узнали, зачем нам нужен общий дом пролетариату» (132);

«Дни своего отдыха Прушевский проводил в наблюдениях либо писал письма сестре...

Сестра ему ничего не писала, она была многодетная и *изможденная и жила как в беспамятстве*. Лишь раз в год, *на пасху*, она присылала брату открытку, где сообщала: „*Христос воскрес, дорогой брат!* Мы живем *по-старому*, я *стряпаю*, дети *растут*, мужу прибавили на один разряд, теперь он приносит 48 рублей. Приезжай к нам гостить. *Твоя сестра Аня*“» (169).

Взаимодополняя друг друга, два приведенных отрывка, на первый взгляд, показывают общее — героев и рассказчика — представление о «старой жизни» как об изжившем себя, «погибшем», «беспамятном» мире. Однако *пасхальный* мотив, возникающий во втором фрагменте, звучит в то же время как знак надежности, упорядоченности традиционной «одомаш-

ненной»⁵⁷ жизни, средоточием которой является надежда на «жизнь вечную», и одновременно как предостережение, ибо отказ от мира, освященного именем *Воскресшего Христа*, логически ведет за собой утверждение мира, основанного на принципах «обратности», «инаковости», являющегося продуктом социального «люциферианства», в основании которого — безнадежность и пустота.

Одним из главных поэтических способов избежать этой сюжетной логики является в текстах Платонова смех. Однако в «Котловане», как и в других произведениях писателя, полностью отсутствует *открытая* смеховая стихия. Так, по утверждению С. Хоружего, проявляет себя психология *бунта*, отличающаяся категоричностью и однозначностью, «типертрофированной идейностью и монологичностью»⁵⁸.

Мы не будем в данном случае подробно говорить обо всей системе комического в творчестве Платонова, уже явившейся предметом не одной специальной работы⁵⁹. Обратим внимание лишь на ту важную для нашего исследования особенность, что переполняющая повесть атмосфера непрямого, *редуцированного смеха*, рожденная главным образом иронической интонацией, присутствующей в описаниях сюжетных ситуаций, а также в характеристиках героев, относится в произведениях Платонова исключительно к *авторскому плану*, являясь инди-

видуальным вариантом *творческого поведения* писателя, его художественной реакции на происходящие в действительной жизни страны социально-исторические изменения.

Одной из основных особенностей авторского плана в повести как раз и является близость к способам карнавальнoй поэтики, таким ее чертам, как «увенчание-развенчание» героя (например, черты *Христа и антихриста* в образе Вощева); постоянное взаимодействие, перевоорачивание символических «верха» и «низа» (представляющий то *пропастью смерти*, то *маточным местом зарождения жизни* котлован); отмеченность «логикой обратности» главных категорий бытия (*свобода*, оборачивающаяся *духовной смертью*, и *смерть*, являющаяся единственным источником *возрождения*) и пр. Однако у всех этих карнавальнoх элементов отсутствует в произведении Платонова необходимый «канонический декор», узаконенный концепцией М. М. Бахтина и предполагающий естественность игрового начала, открытую смеховую стихию, «синтетический строй и гармонический лад» (С. Хоружий) и, что самое главное, непосягновение на онтологические основы бытия.

В «Котловане» же все явно *наоборот* и слишком «всерьез»: налицо и отсутствие игры, которая заменена здесь *бутафорностью*⁶⁰, являющейся знаком мнимого подобия, подложности

бытия, и посягновение на онтологические основания жизни. А потому в данном случае следует говорить, скорее, не о *карнавальности* художественного мира Платонова, а об авторской *карнавализации* социального бунта, цель которой — художественное противостояние неумолимой логике порожденного этим бунтом процесса инверсирования жизни, а повествовательная особенность — «серьезное осмысление комического» (Е. Толстая-Сегал).

Пожалуй, самым эффективным комическим приемом оказался в платоновском тексте комизм речи — как прямой речи персонажа, так и несобственно-прямой, относящейся одновременно и к характеристике рассказчика, и к характеристике героя, — выраженный через пародийные интонации официальной «классовой пропаганды» (например, речи бунтаря-агитатора Сафронова), травестийные реминисценции газетных статей и воззваний и пр.⁶¹:

«...Социалист Сафронов боялся забыть про обязанность радости и отвечал всем и навсегда верховным голосом могущества:

— У кого в штанах лежит билет партии, тому надо беспрерывно заботиться, чтоб в теле был энтузиазм труда. Вызываю вас, товарищ Воцев, соревноваться на высшее счастье настроенья!» (162–163);

«Товарищ Пашкин бдительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время от-

дыха каждый мог *определить смысл классовой жизни из трубы.*

— Товарищи, мы должны *мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства...*

— Товарищи, мы должны, — ежеминутно *произносила требования труба,* — обрезать хвосты и гривы у лошадей!» (162) и пр.

«Выступление повествователя в двух ролях — и как лица, говорящего от своего имени, и как лица, воспроизводящего чужую речь, способствует развитию многоплановости изображения, — пишет в своей работе С. И. Красовская. — Во внешне бесстрастном повествовании очень четко выражена авторская оценка... Форма здесь содержательна... несобственно-прямая речь, важнейшей чертой которой является наличие дистанции ее автора относительно изображаемого им, является одним из ведущих способов выражения иронической позиции автора произведения»⁶². Из приведенных выше примеров видно, что комический эффект достигается у Платонова за счет все той же неестественности «словоположения», а также оксюморона как крайней формы проявления этой неестественности — тех риторических приемов, которыми создавалась и атмосфера трагизма в повести. Сверхсмысловой задачей этих речевых характеристик является поэтическая маркировка инверсированности сознания героев, отсутствия в нем как ясной

мысли, так и внятного слова. В способе говорения персонажей повести не только нарушены принципы классической ясности, но отсутствует и намек как на внутреннюю, так и на внешнюю связь явлений. Подобная речевая бессмыслица, имитирующая способность к суждению, маркирует сдвигку сознания героя, его жизненную дезориентацию, проявленную в языке невозможность осмыслить существоворящихся вокруг событий. Смутность мысли, невнятность речи, «гул слов» (И. Бродский) есть в данном случае свидетельство отлученности от Слова, происшедшей в результате произведенной волюнтаристским способом аксиологической переориентации жизни, лишившейся тем самым благодатной одухотворенности. В этом семантическом пространстве глоссологии платоновских героев выполняют эмблематическую функцию и прочитываются в контексте библейского мотива «безумного глагола» как оборотной стороны боговдохновенного Слова. В семиотическом плане это еще один знак онтологического бездомья, бытийного *ничто*-жества.

Перефразируя слова Е. Толстой-Сегал, можно сказать, что у платоновского комизма действительно вполне «серьезные намерения»⁶³, его ариторичное, уродливое слово имеет в своем основании ту семантическую доминанту, которая сближает его с понятием «уродивый» в его социальном значении: обличающий. Но,

как это всегда бывает в произведениях писателя, в подобной нечленораздельности мысли и речи как частного проявления общих принципов авторского повествования есть и иная семантическая сторона, заключающая в себе значение *немотствующей полноты* — символа «нетленной красоты кроткого и молчаливого духа» (1 Петр. 3, 4), являющейся одной из главных характеристик евангельского «сокровенного человека». Такая диалогичность платоновского художественного языка, скрытый в нем «положительный полюс» не дает в итоге отнести произведения писателя к жанру «чистой» трагедии.

На основании сказанного можно утверждать, что речевое юродство платоновских персонажей, как и языковое юродство его прозы в целом, представляет собой «заботливо и целенаправленно созданную систему»⁶⁴, призванную произвести суд «иерархии социума» с позиций «иерархии духа»⁶⁵. А потому и карнавальная амбивалентность художественного мира писателя имеет одну принципиальную отличительную особенность по сравнению с традиционным о ней представлением, заданным концепцией М. М. Бахтина: ее противоположные элементы лишены равноправия. Из этого рождается впечатление, что инверсированная реальность «Котлована» пребывает в том напряженном состоянии «стыда» и готовности к

покаянию, которое указывает на ее центростремительную ориентацию, содержащийся в ней примат *верха* над *низом*, что является предчувствием онтологического возрождения⁶⁶. В этом мы разделяем точку зрения С. Семеновой, которая пишет по данному поводу:

«В платоновских пейзажах рисуется лик томлящейся, перемогающей, „призрачной“, „скудной“ стихии; в них словно проскваживает насквозь тоскливый удел человеческий — как перед лицом смерти... Но... бедная, „горестная, безнадежная“ природная жизнь как будто сознает свое недостойнство, несовершенство и стыдится его. Именно стыд — это разлитое по людям и природе чувство — доносит до нас писатель... Не просто стыд, а тайный, самый глубокий, тонкий, жгучий — покаянный... Платоновский мир *готов сгореть* со стыда, *вспыхнуть факелом в очистительном уничтожении своего несовершенства*, готов к отказу от ветхой природы и принятию новой. Пока же он бесконечно мается и грустит в „общей всемирной невзрачности“, в „воздухе ветхости и прощальной памяти“»⁶⁷.

Общим выводом из проделанного в данной главе анализа является следующее: не только на событийном уровне, но и на поэтическом срезе текст повести «Котлован» дает основания для его мистериальной интерпретации. Присутствие авторской надежды на возможность проры-

ва его художественного мира из смерти в жизнь находит в поэтической системе произведения убедительные доказательства, главным из которых является оксюморонность лексико-синтаксического строя текста, поэтически репрезентирующая теоморфность артефактной реальности «Котлована».

Оксюморонность платоновской риторики, а также отсутствие в повести однозначных характеристик персонажей, их жесткого деления на «хороших» и «плохих», «добрых» и «злых» может служить важнейшим художественным свидетельством недуалистической природы сознания писателя. Полярные характеристики в его текстах постоянно стремятся к слиянию, чем образуется некое третье, синтезирующее прежние значения качество высказывания. Сакральный смысл этого преобразования бинарных структур в триадные — вербально-символическое проявление Божественного. За счет этого риторического приема, а также за счет карнавализации и иронии — в силу их диалогической природы — в полной напряженности и диссонансов партитуре платоновского произведения, где и страх, и отчаяние, и некое вопрошание, и робкая надежда, и смех, и слезы сливаются в едином щемящем и бесконечно дрящемся аккорде, все-таки создается предчувствие своеобразного, «джазового», преодоления кризиса.

¹ **Корниенко Н. В.** История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // *Здесь и теперь*. М., 1993. № 1. С. 150.

² Кроме того, в раннем рассказе Платонова «Лунная бомба», например, гибель пятилетнего мальчика, нечаянным виновником которой оказался Крейцкопф, символизирует антиприродный и античеловеческий смысл его научной теории и открывает череду множества смертей в этом коротком произведении.

³ **Чалмаев В.** Андрей Платонов. М., 1989. С. 331.

⁴ См., напр.: **Спиридонова И. А.** Христианские и антихристианские тенденции творчества Андрея Платонова 1910-х — 1920-х годов // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков*. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. [Вып. 1.] Петрозаводск, 1994. С. 352; **Левин Ю. И.** От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // **Левин Ю. И.** Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 413, 418; **Кантор К. М.** Без истины стыдно жить // *Вопросы философии*. 1989. № 3. С. 19; **Харитонов А. А.** Архитектоника повести А. Платонова «Котлован» // *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы*. Библиография. СПб., 1995. С. 88–90; и мн. др.

⁵ См.: Лев. 1–6.

⁶ Своеобразной иллюстрацией к этому событию в «Котловане» может служить картина Н. Пиросмани «Пасхальный барашек», где на фоне кажущейся бездонной черноты изображен белый жертвенный агнец с огромными печальными глазами. В самой манере художника писать «навыворот», светлым по темному вместо традиционного темного по светло-

му есть некоторое соответствие с повествовательным принципом Платонова. Об изобразительной поэтике Н. Пиросмани см., напр.: **Кузнецов Э.** Пиросмани. Л., 1975.

⁷ **Элиаде М.** Мифы. Сновидения. Мистерии. М.: Рефл-бук; Ваклер, 1995. С. 214.

⁸ Такое символическое прочтение заостренно звучит в статье С. Семеновой «Сердечный мыслитель»: «...в фундамент стройки кладется буквально *детский трупик*, который *отравляет самые источники веры* в возможность построения „рая на земле“» (См.: **Семенова С. Г.** Сердечный мыслитель // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 29). Тот же смысл обнаруживаем и в рассуждениях А. И. Павловского: «Оттуда, из *мрачного подземелья*, из крови и грязи, где похоронен, подобно *охранной закладной*, *трупик девочки Насти*, должна подняться хрустальная фаланстера» (**Павловский А. И.** Яма (о художественно-философской концепции повести Андрея Платонова «Котлован») // Русская литература. 1991. № 1. С. 23).

⁹ **Элиаде М.** Мифы. Сновидения. Мистерии. С. 19.

¹⁰ Исследующий значение имен персонажей в повести «Котлован» А. Харитонов, напротив, считает, что «развязка сюжета — смерть Насти — входит в трагический контрапункт с именем девочки, его установившимися мотивными коннотациями и со связанными с ним ожиданиями. Это — сильное и неожиданное потрясение не только для героев, но и для читателя». Однако далее автор статьи делает многозначительную для нас оговорку: «Что же значит эта смерть „воскресшей“ для Андрея Платонова? Ответ на этот вопрос мы не получим, если будем исходить только из системы имен собственных; *это*

вопрос, относящийся к произведению в целом. См.: **Харитонов А.** Система имен персонажей в поэтике повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 168.

Что же касается федоровской идеи воскрешения предков, неоднократно обсуждаемой героями повести, о чем также идет речь в указанной работе А. Харитонova, то смерть Насти свидетельствует скорее о позиции авторского противостояния в период работы над «Котлованом» этой новомодной идее и ортодоксальном отношении к проблеме смерти-воскресения, чем о приверженности философии «общего дела».

¹¹ **Печерская Т. И.** Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф. М. Достоевского (первый сон Раскольникова) // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 146.

¹² См.: **Корниенко Н. В.** История текста и биография А. П. Платонова... С. 149.

¹³ Там же.

¹⁴ На эту важную в плане отличительной характеристики *чуда* черту указал в своей статье Ю. В. Шатин (**Шатин Ю. В.** Событие и чудо // Дискурс. Новосибирск, 1996. № 2. С. 6–11).

¹⁵ **Элиаде М.** Аспекты мифа. М., 1995. С. 192–193.

¹⁶ **Элиаде М.** Мифы. Сновидения. Мистерии. С. 92.

¹⁷ Ср.: «Мертвецы в котловане — это семя будущего в отверстии земли», — читаем в «Записных книжках» Платонова. (**Платонов А.** Записные книжки: Материалы к библиографии. М., 2000. С. 43). В фольклоре на кость как эквивалент зерна указывает часто

встречающийся былинно-сказочный мотив *засеивания* земли костями воинов (ср. также у Пушкина в «Руслане и Людмиле»: «О поле, поле, кто тебя / Усеял мертвыми костями») или животных (см., напр., сказку «Крошечка-Хаврошечка»).

¹⁸ Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. С. 219–220.

¹⁹ Гольденберг А. Х., Гончаров С. А. Легендарно-мифологическая традиция в «Мертвых душах» // Русская литература и культура нового времени. СПб., 1994. С. 47. Видимо, то же семантическое основание содержится и в православном коленопреклонении, где тело также приобретает положение плода, символизируя молитвенную надежду на возрождение («в жизнь вечную»).

²⁰ «Не скрывайте себе сокровищ на земли, идеже червь и тля тлит, и идеже татие подкопывают и крадут; скрывайте же себе сокровища на небеси, идеже *ни* червь, *ни* тля тлит, и идеже татие *не* подкопывают, *ни* крадут».

²¹ Такая интерпретация финала повести по существу снимает возникшую в платоноведении текстологическую проблему о каноническом его варианте (см. дискуссию по этому поводу, опубликованную в хронике платоновских семинаров в сб.: Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 290–291; 296–297). Включение в окончательный текст повести машинописного авторского постскриптума становится необходимым, ибо содержащаяся в нем интонация надежды, смягчающая общую трагическую тональность произведения, оказывается мотивно присутствующей в основном тексте «Котлована».

Сделанный автором в процессе правки рукописи новый вариант финала, на наш взгляд, был продиктован осознанием Платоновым «закрытости», подспудности мотива *возрождения* в его произведении и, видимо, возникшим в связи с этим опасением писателя по поводу непроясненности своей мировоззренческой позиции.

Следует также обратить внимание на языковую чужеродность публицистического эпилога общему повествовательному стилю в «Котловане», что при его объединении с основным текстом с неизбежностью нарушит художественное единство произведения. Тем самым будет создан семантический эффект *разрушения*, в итоге по меньшей мере нейтрализующий авторские созидательные усилия.

²² В том же мистериальном ключе изображена и болезнь Саши в доме Захара Павловича. Подробный комментарий этой сцены см.: **Меерсон О.** «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkley: Berkley Slavik Specialities, 1997. С. 107–108.

²³ **Шеханова Т.** Мчащийся в действительность // **Платонов А.** Избранное. М., 1988. С. 11. Автор диссертационной работы «Мифологическое сознание и его пространственно-временное выражение в творчестве А. Платонова» В. Колотаев, напротив, пытается доказать «разрушительную, негативную направленность циклического времени» в романе Платонова, привлекая к этому такие элементы его сюжета, как «зачатие на могиле» и гибель отца Саши Дванова. Исследователь считает, что в этих сценах, как и в сцене любви Сарториуса и Москвы Честновой над мнимым (!) трупом Комягина в романе «Счастливая

Москва», «из древнейшего мотива изъята его жизнеутверждающая направленность», что дает ему основания для заключения, что «время Платонова неплодоносно и конечно», а эстетика писателя принадлежит к «жизнеотрицающим системам» (Колотаев В. Мифологическое сознание и его пространственно-временное выражение в творчестве А. П. Платонова. Дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 1993. С. 98; 158). По нашему мнению, такой вывод противоречит представлениям о природе мифологического сознания, ядром которого является взгляд на мироздание как непрерывное обновление жизни, то есть не «вечное движение *от жизни к смерти*», как считает В. Колотаев, а *к новому витку жизни — через смерть*.

²⁴ Платонов А. Записные книжки. С. 162.

²⁵ Представление о Круге как структурообразующем символе «Котлована» не раз возникает в исследованиях платоноведов. Однако во всех случаях речь идет о Круге, замкнутом в *смертельное кольцо*, из которого нет выхода. В статье А. Харитоновой «Архитектоника повести А. Платонова „Котлован“» образ круга ограничивается семантикой адовых кругов, в статье А. И. Павловского «Яма...» — «безысходным» Кругом «Красного Колеса», зловещего символа послеоктябрьской эпохи, созданного А. Солженицыным.

²⁶ Сверхсмысловая интерпретация повести «Котлован», обусловленная логикой ее *внутреннего* сюжета, неожиданно обнаруживает семантический отклик в романе У. Эко «Имя розы», где также происходит взаимнообратное движение двух сюжетов: *внешнего* и *внутреннего*. Если *внешний* сюжет выстраивается как ожидание надвигающегося апокалипсиса, черты ко-

торого уже отчетливо проступают в лике изображаемой автором эпохи, то доминантой *внутреннего* сюжета является формирующаяся в сознании одного из главных героев романа, Адсона, убежденность в том, что апокалипсис не угрожает миру, у которого нет формы. На актуализацию этой мысли направлены длинные внутренние монологи, пространные размышления, объемные описания впечатлений героя от виденного и слышанного им и пр., явно избыточные на фоне детективной фабулы произведения, но занимающие при этом добрую половину его текстового пространства.

Умозаключение Адсона могло бы стать одним из самых обнадеживающих для платоновского персонажа, находящегося в непрекращающемся *процессе* оформления окружающего мира, а не в позиции достигнутого *результата*.

²⁷ Пристальное внимание к проблемам языка и стиля Платонова обусловлено особенностями поэтики писателя, отмеченной глубинной связью между философией и словом. Первым обратил внимание на это качество его художественного языка Л. Я. Боровой. См.: **Боровой Л. Я.** «Ради радости» (Андрей Платонов) // **Боровой Л. Я.** Язык писателя. А. Фадеев, Вс. Иванов, М. Пришвин, А. Платонов. М., 1966. С. 178–218. Далее изучение проблемы шло по пути конкретизации, детализации, выявления способов воплощения того первопринципа платоновской поэтики, который представляет собой соединение несоединимого, сопряжение разнородного, что исследователи определяют как *конкретное и абстрактное, материально-вещественное и идеальное, бытовое и бытийное* и т. д. Начало этому пути положили

статьи В. А. Свительского и С. Г. Бочарова. См.: **Свительский В. А.** Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника // Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения. Воронеж, 1970. С. 7–26; **Бочаров С. Г.** «Вещество существования». Выражение в прозе // Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. М., 1971. Т. 2: Внутренняя логика литературного произведения и художественная форма. С. 310–350. Наиболее глубоко и детально разработана данная тема в статье: **Толстая-Сегал Е.** О связи низших уровней текста с высшими (проза Андрея Платонова) // Slavika Hierosolymitana. 1978. Vol. 2. P. 169–212. В последние годы проблеме философского смысла языковых аномалий платоновских текстов посвящены исследования И. Кобозевой и Н. Лауфера, М. Дмитриховской, М. Вознесенской, Ю. Левина, А. Кобринского, Д. Колесовой, Т. Сейфрида, О. Меерсон и др. См.: **Кобозева И. М., Лауфер Н. И.** Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 125–139; **Дмитриховская М. А.** «Переживание жизни»: О некоторых особенностях языка А. Платонова // Там же. С. 107–115; **Она же.** Пространственные оппозиции в романе А. Платонова «Чевенгур» и их экзистенциальная значимость // Прагматика. Семантика. Грамматика: Материалы конференции научных сотрудников и аспирантов. М., 1993. С. 47–50; **Вознесенская М. М.** Семантические образования в прозе А. Платонова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995; **Левин Ю. И.** От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» Андрея Платонова)

тонова). С. 392–419; **Кобринский А. А.** Проза А. Платонова и Д. Хармса: к проблеме порождения алогичного художественного мира // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1994. Вып. 3. С. 82–94; **Колесова Д. В.** О семантико-синтаксической структуре фразы текста А. Платонова // Разноуровневые единицы языка и их функционирование в тексте: теоретические и методические аспекты. СПб., 1992. Вып. 3. С. 42–48; **Колесова Д. В., Харитонов А. А.** Синтагма в повести А. Платонова «Котлован» и в древнерусской традиции: о языковых аспектах духовной общности // Русская литература XI–XX веков. Проблемы изучения: Тезисы научной конференции молодых ученых и специалистов 29–30 апреля 1992 г. СПб., 1992. С. 41–43; **Сейфрид Т.** Писать против материи: о языке «Котлована» Андрея Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994. С. 303–319; **Меерсон О.** «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова.

²⁸ Понятие «инверсии» применительно к языку Платонова находим у И. Бродского: «Главным его орудием была инверсия; он писал на языке совершенно инверсированном; точнее — между понятиями „язык“ и „инверсия“ Платонов поставил знак равенства» (**Бродский И.** Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов. Мир творчества. С. 154–156).

²⁹ **Семенова С. Г.** Сердечный мыслитель. С. 27.

³⁰ См.: **Эпельбойн А.** Поэтика разрушения (слово и сознание героев Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 1. М., 1994. С. 230–236.

- ³¹ Новый мир. 1987. № 6. С. 51.
- ³² О принципе «неклассической художественности» см., напр.: **Тюпа В. И.** Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии 20 века. Самара, 1998.
- ³³ **Шиндель А.** Свидетель // Знамя. 1989. № 9. С. 217.
- ³⁴ **Лахманн Р.** К поэтике оксюморона (на примере стихотворения Даниэля Наборовского «Krótkość żywota») // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 67.
- ³⁵ Там же. С. 61.
- ³⁶ «Гиполларга или оксюморон характерны для платоновской прозы,— пишет В. Ристер,— однако писатель их не создает, а находит в языке, причем *внутри одного слова*» (**Ристер В.** Имя персонажа у Андрея Платонова // Russian literature. Amsterdam, 1988. Vol. 23. № 2. P. 138).
- ³⁷ **Бочаров С.** «Вещество существования» // **Платонов А.** Чевенгур. С. 481.
- ³⁸ **Фет Н. А.** О поэтике повести Толстого «Смерть Ивана Ильича». Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. С. 54.
- ³⁹ **Аверинцев С. С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 62.
- ⁴⁰ Там же. С. 60.
- ⁴¹ Определение смерти как «вечного настоящего» находим у М. Ямпольского. См.: **Ямпольский М.** Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 135.
- ⁴² См.: **Маркштейн Э.** Дом и котлован, или Мнимая реализация утопии // Андрей Платонов. Мир творчества. С. 284—302.

⁴³ Греков В. Необычное в прозе Гоголя и Платонова («фигура фикции» и «миражная интрига» в повести «Котлован») // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 1. С. 229.

⁴⁴ Банин С. Этот загадочный, необъяснимый Платонов... О художественном пространстве повестей «Котлован» и «Ювенильское море» // Сибирские огни. 1988. № 10. С. 165. О том же пишет в статье «Откровение и сокровение» А. Аннинский: «Гениальность Платонова, невысказанный и уникальный поворот его внутренней „призмы“ состоит в том, что трагизм... обнаруживается у него изнутри веры: не от внешних потрясений или „поправок“, а от внутреннего прозрения — отрезвления — опаматованья. Этот процесс молот боли...» (Аннинский А. Откровение и сокровение. Горький и Платонов // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 15).

⁴⁵ Меерсон О. Указ. соч. С. 12. Функция названного приема — «вовлечение читателя в нравственную ответственность за происходящее в произведении, включая мнения и поступки героев, то есть за то, что именно он, читатель, счел нормальным и на чем, таким образом, понался» (Там же). В качестве основной «ловушки» для воспринимающего сознания, по мысли О. Меерсон, выступают в тексте Платонова языковые аномалии, адресованные подсознанию читателя и являющиеся тонким и точным способом его нравственной самопроверки. На наш взгляд, такой художественный прием своей функциональной направленностью близок поэтике «неотрадиционализма», подтверждение чему находим в теоретической работе В. И. Тюпы, предложившего данный термин: «Неотрадиционалистский эстетиче-

ский дискурс есть дискурс ответственности, коммуникативная стратегия которого состоит в „единстве жизни троиц“ (Пастернак) — автора, героя, читателя». (Тюпа В. И. Постсимволизм. С. 102).

⁴⁶ Шубин А. А. Андрей Платонов // Платонов А. Чевенгур. С. 414.

⁴⁷ Карасев А. В. Движение по склону (пустота и вещество в мире А. Платонова) // Вопросы философии. 1995. № 8. С. 124.

⁴⁸ См.: Обратная сторона «Котлована». Очерк А. Платонова «В поисках будущего (Путешествие на каменскую писчебумажную фабрику)». (Вступит. статья и примечания Т. М. Вахитовой) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. С. 112.

⁴⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 7. М., 1981. С. 25.

⁵⁰ См.: Маркштейн Э. Указ. соч. С. 260.

⁵¹ Карасев А. В. Движение по склону... С. 128–129.

⁵² Преподобного отца нашего аввы Дорофея душеполезные поучения и послания с присовокуплением вопросов его и ответов на оные Варсапуфия Великого и Иоанна Пророка. Московское подворье Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря: Издво «Правило веры», 1995. С. 104–105.

На еще один возможный богословский источник данного фрагмента платоновского текста — работу П. Флоренского «Столп и утверждение истины» — указывает М. Дмитриевская. См.: Дмитриевская М. Антропологическая доминанта в этике и гносеологии А. Платонова (конец 20-х — середина 30-х годов) // «Страна философов» Андрея Платонова...

Вып. 2. С. 92. Ср.: «Ближний... есть тот, кто близко... под боком»; «Надо не только „любить“ друг друга, но надо быть вместе... тесно, стараться быть по возможности... теснее друг к другу» (**Флоренский П.** Столп и утверждение истины. Т. 1. М., 1990. С. 452, 441–442).

⁵³ **Флоровский Г.** Пути русского богословия. Париж, 1983. С. 295.

⁵⁴ Ср. также: «Последние сани безымянного старика скрылись с тоскою *в темном месте пространства*»; «Посредине глиняной стены того дома находилось окно, маленькое, *как дремлющее зрение*,— окно выходило прямо в этот сад, *в тишину его трав и деревьев, в безлюдие долгого медленного времени*» (**Платонов А.** Глиняный дом в уездном саду // **Платонов А.** Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1985. С. 116, 118); «Фрося открыла окно, легла на большую постель и задремала. Слышно было, как слабо поскрипывали стволы сосен от верхнего течения воздуха и трещал один дальний кузнечик, *не дождавшись времени тьмы*... Фрося пробудилась; *еще светло было на свете, надо было вставать жить*» («Фро», 140); «...Выпавший снег на улице собирал *скудный рассеянный свет неба и освещал тьму* в комнате через окна» (**Платонов А.** Третий сын // **Платонов А.** Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 175) и др.

⁵⁵ **Лахманн Р.** Указ. соч. С. 59–60.

⁵⁶ **Хоружий С.** Бахтин. Джойс. Люцифер // Бахтинология. СПб., 1995. С. 18.

⁵⁷ В романе «Чевентур» этой модели соответствует жизненный уклад семьи Двановых, который, как пишет О. В. Лазаренко, «выражает философию притяжения мира, совпадающую с народным пониманием доли» (**Лазаренко О. В.** Мифологическое сознание

в антиутопиях XX века и роман А. Платонова «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1994. Вып. 3. С. 80).

⁵⁸ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 23.

⁵⁹ См., напр.: Матвеева И. И. Комическое в творчестве А. Платонова 1920-х гг. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995; Красовская С. И. Поэтика иронии в прозе А. Платонова 20-х годов. Дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 1995.

⁶⁰ О способах театрализации художественного мира Платонова см.: Колотаев В. А. Указ. соч.; Красовская С. И. Указ. соч.

⁶¹ Основной источник платоновского смеха, пишут в статье «Сокровенный Платонов» С. и В. Пискуновы, — это «гротескное соединение в границах одного высказывания, одной речевой единицы высоких устремлений человека, еще только научающегося думать, и клишированного слова официальной пропаганды, „стихий“ и „организации“. Отчетливее всего смех Платонова звучит тогда, когда полеты воображения Копенкина, Дванова и других „максимальных людей масс“, иллюзии их „смутного“ сознания оформляются, формулируются на языке Проккофия, низвергаясь со своей высоты в болото казенного словотворчества» (Пискунова С., Пискунов В. Сокровенный Платонов. К выходу в свет романа «Чевенгур», повестей «Котлован» и «Ювенильное море» // Литературное обозрение. 1989. № 1. С. 23). С том же смеховом принципе у Платонова, но на примере другого текста, повести «Сокровенный человек», пишет Н. Корниенко: «„Природный дурак“ Фома Пухов строит смеховой мир на

обнажении догматического, механического в обществе и человеческой жизни» (**Корниенко Н.** «Сокровенный человек» Андрея Платонова // Москва. 1990. № 8. С. 181).

⁶² **Красовская С. И.** Указ. соч. С. 121–122.

⁶³ В своих «Записных книжках» в период работы над «Котлованом» Платонов делает многозначительную запись: «О двусмысленности. Солнце к<олхо>-за — не смешно» (**Платонов А.** Записные книжки. С. 31).

⁶⁴ **Савельзон И. В.** Из истории русской литературы. М. А. Булгаков. А. П. Платонов: Учебное пособие. Оренбург, 1997. С. 129.

⁶⁵ См.: **Иванов В. В.** Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского // Евангельский текст в русской литературе... Вып. 1. С. 201–209.

⁶⁶ Иную точку зрения по поводу карнавальных элементов платоновской поэтики высказывают С. и В. Пискуновы: «...все на первый взгляд „карнавальные“ сближения верха и низа, утробы и могилы, еды и естественных отправления, которые в изобилии встречаются в произведениях Платонова, нацелены не на жизнеутверждающее отождествление противоположностей, а на их крайнее разведение, расподобление. Как в бросающейся в глаза на первых же страницах „Чевенгура“ фразе: „У отхожего места сидел старик и ел хлеб“. „Старик“, „хлеб“, „отхожее место“ — все это существует порознь, насильственно для нашего сознания сведенное в одном предложении, все несоединимо и *все вопиет не о возрождении, а о конечности всего сущего, об уничтожении, о рассеивании...*

Проза Платонова запечатлела ситуацию *полного распада* „бессмертного народного тела“». Такое исследовательское видение предопределяет и выдвинутую авторами точку зрения на все открытое в 80-е гг. творчество Платонова: «Будет очень печально, если, открыв для себя сегодня трагического Платонова — автора „Чевенгура“ и „Котлована“, мы тут же попытаемся перетолковать эти произведения в духе какой бы то ни было „оптимистической гипотезы“» (Пискунова С., Пискунов В. Указ. соч. С. 21, 19).

⁶⁷ Семенова С. Мытарства идеала. К выходу в свет «Чевенгура» Андрея Платонова // Платонов А. Чевенгур. С. 492–493.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании проведенного многоаспектного исследования комплекса мотивов, их сюжетной организации в повести «Котлован» мы пришли к заключению, что это произведение А. Платонова представляет собой сложное художественное образование, в котором действует множество разнонаправленных смысловых течений. Вступая в сюжетные связи на разных уровнях текста, они образуют многослойную сюжетную систему. Такая гетерогенная структура текста представляет собой особую художественную форму, оказавшуюся способной вместить целостную картину мира с фиксацией тех онтологических сдвигов, которые произошли в ней в пореволюционный период.

Исследование семантики мифомотивов «Котлована» на первом этапе работы показало, что описание процесса закладки «общепролетарского дома» организовано автором по универсальной модели космогонического мифа, но при этом представляет собой как будто «вывернутый наизнанку», инверсированный ритуал. Формальное соответствие ряда последова-

тельных действий персонажей этапным фазам космогонического акта (ими в повести являются тщательное *расчищение места* под строительство дома, *шествие* мастеровых под звуки маршевой музыки, а также их готовность «*жить ради энтузиазма*», символизирующие таинства *очищения, освящения и жертвоприношения*) не делает космос «Котлована» *живой* реальностью. На это указывает в первую очередь мотивное окружение, выполняющее аккомпанирующую функцию в описании главного сюжетного действия. Основными его элементами являются мотивы *тьмы, мрака, омертвелости, пустоты*, все более сгущающиеся в процессе разворачивания текста вопреки созидательным усилиям строителей.

В ходе дальнейшего сравнительно-типологического анализа мы пришли к убеждению, что принцип инверсии является главной смыслообразующей доминантой текста как во *внешнем*, так и во *внутренних* его слоях. Одним из важнейших ценностных оснований, с которыми соотносит Платонов изображаемый им мир, являются Священное Писание и Священное Предание. Взгляд на текстовую реальность «из Тайны», сквозь призму сакральности делает явной причину неизбежного инверсирования, обреченности на обратный результат любого начинания в мире, ориентированном исключительно на антропокосмическую *саморегуляцию*, представляющую человека безальтерна-

тивным центром Вселенной, ее «альфой и омегой», что приводит к утрате важнейшей онтологической составляющей — *одухотворенности*. Поэтому идея возведения нового миро-здания, символом которого является в повести «обще-пролетарский дом», оборачивается в обездуховленной реальности рытьем могилы-котлована.

Особое место в ряду авторитетных для писателя источников занимает апокрифический сюжет о договоре человека с дьяволом. Выявленное нами тайнописное присутствие в структуре платоновского текста мотивного комплекса этого древнего сюжета дало основание для итогового в рамках данного этапа исследования вывода, что семантическим ядром повести «Котлован» является идея подчиненности нового постреволюционного мира дьявольской воле.

Однако дальнейший анализ динамики смыслообразования позволил выявить в произведении осязаемое присутствие некоей *семантической противодействующей*, сообщающей сюжету повести особое, исходящее изнутри, из уровня «мерцающего подтекста» дополнительное содержание.

Попытка вскрыть логическую и семантическую перспективы этих подтекстных намеков привела нас к выводу, что они могут быть объединены в еще один сюжет *внутреннего* подуровня. Смысловое ядро *этого* внутреннего сю-

жета высветилось как идея Богоприсутствия, сохранения Божественной опеки над безбожным миром, то есть действенности в нем Божественного Закона.

Исследуя смысловое наполнение категории *смерти* в платоновском тексте, мы пришли к заключению, что в нем нет значения абсолютного конца жизненного пути. Это, скорее, особое бытийное состояние ожидания момента возрождения в новой жизни. Таким образом, понятия *жизнь* и *смерть* не являются в художественном мире повести членами бинарной оппозиции в полном смысле слова, но представляют собой два полюса вечного космогонического единства, развивающегося по мистериальным законам Божественного Миротворного Круга.

Амбивалентность, взаимообращаемость лексико-семантического строя платоновского языка указывает на несостоятельность точки зрения о «безвыходном» трагизме повести «Котлован». Оксюморонность платоновской риторики, а также отсутствие в его произведении однозначных характеристик являются важнейшим художественным свидетельством недуалистической природы сознания писателя. Полярности в описываемых им ситуациях постоянно стремятся к слиянию, чем образуется некое третье, синтезирующее прежние значения качество высказывания. Сакральный смысл этого

преобразования бинарных структур в триадные — вербально-символическое проявление Божественного. Здесь мы сталкиваемся с главным отличительным признаком художественного мировидения Платонова. Несмотря на то, что в его произведении непосредственно речь о Боге не идет, художественная реальность «Котлована» теоморфна. При этом текст строится таким образом, что Богобытие выявляет в нем себя на уровне семантического минус-приема, как доказательство евангельского тезиса: «Без Мене не можете творити ничесоже» (Иоан. 15, 5). Сюжетно-поэтическая логика повести движется к той доминантной мысли, что единственная возможность для человечества избежать трагического исхода своей истории заключается в его отказе от представлений о безграничности собственного самовластия и в приобщении к *Таинству* Божественного Домостроительства.

Но вместе с тем, как нам кажется, данное произведение в большей степени библейски-теоцентрично, чем евангельски-христоцентрично. Семантика Богоявления вычитывается в нем, скорее, в значении проявившейся в конечном итоге *Воли* Бога Отца, взыскующего с человека за сотворенный богоотступнический грех (что является единственной в сложившихся художественных обстоятельствах мистериальной возможностью сохранения человека в лоне Божественной космологии, см. вторую

главу), чем в значении жертвенной *Любви* Бога Сына. Таким образом, по Платонову, в отвергшем Бога мире продолжает действовать сила Божественного Закона, но Божественной Благодати он лишает себя сам фактом своевольного богоотступничества. Здесь, как нам представляется, в большой мере можно говорить о пророческой функции платоновского текста, внутрисюжетная логика которого наводит на мысль о том, что результатом футурологических устремлений человечества по существу оказывается откат на множество столетий назад, в эпоху примата Божественного Закона, что соответствует периоду дохристианской истории.

Следует особо отметить, что многомерность платоновского мифопоэтизма, его несводимость к конфессиональной однородности, при несомненной ориентации на православную систему ценностей, позволяет высказать предположение об апокрифичности мышления писателя. В самом назначении апокрифов «согласить предания предков с теми священными сказаниями, которые водворены в христианстве»¹ заключено народное интуитивное убеждение в универсальности мифологических представлений, сохранивших крупинцы праисторического абсолютного знания о законах мироустройства. Насколько был характерен для Платонова такой близкий народному интуитивистский спо-

соб миропостижения, основанный главным образом на *внутренней* убежденности и предчувствии, можно судить и по некоторым высказываниям писателя².

В плане предварительного замечания отметим, что творческое размышление писателя над вопросом о месте «Закона и Благодати» в рукотворно создаваемой реальности продолжается в его произведениях, посвященных военной теме. Их художественный мир качественно отличается от того, который наблюдаем мы в текстах предшествующего периода, тем, что в нем возникает бытийная трехсоставная полнота: единство плоти, души и духа. Эта принципиальная особенность проявляет себя уже на уровне названий произведений о войне: «Одохотворенные люди», «Неодушевленный враг», «Возвращение», «Семья Иванова», «Мать», «Еще мама» и др. Память об исконных ценностных основаниях жизни: Отечестве, доме, семье — возвращается в сознание их героев в процессе смертельной борьбы с надвинувшейся *реальной опасностью* (в отличие от произведений 20–30-х гг., где речь идет о борьбе за реализацию *утопической идеи*), что в мистериальной парадигме соответствует семантической функции *жертвенного искупления, очищения* от содеянного греха. (Впрочем, сдвиг от утопии к реальности, поворот к теме дома, семьи, родства обнаруживает себя уже в платоновских произведениях второй

половины 30-х гг.) Такой исследовательский взгляд на произведения о войне может служить дополнительным основанием для представления творчества писателя неким *единым текстом*, развивающим, выверяющим на разных этапах и в разных художественных ракурсах одну центральную идею — идею жизнеспособности постреволюционного мира.

В этом контексте тезис о «народно-мифотворческой стихии» как главном источнике мифологизма платоновской прозы в большей степени применим к раннему творчеству писателя, отразившему горячую веру молодого автора в социальную перспективность строящегося мира. Присутствие в структуре ранних произведений Платонова архетипальных и мифологических элементов прочитывается как художественная попытка бытийного укоренения оснований этого новосоздаваемого мира.

Однако чем более зрелым становилось творчество писателя, тем сильнее оформлялась в нем, наряду с присутствием означенной линии, иная тенденция в отношении к мифологической традиции, выражающаяся во все более пристальном внимании к первоисточному, архетипическому мифу как своеобразной универсалии бытия. В контексте 20–30-х гг. творческий интерес такого рода представляется авторским вариантом поставангардистской рефлексии, в том числе и саморефлексии, уни-

кальным способом проверки рационалистически «изобретенного» «неимоверного мира» (то есть *не имеющего веры*: «Нету неба, тайны, смерти, / Там внизу труба и дым. / Мы отцы и мы же дети, / Мы взрываем и творим»)³ на его онтологическую полноценность. Можно сказать, что идеологический миф поверяется в зрелом творчестве Платонова мифом архетипическим. О тщательности этой проверки свидетельствует прежде всего сквозной характер мотивно-образной системы писателя, заложенный в нее принцип повторяемости. Ставший особенностью творческого почерка Платонова, этот принцип, с одной стороны, указывает на движение авторской мысли от произведения к произведению, на ее изгибы, неуловимые переходы, неоднозначные семантические разрешения, с другой — на постоянство проспективной смысловой стратегии его текстов, всегда ориентированной на возможность мистериальной перспективы.

«Иконическая» позиция архетипической мифомодели — как высшего критерия в процессе художественного осмысления писателем новой эпохи — представляет собой одно из центральных свидетельств принадлежности его произведений исследуемого периода к классической традиции с ее неизменной ориентацией на ценностные первоосновы бытия.

Вместе с тем повести «Котлован» в ряду зрелых произведений Платонова принадлежит особое место, ибо она может являться одним из весомых художественных доказательств того теоретического положения, что в случае заключенной в произведении установки на компрометацию *тайны бытия* носителем этой *тайны* становится сам его текст⁴. В этом и состоит, как мы пытались показать, главное назначение *внутреннего сюжета* повести, а также ее языковых особенностей. Таким образом, на пути «духовного трезвения» Платонова, обозначившегося к середине 20-х гг., именно «Котловану» отведена особая функция — художественного *откровения* Истины. Данным обстоятельством, на наш взгляд, в первую очередь определяется вершинное положение повести по отношению ко всему творчеству писателя.

⁴Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. М., 1995. С. 26.

²«Чувство родилось давно и уже слилось с душою мира. Мысль не родилась, не совпала еще, а только ищет этого слияния в полном познании мира»; «Я люблю больше мудростью, чем философию, и больше знанием, чем науку» (из писем жене. См.: Платонов А. Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск, 1990. С. 651, 660).

³Из стихотворения А. Платонова «Динамо-машина», впервые напечатанного в сб. «Голубая глубина»

(Краснодар, 1922). Цит. по: **Платонов А.** Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1985. С. 138.

⁴ См.: **Смирнов И. П.** Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 29–30.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СУДЬБА ВЕЩЕСТВА И ВЕЩИ В РОМАНЕ А. ПЛАТОНОВА «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»

Попытаемся проследить смысловые интенции *вещества* и *вещи* в итоговом романе А. Платонова 30-х гг. «Счастливая Москва», который, на наш взгляд, наиболее убедительно свидетельствует о художественной нереализованности авторской надежды на возможность онтологического «выправления» послереволюционного мира. Если в повести «Котлован», как говорилось в первой главе монографической части нашей работы, понятие *вещь* возникает прежде всего в применении к «общепролетарскому дому» — для обозначения изначальной установки героев на творение полноценной реальности («Чего жизни зря пропадать, лучше сделаем вещь»), то в романе «Счастливая Москва» эта созидательная основа *вещи* остается не только нереализованной, но даже незаявленной. Здесь наиболее характерным свойством *вещи* оказывается ее способность к развопло-

щению, что по существу делает ее *анти-вещью*. В тексте романа можно обнаружить несколько вариантов развоплощения *вещи*.

Во-первых, это *вещь*, не реализовавшая своего предназначения и утратившая таким образом «свой смысл жизни». Но, в отличие от «Котлована», здесь о судьбе такой *вещи* позаботиться некому, ибо героя, подобного Вошцеву, в «Счастливой Москве» нет:

«В толпе торговали еще и такими *вещами*, которые потеряли свой смысл жизни,— вроде капотов с каких-то чрезвычайных женщин, половских ряс, украшенных чаши для крещения детей, стуртуков усопших джентльменов, брелочков на брюшную цепочку и прочего,— но или среди человечества как символы жестокого качественного расчета. Кроме того, много продавалось носильных вещей недавно умерших людей,— смерть существовала,— и мелкого детского белья, заготовленного для зачатых младенцев, но потом мать, видимо, передумывала рожать и делала аборт, а оплаканное мелкое белье нерожденного продавала вместе с заранее купленной погремушкой» (95–96)¹.

Интересно, что в поисках наиболее точного определения Платонов в черновике зачеркивает вариант «вещи, которыми пользоваться никто не стал» и вместо него вписывает: «которые потеряли свой смысл жизни». Но, утратив свое исконное предназначение, эти *вещи* становятся

«символами жестокого качественного расчета», то есть начинают выполнять природно чуждые им функции.

Во-вторых, это *вещь*, обладающая способностью к уничтожению, разрушению:

«— Извините,— отстранился Самбикин.— Есть *вещи*, которые уничтожают все, это — вы. Когда я увидел вас, я забыл думать, я думал, что умру» (76).

Факт того, что в данном случае понятием *вещь* охарактеризован живой человек, Москва Честнова, еще раз указывает на осознание писателем высокого онтологического потенциала *вещи*. В контексте нашей проблемы важно то, что *вещь* наделена в романе качеством активного действия, воздействия на окружающий мир. В «Котловане» также можно обнаружить похожий семантический аспект, когда говорится о «ветхих вещах, необходимых для *будущего отмищения*». Однако в «Счастливой Москве» более отчетливо проступает отрицательная направленность воздействия *вещи*, пусть невольно, но нацеленного на уничтожение, а не на воссоздание.

В данной работе мы не будем специально останавливаться на образе главной героини романа. Это отдельная проблема, которая уже довольно подробно разработана в платоноведении². Скажем только, что путь Москвы Честновой — это тоже своего рода путь развопло-

щения, где движение происходит сверху вниз, с неба (Москва-парашютистка) под землю (Москва — строительница метро), то есть тот же, которому подвержены все *вещи* в произведении. При этом в силу своего величайшего внутреннего магнетизма в собственное нисхождение героиня увлекает всех, с кем сводит ее жизнь. После встречи с ней мысль о смерти всерьез поражает не только Самбикина, но и Сарторисуса, Комягина.

Но Москва Честнова не единственный персонаж, который связан в произведении с понятием *вещь*. Еще до встречи с ней о себе как о *вещи* заявляет Комягин — в «описи своих вещей и предметов», куда заносит «себя самого, кровать, одеяло и стул» (61). В этом фрагменте важно не только то, что герой воспринимает себя не то *вещью*, не то *предметом*, симптоматично само отождествление *вещи* и *предмета*.

Есть в романе еще один фрагмент, где слово *вещь* соседствует со словом *предмет* в качестве его абсолютного синонима.

«Обыкновенно... Чебуркова ходить мужу никуда не позволяла, кроме работы, и следила по часам — вовремя ли он возвращается, а в собрания она не верила и начинала плакать и браниться, что второй муж тоже подлец и изменяет ей. Если муж все же запаздывал, Матрена Филипповна, отворив ему дверь, начинала его бить *любимым предметом* — старым валенком, ве-

шалкой вместе с одеждой, самоварной трубой от бывшего когда-то самовара, башмаком со своей ноги и *другой внезапной вещью*,— лишь бы изжить собственное раздражение и несчастье» (104).

В этом отождествлении *вещи* и *предмета* можно увидеть еще одно свидетельство расподобления *вещи* у Платонова. Как и в «Котловане», смысловое подобие означает в данном случае подобие онтологическое. Можно сказать, что в лишенном духовности мире *вещь* не только не может реализовать своей исконной природы, но с неизбежностью теряет свой бытийный статус, превращаясь в *предмет*.

С другой стороны, в художественном мире романа можно обнаружить и явления обратного порядка, когда *предметы* начинают выступать в качестве некоего подобия *вещи*:

«...При выходе хозяйка внезапно обернулась в пустоту своей комнаты. Груняхин внезапно огаянулся туда же. И ему показалось, что *все предметы стали вдруг подобиями, искажениями какого-то знакомого, общего человека, может быть, его самого*,— все они, значит, обратили свое внимание на присутствующих людей и урюмо усмехнулись на всех своим неясным лицом и положением. Бывшая жена Арабова наверно увидела то же самое, потому что она вдруг заплакала от вечного горя и отвернулась от стыда...» (101).

Это описание оживших *предметов*, «усмехающихся на всех», напоминает картину не то бредовую, не то сна, подобную той, что видит уснувший под наркозом больной ребенок с шаровидной опухолью на голове, похожей на «вторую безумную голову, в которой сжимается смертный гной»:

«...Он видел предметы, всю сумму своих впечатлений, — *эти предметы мчались мимо него и он узнавал их* — вот забытый гвоздь, который он держал в руках давно, гвоздь теперь заржавел, стал старый, вот черная маленькая собака, с ней он играл когда-то на дворе — она лежит мертвая в мусоре, с разбитой стеклянной банкой на голове, вот железная крыша на низком сарае, он влезал на нее, чтобы смотреть с высоты, она пустая сейчас и железо скучает по нем, а его долго нет... Острая, мгновенная стрела вышла позади глаз и ума мальчика... и ударила его в сердце... *все предметы, знавшие его, заплакали по нем*, и сон его воспоминаний исчез» (29).

Пожалуй, к этим двум коррелирующим между собой описаниям, расположенным в начале и в конце романа, стягивается смысловая основа всего произведения. К концу повествования изображение жизни в городе Москве как будто все более освобождается от иллюзорного бодрствования и предстает неким подобием больного сна, стремящегося в смерть. Не пробудить сознание, а забыться, «пропасть», отка-

заться от себя, от своих воспоминаний — тако-
ва общая тенденция, которой подчинена жизнь
всех героев романа. Недаром Матрена Филип-
повна при нахлынувшем на нее тревожном
чувстве отвернулась «от стыда»: не то устыди-
лась — не то попыталась отгородиться от вдруг
напомнившей о себе совести, от ощущения
неправедно прожитой, беспамятной жизни.

Из сказанного видно, что *вещный мир* «Сча-
стливой Москвы» ни разу на протяжении всего
повествования не проявил своих позитивных
интенций. К концу произведения изображае-
мые в нем *вещи* предстают все меньшей семан-
тической оппозицией *веществу*. При этом не
вещество поднимается до положения живой
полноценной основы *вещи*, а, наоборот, *вещь*
становится столь же неясной, мертвой и обез-
доленной, как *вещество*. В обездуховленном ми-
ре романа, как и в повести «Котлован», *вещь*
претерпевает некую внутреннюю коррозию,
превращающую ее в «отпавший от смысла
жизни», неясный в своем назначении *предмет*.
Страшнее всего, что в последнем произведе-
нии Платонова 30-х гг. такими *предметами* ста-
новятся не только *вещи*, но и люди.

Любопытно, что мотив *вещества* вообще
исчезает со страниц финальной части романа.
В последний раз о нем идет речь в связи с
экспериментом Самбикина по оживлению
«мертвыми мертвых». Однако поиски «малоиз-
вестного веселого вещества», которое, по

веселого вещества», которое, по мнению героя, «было припасено для долгой, но не случившейся жизни» в составе «мертвой материи», так и остаются безуспешными. В результате лишенной животворящей основы романной реальности ничего не остается, как все более стягиваться, «усыхать» до предметного существования, пополняя запасы государственного «утильсырья». Перефразируя высказывание Т. де Шардена, можно заключить, что на ста страницах романного текста уместилась картина стремительной инволюции мира в его направленности *от духа*. Это состояние видится нам более безальтернативным, чем то, которое представлено в повести «Котлован».

Г. ГАЗДАНОВ И А. ПЛАТОНОВ — В ПОИСКАХ ИСТИННОГО БЫТИЯ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Гоголь, Достоевский, Толстой, Бунин, Чехов, Набоков, Пруст, Кафка, Камю, Бодлер, Рильке... — вот тот ассоциативный литературный ряд, в который вписано сегодня имя Г. Газданова. Часть имен из этого ряда активно используется героями его произведений (Достоевский, Гоголь, Бодлер, Рильке, а также Платон, Паскаль и др.). В этом воссозданном литературной критикой и литературоведением (с

косвенным участием самого автора) перечне близких Газданову авторов имя А. Платонова не встречалось ни разу. Вряд ли они знали о существовании друг друга, хотя и были современниками, ибо первый жил и творил в эмиграции³, второй — за «железным занавесом» Советской России.

Однако уже при первых попытках сопоставительного анализа творчества Газданова и Платонова в глаза бросается обилие мотивных соответствий, общность разрабатываемых тем и проблематики, а также культурного контекста, где главным является ориентация на русскую классическую литературу — при кардинальной разности художественного языка и стиля. Но даже в этой области, свидетельствующей о языковой принадлежности писателей к разным традициям (Газданова — к традиции классической ясности, Платонова — к традиции неклассической художественности), вдруг обнаруживается внезапное сходство. Так, совсем по-платоновски звучит фраза в романе Газданова «Вечер у Клэр» о «женщине... раз навсегда о чем-то задумавшейся»⁴ (ср., напр., в рассказе Платонова «Третий сын»: «Пожилая женщина имела разбитое сердце и *навсегда смущенную душу*»)⁵, а в «Истории одного путешествия» повествователь наблюдает людей, которые «счастливы особенным *неподвижным счастьем*»⁶, что представляет собой практически дословное

выражение мечты платоновских героев — строителей «общепролетарского дома» («Котлован»). Симптоматично, что в романе Газданова эти «счастливицы» — тоже люди из рабочей среды, жители бедных кварталов Парижа. В том же романе есть одна сцена, беседа сына с матерью, которая своей парадоксальной логикой напоминает повествовательную манеру Платонова:

«— Мама,— сказал Николай,— ...скажи мне правду: ты меня все-таки любишь? — Глупый мальчик,— сказала мать,— да, ты очень скверный, я знаю, *но ведь у тебя нет другой мамы — кто же тебя будет любить?*» (176–177. Ср.: «Дом человек построит, а сам расстроится. Кто жить тогда будет? — сомневался Вощев на ходу»; «Вощев... сказал всем: — Пора пошабашить! А то вы уморитесь, умрете, и кто тогда будет людьми?» («Котлован», 128, 137)).

Центральным, организующим текстовое пространство произведений обоих авторов является мотив *путешествия, странничества*. Его полифункциональная активность может быть объяснена временем, на которое приходится творческая продуктивность исследуемых писателей: 20–40-е гг. (у Газданова, умершего в 1971 г., в 50–60-е гг. были опубликованы последние три романа — всего им написано девять — и несколько рассказов. В этот период он продолжает разрабатывать на новом мате-

риале, в том числе французском, те проблемы, которые заявлены в его предыдущем творчестве). Смена исторической эпохи с неизбежностью повлекла за собой смену образа жизни. Задача самоопределения в новом мире — в одном случае это мир изгнания, в другом — еще неведомый мир социализма — представляется главной как для самих писателей, так и для их героев. В этом плане общим сопутствующим мотивом для обоих авторов является мотив *преодоления пустоты*. Несомненна общая природа их обращения к данной теме — то, что может быть определено как разные формы эмиграции: внешняя для Газданова и внутренняя для Платонова. Трудному поиску смысла жизни вне родины соответствовал не менее трудный поиск собственного места на родине, но вне свободы. То есть как в том, так и в другом случае речь прежде всего идет о путях *внутреннего* самоопределения, что придает понятию странничества метафизическое звучание.

У Газданова мотив *путешествия* часто заявлен уже в названиях произведений: «История одного путешествия», «Полет», «Пилигримь», «Возвращение Будды», «Ночные дороги», «Вечерний спутник». Но дело здесь не только и не столько во внешних перемещениях героев, которые, впрочем, всегда имеют место в нарративном пространстве газдановских текстов, выполняя в них функцию обертона к доминант-

ной теме — внутреннему путешествию персонажа вглубь собственных чувств и ощущений либо путешествию во времени, практически всегда ретроспективному. Найти выход из лабиринта жизни, понять ее логику и конечную цель — такова главная, хотя часто невыполнимая задача близкого автору газдановского героя. «Мне кажется... что мы все похожи на пилигримов, которые в пути забыли о цели их странствия»⁷, — этот программный для всего творчества Газданова тезис звучит в словах одного из персонажей его позднего романа «Пилигримы».

Путешествие, как верно пишет исследовательница творчества Газданова Л. Сыроватко, начинается в его произведениях с возникающего в сознании персонажа «вечного вопроса». «„Пробужденный“ вопросом о смысле жизни и им же превращенный в „путешественника“, герой Газданова поставлен перед необходимостью немедленно дать ответ на него, сознавая всю его „вековечную открытость“. До тех пор пока ответа не дано, он подобен призраку в призрачном мире»⁸. В основании вариантов ответа на этот вопрос лежит мифологема трех дорог. Первый вариант — это отказ от ответа, снятие вопроса. Так, например, решает для себя проблему один из персонажей романа «Вечер у Клэр» дядя Виталий, «человек с громадными способностями, живым и быстрым умом»

(118), жизненный поиск которого сводится в результате к тезису: «Смысла, действительно, нет, да он и не нужен» (116).

Второй путь — это логическое разрешение проблемы, «построение ясной и четкой схемы, формально непогрешимой цепи причин и следствий с последующим отсечением того, что в нее не укладывается»⁹. По нему идет Александр Александрович, герой «Истории одного путешествия», признающий только «чистое чувство» — «любовь значит любовь, голод значит голод, жажда значит жажда и ненависть значит ненависть» (243); таков еще один персонаж этого романа, профессор, сформировавший четкие теоретические представления о порядке вещей и не желающий принимать во внимание отклонения от своей теории, так как в этом случае потеряет смысл вся его жизнь; таков отец главного героя романа «Полет» Сергей Сергеевич, «идеальная машина», каким считают его окружающие, сам же он выстраивает свое поведение как линию обороны от всякого рода жизненных неожиданностей, становясь в итоге жертвой собственных иллюзий.

И третий путь — это путь познания, основанный на доверии к жизни как она есть. По нему идут любимые, близкие автору герои, искренние и любящие той любовью, которая сродни евангельской любви: «...милосердствует... не завидует... не превозносится, не гор-

дится, не бесчинствует, не ищет своего... не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» (1 Кор. 13, 4–7). Таков Коля, герой романа «Вечер у Клэр», таковы братья Рогачевы, Володя и Николай, герои романа «История одного путешествия», таков Сережа, герой романа «Полет», таковы Роберт и Пьер, герои поздних романов Газданова «Пилигримы» и «Пробуждение»; на путь постижения смысла жизни через такую любовь выходит после многих ошибок и долгих мытарств герой романа «Пилигримы» Фред. Именно этим персонажам оказывается по силам трудный путь личностного «довоплощения» (этот авторский словообраз означает преодоление внутреннего разлада, ощущения метафизического бездомья).

Каждый из газдановских героев выбирает свой способ «довоплощения»: через помощь ближнему (Рожэ, Фред из «Пилигримов», Пьер из «Пробуждения»); через сострадание, часто приводящее к любви (тот же Пьер из «Пробуждения», Роберт из «Пилигримов»); собственно через любовь, и это самая большая группа героев (Николай и Вирджиния, Артур и Виктория из «Истории одного путешествия», Коля из «Вечера у Клэр», Жанина из «Пилигримов», Эвелина из романа «Эвелина и ее друзья», Анна-Мария из «Пробуждения»), через отказ от

нажитого состояния (ростовщик Лазарис из «Пилигримов») и т. д. Принципиально важно, что у Газданова это всегда простые и вместе с тем вечные, универсальные способы, которые выполняют в его текстах функцию ариадниной нити, помогающей пробраться сквозь самые сложные сюжетные лабиринты, выводящей из тьмы к свету, кажется, безнадежно заблудшие, отчаявшиеся души.

Для этой категории героев автор в наибольшей мере открывает сюжетные перспективы (исключение составляет судьба Фрэда, о чем подробнее скажем ниже). Другие его персонажи часто оказываются обречены на трагический исход. Так, внезапно умирает Александр Александрович, «плохо кончает» дядя Виталий, терпит крушение самолет в финале романа «Полет», на борт которого Газданов как будто случайно собирает героев с уязвимой жизненной ориентацией, среди них оказывается и Сергей Сергеевич, и т. д.

Среди вариантов жизненной философии газдановских героев можно обнаружить еще одну особую позицию. Ее особенность в том, что она не заряжена стратегией пути, не разворачивается во внутреннее движение. Это философия изначальной «всеяности», где отсутствует сама возможность постановки «вечного вопроса». Персонажи, лишенные способности к размышлению, представляют собой газданов-

ский вариант «мертвых душ», это некие биоавтоматы, считающие, что жизнь другого человека должна полностью уложиться в прокрустово ложе их представлений, чаще всего животного-физиологических. Таковы доктор Штук, мать Артура в «Истории одного путешествия», муж Анны-Марии в «Пробуждении», Зина в «Возвращении Будды» и др. При этом следует отметить, что функция такого рода персонажей у Газданова чаще всего эпизодическая, сюжетная перспектива его произведений принадлежит не им.

Таким образом, художественный мир Газданова с наименьшим основанием можно назвать «страной философов», чем мир Платонова (особенно философски насыщенным представит сюжетное поле романа «Ночные дороги», где один из героев — доморощенных мыслителей даже носит прозвище Платон), в котором основная ситуация героя — это также ситуация распутья. У Платонова, как и у Газданова, в вариантах выхода из нее обнаруживает себя мифологема трех дорог. Одна из них — это уже известный путь снятия проблемы. Таков, например, путь Козлова или мужика с кафельного завода в повести «Котлован» (см. первую главу данной монографии), а также Божко, Сарториуса, Москвы Честновой в романе «Счастливая Москва» и других героев, которые после изначального внутреннего душевного по-

рыва, «томления души» либо смутного сомнения и тревоги, всегда означающих у Платонова исходный импульс движения героя к постижению «вечного вопроса», вдруг отказываются от этого пути, выбирая более простой способ — прекращение поиска.

Другой путь — это путь следования готовому рациональному, узаконенному знанию, соответствующему идеологическим клише и главным лозунгам «эпохи строительства социализма». В той же повести «Котлован» этот путь представляют Сафронов, первый идеолог на строительной площадке, и активист — организатор коллективизации деревни:

«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» (148);

«Сафронов изобразил рукой жест нравоучения...

— Пролетариат живет для энтузиазма труда, товарищ Воцев! Пора бы тебе получить эту тенденцию. У каждого члена союза от этого лозунга должно тело гореть!» (158) и пр. и пр.;

«Активист находился на высоком крыльце и с молчаливой грустью наблюдал движение жизненной массы на сырой, вечерней земле...

— Ну как же будем, граждане? — произнес активист в вещество народа, находившегося

перед ним.— Вы что ж, опять капитализм сеять собираетесь иль опомнились?..

— ...Ну что же! — терпеливо сказал активист сверху.— Иль вы так и будете стоять между капитализмом и коммунизмом: ведь уж пора тронуться — у нас в районе четырнадцатый пленум идет!» (192–193) и пр.

Третий путь — это путь мыслящего героя, стремящегося постичь смысл жизни, «вспомнить» истину. Это путь таких героев, как Прушевский, Воцев («Котлован»), Саша Дванов («Чевенгур»), Назар Чагатаев («Джан»), а также Макар Ганушкин («Усомнившийся Макар»), Фома Пухов («Сокровенный человек») и др.

Так же, как и в текстах Газданова, у Платонова обнаруживается и четвертая позиция, которую можно определить как позицию готового ответа:

«Что же твоя истина!», «А зачем тебе истина? ...Только в уме у тебя будет хорошо, а снаружи гадко» (129),— такова философия рядового, «среднего» землекопа в повести «Котлован», который «всю жизнь либо бил балдой, либо рыл лопатой, а думать не успевал» (149).

В отличие от героев Газданова, платоновские персонажи в своем абсолютном большинстве оказываются не в состоянии преодолеть ни внутреннего, ни внешнего распутья. Что касается последнего, то хотя в названиях произведений Платонова, в отличие от газданов-

ских, практически отсутствует странническая семантика, их художественное пространство буквально перенаселено странствующими бродягами. В них словно вся «взвихренная Русь» оказалась на дорогах, вышла на поиски «нового счастья» — «даровой жизни» («Чевенгур»). Итогом такого путешествия, принявшего форму «безвозвратного бродяжничества» («Глиняный дом в уездном саду»), становится исчезновение чувства «дома». Как собственного жилья, так и родных нет ни у героев «Котлована», ни у героев «Чевенгура», «Счастливой Москвы», «Ювенильного моря» и многих других произведений Платонова конца 20-х — 30-х гг. В глазах этих «новых хозяев жизни» тоска по домашнему очагу, уюту становится признаком узкомещанского мировоззрения, классовой чужеродности:

«Многие полубуржуи,— читаем в «Чевенгуре»,— плакали на полу, прощаясь со своими предметами и останками. Подушки лежали на постелях теплыми горами, емкие сундуки стояли неразлучными родственниками рыдающих капиталистов, и, выходя наружу, каждый полубуржуй уносил на себе многолетний запах своего домоводства, давно проникший через легкие в кровь и превратившийся в часть тела» (252).

Знаменательно, что утрата родовой памяти, потребности в доме — родовом гнезде проис-

ходит у героев Платонова в пределах их исторической родины, в России.

Одна из целей газдановских героев в произведениях, связанных с российской тематикой,— это, напротив, обретение дома, поиск родных или соотечественников в изгнаническом рассеянии. Для встречи с близкими преодолевают многие расстояния, от Константинополя до Парижа, герои романов «История одного путешествия», «Вечер у Клэр»; в постоянном внутреннем путешествии-воспоминании пребывают персонажи романов «Возвращение Будды», «Призрак Александра Вольфа», «Ночные дороги», а также уже названных «Вечера у Клэр» и «Истории одного путешествия» и многих рассказов Газданова. Чаще всего это совсем еще молодые, близкие автору по возрасту и жизненному опыту люди, которым он доверяет свои мысли, свою боль, свои сомнения и надежды. Для писателя, как и для его героев, воспоминание является основным способом вернуться в «потерянный рай» детства, родины, восстановить нарушенную связь с прошлым, с духовной традицией¹⁰. Символическое единение с родиной достигается героем Газданова и посредством общения с русскими людьми («Ночные дороги», «Возвращение Будды», «Призрак Александра Вольфа»), через возвращение к потерянной в России возлюбленной («Вечер у Клэр»), через воссоединение семьи в чужой

стране («Полет», «История одного путешествия») и пр.

Фактор воспоминания, в качестве важнейшего компонента включающий в себя культурную память, во многом обуславливает то, что путешествие мысли газдановского героя, часто ощущающего себя экзистенциально одиноким, тем не менее совершается в рамках традиционной картины мира, опорой которого является «старый дом, с одним и те же крыльцом и той же входной дверью, теми же комнатами, той же мебелью, теми же полками библиотеки, деревьями, которые, как архивы моего бюро, существовали до моего рождения и будут продолжать расти после моей смерти, и лермонтовский дуб над спокойной моей могилой, снег зимой, зелень летом, дождь осенью, легкий ветер русского незабываемого апреля месяца; много книг, прочитанных много раз, возвращение из путешествий и это медленное очарование семейной хроники»¹¹.

Сила скреп памяти такова, что в ситуации уходящей из-под ног почвы дает герою Газданова возможность преодолеть опасность онтологического бездомья.

«Но вот небо заволоклось облаками, звезды сделались не видны; и мы плыли в морском сумраке к невидимому городу; воздушные пропасти разверзались за нами, и во влажной тишине этого путешествия изредка звонил коло-

кол — и звук, неизменно нас сопровождавший, только звук колокола соединял в медленной стеклянной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбывающимся, с прекрасным сном о Клэр...» (154).

Так заканчивается роман «Вечер у Клэр». А в «Истории одного путешествия» есть многозначительный для миропонимания Газданова диалог:

«— Вот мы продаем автомобили, Володя пишет роман,— говорил Николай за обедом.— Автомобили продаются, роман пишется...

— Дальше, дальше, Коля.

— Вирджиния читает книги, Володя пишет роман...

— Волга впадает в Каспийское море,— сказал Володя.

— Именно. Вот ты меня прервал, и я потерял нить мысли. Да, вспомнил. Я хотел сказать, что все наши человеческие дела суть ничто и прах, и доказательство — это что после зимы наступает весна...

— А после весны лето, вслед за которым осень.

— Да, и происходит это так, как если бы не было ни романа, ни автомобилей, ни вообще ничего. Медведь выходит из своей берлоги, змея выползает из-под скалы...» (235).

Такое представление об устойчивости мира, независимости космического порядка как от характера внешней человеческой деятельности в целом, так от внутренних мытарств отдельной личности — главный источник оптимизма писателя. По Газданову, текучесть, изменчивость — одно из видимых свойств мира. Задача человека — найти способ непротиворечивых отношений с жизнью, войти в ритм с нею, постичь основания ее фундаментальной незыблемости при кажущейся внешней относительности. Только в этом заключена возможность уберечь себя от соскальзывания в псевдобытие. Особенно отчетливо эта мысль заявлена в романе «Возвращение Будды», где мотив экзистенциального одиночества и непознаваемости мира звучит наиболее пронзительно:

«...Вернувшись из небытия, я вновь почувствовал себя в том мире, где я до сих пор вел такое условное существование, не потому, чтобы этот мир вдруг внезапно изменился, а оттого, что я не знал, что же именно, в нестройном и случайном хаосе воспоминаний, беспричинных тревог, противоречивых ощущений, запахов, чувств и видений, определяет очертания моего собственного бытия, что принадлежит мне и что другим и в чем призрачный смысл того меняющегося соединения разных элементов, нелепая совокупность которых теоретически составляла меня, дав мне имя, фамилию,

национальность, год и место рождения и мою биографию, то есть долгую смену провалов, катастроф и превращений. Мне казалось, что я медленно возникаю опять здесь, куда как будто бы я не должен был вернуться,— забыв все, что было до сих пор. Но это не было потерей памяти в буквальном смысле слова: я только неоправимо забыл, что именно следует считать важным и что незначительным»¹².

В текстах Платонова отношение между человеческой деятельностью и космосом обстоит иначе. Социальные катаклизмы, с точки зрения писателя, нарушают исконную цельность мира, приводят его к ситуации онтологического сдвига. Эта авторская мысль реализуется через особое построение художественного пространства в его текстах, где происходит своеобразное смешение «верха» и «низа». «Звездная темная ночь», «солнце, как слепота», «заря, похожая на свет погребения» и другие детали пространственной характеристики платоновского космоса маркируют его мутационное состояние, вызванное общественно-историческими взрывами. «Когда же что-нибудь настанет-то»,— в нетерпении ждут герои «Котлована»; «Где четыре времени года?» — спрашивает с беспокойством маленькая Настя в той же повести, а герои «Чевенгура» с интересом размышляют, взойдет ли солнце над их коммунистическим городом. Для сравнения творчества двух писателей послед-

ние примеры являются особенно показательными, ибо задают новый уровень своеобразного косвенного ментального диалога — уже не только в идейно-тематическом плане или в плане мотивных соответствий, но через посредство поэтических антиномий, возникающих на основе общности художественных деталей (наличие/исчезновение времени, времен года).

Можно, таким образом, сказать, что одна из центральных проблем, стоящих перед мыслящими героями как Газданова, так и Платонова, — это проблема выхода из иллюзорного, призрачного мира, поиск путей в сферу истинного бытия. Однако стратегии этого поиска простираются в их произведениях по-разному. В этом отношении важное значение в текстах обоих писателей имеет мотив *жизни-сна*. Так, у Платонова константным элементом, сопровождающим описание состояния мира практически во всех его произведениях, является лейтмотив «замершей» жизни, находящейся в «покорном сне». Несмотря на искренние намерения его героев создать новый «мир счастья, бодрствования и молодости»¹³, их попытки так и остаются нереализованными, ибо представления о формах этого мира («коммунистический рай» Чевенгура, «общепролетарский дом», мировой пролетарский рай с центром в Москве и пр.) не выходят за пределы земных ориенти-

ров. Такое отсутствие представлений об иной реальности в сфере персонажа делает «пробуждение» платоновского мира принципиально неосуществимым: ему попросту «некуда» пробуждаться. Потому-то в романе «Счастливая Москва» изображение жизни социалистической столицы к концу повествования как будто все больше освобождается от иллюзорного бодрствования и предстает неким подобием больного сна, стремящегося в смерть. Не пробудить сознание, а забыться, «пропасть», отказаться от себя, от своих воспоминаний, от прежнего существования — такова общая тенденция, которой оказывается подчинена жизнь всех центральных героев итогового произведения Платонова 30-х гг. «Какой значащий перепад начал и концов „Счастливой Москвы“, имеющий отношение и к метафизике удела человеческого, и к ценностному освидетельствованию эпохи! — пишет по этому поводу С. Семенова.— Начальный взлет, энтузиазм, планы и дела, затем все большее вторжение и внешних смертоносных сил, и внутренне иррациональных. Все персонажи романа приходят к той или иной форме своего „падения“: калека Москва, пройдя свои унижения и разочарования, вообще куда-то исчезает, Самбикин замирает в столбняке своей идеи-фикс, Божко женится на мещаночке Лизе, оставленной Сарториусом, сам Сарториус-Груняхин

превращается в покорного подкаблучника своей несчастной жены-мегеры, Комягин покупает себе гроб, заранее готовясь к устранению в полное ничто...»¹⁴ Из сказанного видно, что «движение по склону» главных персонажей представлено в последнем романе Платонова с особой последовательностью.

В отличие от платоновской, логика газдановского повествования выстраивается таким образом, что *сон* в его произведениях представляет собой по большей части лишь начальное состояние героя и мира. Главное внимание здесь, как уже говорилось, уделяется процессу «пробуждения». К этому вопросу мы вернемся ниже.

Еще одним важным общим элементом творчества Платонова и Газданова, тесно связанным в том числе и с мотивом *жизни-сна*, является мотив *смены имени*. Так, в «Ювенильном море» старуха Кузьминична в порыве восторженного приятия новых жизненных ценностей переименовывает себя в Федератовну, а в «Чевентуре» целая деревня начинает менять имена «в целях самосовершенствования граждан». В итоге Игнатий Мошенков становится Федором Достоевским, Степан Чечер — Христофором Колумбом, а колодезник Петр Грудин — Францем Мерингом. Однако попытки делать «что-нибудь выдающееся» предпринимаются героями Платонова в рамках все той же иллю-

зорной реальности, которую они сотворили собственными руками. Поэтому их переименование не влечет за собой прорыва к истинной жизни, не является способом выхода из псевдобытия, но оказывается его продолжением в новом обличье. Своей трагической кульминации мотив *переименования* достигает в романе «Счастливая Москва». Превращение Москвы Честновой в Мусю Комягину, с одной стороны, является свидетельством демифологизации образа героини, художественный абрис которого в начале романа заявлен в полном соответствии с каноническим представлением о «передовой советской молодежи»¹⁵ (как помним, Москвой Честновой ее называли в детском доме в честь социалистической столицы, настоящее же имя девочки было Оля), то есть означает разрыв связей с «современной, насильственно навязанной... историей»¹⁶. С другой стороны, последнее имя героини — своего рода формальная фиксация произошедшей в ней внутренней аберрации, ее стремительной инфернизации. Нисхождение Москвы проявляется не только в том, что в начале романа она — парашютистка, то есть существо, стремящееся ввысь, к небу, а в конце — рабочая в шахте московского метро, вынужденная проводить большую часть жизни в подземелье, но и в особом характере ее травмы, приведшей к ампутации ноги. В конце романа лежащая на

кровати одноногая Москва-Муся, отворяющая дверь Сарториусу большим пальцем здоровой ноги,— это уже некто сродни сказочной Бабе-яге. Созвучие с этим образом, символизирующее направление внутреннего движения героини, можно обнаружить в ее новой фамилии Комягина (Ком-ягина, ср. нем. *kommen* — приближаться, входить)¹⁷.

С переименованием в «Счастливой Москве» связана судьба еще одного героя — Сарториуса. Его желание изменить судьбу, стать другим реализуется через перемену имени:

«Иногда он вспоминал о прошлом бедном тресте весов и гирь, когда он еще был Сарториусом,— там было грустно и тепло от своего сердца и жены не требовалось; но теперь, став другим человеком, Груняхину нужно было хотя бы искусственное согревание семьей и женщиной» (100).

Однако такая псевдожизнь под новым именем, в чужой и чуждой семье оказывается не по силам герою. В итоге по замыслу автора Сарториус-Груняхин должен покончить с жизнью либо совершить нечто похожее «с медленным страдальческим концом»¹⁸. Таким образом, в последнем романе Платонова переименование оказывается связанным с изменой героя самому себе, своей исконной природе. Недаром поэтому желание Сарториуса сменить образ жизни, раствориться в людях выражено им фразой

«пропаду среди всех», что на деле является не корявой оговоркой, странно звучащей в устах героя-интеллекта, но знаковой проговоркой, за которой стоит значение развоплощения личности, ее самоуничтожения.

Крайним вариантом данной ситуации является полная утрата героем имени, что наиболее ярко представлено в повести «Котлован». Персонажи этого произведения — это в большинстве своем безымянные, безликие герои-функции. «Активист», «кулак», «средняк», «профуполномоченный» — так социально маркирует их автор. Таковы и безымянные «прочие» в «Чевенгуре». Те же, у кого есть личная «маркировка» в текстах Платонова, в основном имеют ее не в качестве имени, а только как фамилию, причем часто с нулевой генеалогической информацией — чисто пролетарского, «безродного» толка: Жачев, Чиклин, Воцев («Котлован»), Пиюся, Жеев («Чевенгур»), Вермо («Ювенильное море») и др.¹⁹

В творчестве Газданова мотив переименования связан прежде всего с героем романа «Пилигримы» Фредом, настоящее имя которого Франсис. Выходец из парижского «дна», юный Франсис попадает однажды в жилище стареющей проститутки, промышляющей в бедных кварталах города, — любительницы дешевого детективного чтения. Именно она и дает Франсису новое имя — Фред. Им назван ее люби-

мый герой одного из авантюрных романов, широкоплечий мужчина с револьвером. Таким он изображен в иллюстрированном журнале. И щуплый, узкоплечий, низкорослый Франсис постепенно входит в соответствие с этим вымышленным образом: его взгляд приобретает свинцовую, устрашающую тяжесть, а в кармане прочно обосновывается браунинг. Новый Франсис-Фред — сутенер, гроза квартала St. Denis, которому уже неведом страх. И он готов до конца защищать свое теперешнее положение. Однако, с другой стороны, у Фреда нет уверенности в том, что это положение стоит защиты. Такого рода неуверенность всегда расценивается Газдановым в пользу персонажа. Она — его главный шанс на возможность выхода из иллюзорной жизни, на «пробуждение». Далее, в беседе с неким Рожэ, который занимается проблемой малолетних преступников, Фред неожиданно для самого себя говорит, что на самом деле его зовут Франсис, но все называют его Фредом. Так первый шаг на пути героя к самому себе оказывается связанным с возвращением собственного имени. Произнесение своего настоящего имени как будто разрывает рамки псевдобытия, после чего следует искренний рассказ Фреда-Франсиса о своей жизни и мучающих его проблемах. Заканчивается роман неожиданно — внезапной смертью героя в результате несчастного случая. Но это

происходит уже после его внутреннего очищения. Последней мыслью Фреда была та, что «людям надо помочь. Для меня лично в этом смысл человеческой деятельности. Огромное большинство людей надо жалеть. На этом должен строиться мир» (431). То есть по существу — в плане духовного «довоплощения» — он оказывается готовым к смерти. Поэтому финал романа, на наш взгляд, не оставляет ощущения трагической безысходности, даже несмотря на заключительную авторскую сентенцию:

«Его труп подняли через несколько дней. Тело его было разбито, руки и ноги сломаны, но лицо не пострадало, и мертвые его глаза прямо и слепо смотрели перед собой — в то небытие, из которого он появился и которое вновь сомкнулось над ним в холодной и безмолвной тьме» (432).

Видимо, на этой последней фразе романа основана точка зрения Л. Сыроватко, расценивающей смерть Фреда как «самую ужасную в своей бессмысленности»²⁰. Заметим, однако, что герой Газданова за свою короткую жизнь (к моменту смерти ему лишь 22 года) успел пройти свой духовный путь до конца, а потому — по большому онтологическому счету — теперь уже неважно, сколько лет ему еще суждено прожить и в какой момент его настигнет смерть. Было бы гораздо страшнее за посмерт-

ную судьбу Фреда, если бы его наполненная преступным риском и опасностями жизнь завершилась раньше, чем он встретился с Рожэ и снова стал Франсисом. Поэтому нам представляется, что в судьбе Франсиса-Фреда смерть, вопреки заключительным авторским рассуждениям, связана не столько с небытием, сколько с «пробуждением»²¹.

Стратегия внутреннего «пробуждения» также ярко заявлена в позднем одноименном романе Газданова. В основе его сюжета лежит мифологема *Пигмалиона и Галатей*: в испытаниях Второй мировой войны героиня произведения теряет рассудок, память, семью и ведет полудикий образ жизни в глухом местечке на юге Франции. Окружающие называют ее Мари. Случайно оказавшийся в этих местах герой романа Пьер Форэ, сжалившись над несчастной молодой женщиной, решает увезти ее в Париж, с тем чтобы попытаться вернуть к полноценной жизни. После больших усилий ему это удается. К Мари постепенно возвращается рассудок, воспоминания о прежней жизни. И здесь вновь, как и в «Пилигримах», возвращение героини к самой себе оказывается связанным с возвращением имени: Мари вспоминает, что на самом деле ее зовут Анна. Но в то же время оказывается, что вернуться в свою семью после выздоровления Мари не может: ее муж давно покинул Францию и живет с другой женщи-

ной. Путь в прежнюю жизнь для нее отрезан еще и потому, что испытания, а также участие в ее судьбе Пьера изменили героиню. Теперь она понимает, в чем заключается полнота человеческой жизни, и понимание это близко тому, которое озаряет последние мгновения жизни Фреда, героя «Пилигримов». Ее прежняя, обеспеченная довоенная жизнь представляется ей лишь видимостью, ожиданием жизни. Свое еще не вполне ясное будущее аристократка Анна Дюмон связывает с Пьером Форэ, простым бухгалтером, человеком невыдающейся внешности, маленького роста, с узкими плечами, маленькими руками и ногами. «Еще некоторое время тому назад она думала, что, если бы она встретила Пьера на улице, она никогда не запомнила бы его лица»²². В финале романа Анна говорит Пьеру: «Я вас больше никогда не оставляю... И если бы было нужно опять все начинать сначала, зная, что вы придете за мной, я бы не колебалась ни минуты» (551).

Простота фабулы поздних произведений Газданова, прежде всего романа «Пробуждение», как будто специально направлена на то, чтобы сделать наиболее прозрачной их главную мысль: сострадательная помощь и любовь к ближнему — это та основа, на которой держится мир.

Но если Газданов для доказательства своей идеи использует прямой путь, за счет чего

главным образом и возникает впечатление сюжетной «незамысловатости», то для Платонова характерен апофатический способ утверждения той же мысли. «Любовь к дальнему», стремление к абстрактному «всеобщему» благоденствию и незнание путей к счастью конкретного, «частного» человека зачастую приводят его героев к внутреннему опустошению, потере самосознания, утрате понимания ценности отдельной человеческой жизни, что ведет в результате к стиранию границ между жизнью и смертью.

Как видно из проделанного анализа, внутреннее состояние *сна* либо *пробуждения* часто оказывается связанным в творчестве двух писателей с проблемой имени героя. При этом интересно то, что одна и та же мысль — о сакральности имени — художественно реализуется авторами полярными способами. Если у Платонова акцент делается на утрате имени и ее отрицательных последствиях, приводящих к движению героя *от себя*, то у Газданова, наоборот, доминантой является обретение имени, с которого начинается путь героя *к себе*.

Здесь нельзя, однако, не указать на особый тип газдановского персонажа, для которого путь *к себе* заканчивается катастрофой. Ярче всего он представлен одним из героев романа «Ночные дороги» Федорченко. В этом человеке, всю жизнь озабоченном лишь материаль-

ными проблемами, вдруг вспыхивает потребность знать: «...во-первых: зачем я существую на свете? Во-вторых: что будет со мной, когда я умру... И зачем небо над головой? И зачем вообще все? Ведь не может быть, чтобы все было зря?» (643).

«Меня удивляло, — пишет далее Газданов, — не только то, что он говорил об этих вещах, но и то, как именно он говорил. До сих пор разговор касался исключительно вопросов материальных, и вот впервые та гибельная абстракция, перенести которой он был не в состоянии, вдруг овладела его вниманием. Она проникла в него, отравляя его незащищенное сознание, и победить это было в тысячу раз труднее, чем голод, или болезнь, или непосильный физический труд... Он опять посмотрел на меня, и мне снова показалось, что я встречаю взгляд каких-то человеческих глаз, которых я до этой ночи не видел... Это было похоже на ощущение, которое я мог бы испытать, если бы вдруг увидел призрак или медленно поднимающегося из гроба мертвеца. В ту же минуту мне стало ясно, что этот человек был обречен... безвозвратно... потому что с такими глазами нельзя было продолжать жить по-прежнему» (644).

Вскоре Федорченко действительно покончил жизнь самоубийством, не вынеся тяжести неразрешимых для него «последних» вопросов. Таким образом, по Газданову, путь героя к са-

тому себе начинается с момента самоосознания, но, с другой стороны, этот момент может наступить слишком поздно и стать для неискушенной духовным «бодрствованием» души губительным «огнем опаляющим». В этом плане история Федорченко может быть прочитана как предостережение, художественная иллюстрация к евангельскому призыву: «Бодрствуйте!».

Если о художественном мире Газданова в целом можно сказать, что он заряжен стратегией «довоплощения» и пройти или не пройти путем Фреда — это дело личного выбора героя, то мир Платонова — это, напротив, мир стремительно разрушающийся, несмотря на все попытки и искреннее горячее желание героев «наладить» полноценную счастливую жизнь²³. От их желаний и намерений в том «беспамятном», лишенном прошлого мире, который они создали в соответствии с собственными о нем представлениями, уже практически ничего не зависит. В такой ситуации, как пишет О. Дискачати, «ничто не может избавить человека от тревоги, ничто не может указать пути к восстановлению разрушенного — ни наука, ни техника, ни любовь». Человеческим уделом становится полнейшее внутреннее одиночество, которое при этом «перестает быть личной экзистенциальной темой», но становится свидетельством «глобальной катастрофы»²⁴.

Одним из важных объединяющих факторов для творчества обоих писателей является их обращение к «низкой действительности», теме бездомья, бродяжничества, нищеты, телесной и душевной искалеченности. Пожалуй, нет в нашей отечественной литературе XX в. подобного Платонову автору, в чьем творчестве эта тема звучала бы столь же настойчиво, переходя из произведения в произведение, и столь же пронзительно. Что касается литературы русского зарубежья, те же слова могут быть с полным правом отнесены к Газданову. В его творчестве наибольшей плотности данная тема достигает в романе «Ночные дороги», который полностью посвящен ночной жизни парижского «дна», однако значимое место она занимает и в других произведениях писателя: романах «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды», «Полет», «Пилигримы», рассказах «Нищий», «Из блокнота», «Великий музыкант» и др. Пристальным вниманием к этой «сомнительной», как представлялось зарубежной критике, проблеме Газданов навлек на себя ее недовольство и осуждение. Обращение к «несанкционированной» теме Платоновым также было воспринято в среде ортодоксальной советской литературы и критики резко отрицательно и во многом определило маргинальное положение писателя в современном ему литературном процессе.

Объяснение интереса подобного рода со стороны Газданова находим в его романе «Ночные дороги», который начинается любопытной в плане мотивных параллелей в творчестве исследуемых писателей сценой:

«Несколько дней тому назад во время работы, глубокой ночью, на совершенно безлюдной в эти часы площади Св. Августина я увидел маленькую тележку, типа тех, в которых обычно ездят инвалиды. Это была трехколесная тележка, устроенная как передвижное кресло... Я приблизился, чтобы лучше ее рассмотреть; в ней сидела закутанная, необыкновенно маленькая старушка; видно было только ссохшееся, темное лицо, уже почти нечеловеческое, и худенькая рука такого же цвета, с трудом двигавшая руль... Я смотрел ей вслед, почти задыхаясь от сожаления, сознания совершенной непоправимости... вид этого удаляющегося инвалидного кресла и медленный его скрип, отчетливо слышимый в неподвижном и холодном воздухе этой ночи, вдруг пробудил во мне... ненасытное стремление непременно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни...» (463).

Проникнуть в «чужие жизни», понять их — одно из главных желаний героев романа Платонова «Счастливая Москва» («Честной Москве хотелось выйти и пригласить ужинать всех: все равно социализм настает! Ей было по временам так хорошо, что она желала покинуть

как-нибудь самое себя, свое тело в платье, и стать другим человеком — женой Гунькина, Самбикиным, вневойсковиком, Сарториусом, колхозницей на Украине...» (37); «Душа Сарториуса испытывала страсть любопытства. Он стоял с осознанием неизбежной бедности отдельного человеческого сердца; давно удивленный зрелищем живых и разнообразных людей, он хотел жить жизнью чужой и себе не присущей» (94) и др.), а скрип инвалидного кресла в «неподвижном и холодном» ночном воздухе Парижа отсылает нас к повести «Котлован», где также скрипит в неуютной ночи инвалидная коляска бездомного калеки Жачева. Кроме того, мотивы холода и неподвижности, актуальные в поэтической ткани самого трагического произведения Газданова, являются сквозными практически во всех главных текстах Платонова.

Приведем еще один многозначительный в плане текстовых параллелей эпизод из романа «Ночные дороги»:

«Я... увидел однажды днем, весной, в одном из центральных кварталов Парижа, страшное лицо человека... Это был большой и толстый мужчина, страдавший жестокой формой водянки; голова его представляла из себя огромный, точно налитый желтоватой жидкостью шар, лицо было настолько опухшим, что черты его как-то терялись, глаза казались крохотными, и он

походил больше на чудовище из тяжелого сна, чем на живого человека» (622–623).

Этот парижский прохожий с раздувшейся шаровидной головой вызывает невольные воспоминания о больном мальчике с огромной шаровидной опухолью на голове из романа «Счастливая Москва». И так же, как в этом произведении Платонова, где образ ребенка-калеки является эмблемой противоестественной, «больной» жизни социалистической столицы и ее обитателей, газдановский человек-чудовище выступает знаковой фигурой — продуктом, порожденным «зловещим и фантастическим» Парижем, каким предстает этот традиционно сказочный, легендарный город-мечта со страниц газдановских книг²⁵. Показательно, что и в том, и в другом случае символом «ущербности» жизни оказывается перерожденная болезнью человеческая голова.

Одно из наиболее частых стремлений героя Газданова — это стремление к полету. Мотив собственно полета, как и образ летящей птицы, предельно активны в его творчестве, особенно в романах «Полет», «История одного путешествия». В романе «Ночные дороги» также есть знаменательная сцена — беседа повествователя со старичком-шофером:

«Он односложно отвечал, когда речь касалась чисто профессиональных вопросов, но внезапно оживился при упоминании об аэро-

планной выставке, которая кончилась несколько дней тому назад.

— Да, да,— небрежно сказал он,— у них есть кое-какие достижения, но все это пустяки. Они не занимаются самым главным.

— Чем именно?

— ...Самое главное,— сказал он,— это что каждый человек может и должен летать. ...Да, месье, может. Я уже давно работаю над этим, и рано или поздно я полечу, и вы это увидите.

И он рассказал мне, что изобрел особое приспособление, какую-то систему крыльев и передач, но что семья его, конечно, не понимает значения его дела и поэтому ему приходится трудиться в очень неблагоприятных условиях.

— Они не дают мне места, у меня нет мастерской,— сказал он,— и я вынужден работать в уборной, это очень неудобно. ...Полет состоит из трех фаз... И он наклонился налево, вытянув во всю длину обе руки так, что они образовывали одну линию, и вдруг, подпрыгивая, мелкими и быстрыми шажками, побежал прочь от меня по тротуару. Одна рука его почти касалась земли, голова была прижата к плечу. Это было так неожиданно и так комично, что я стоял и смеялся до слез, не будучи в силах удержаться. Он вернулся ко мне после своего полета и сердито сказал:

— Вы ничего не понимаете, вы просто глупы» (629–631).

Этот странный полусумасшедший старичок удивительно напоминает платоновских героев-мечтателей, таких, как Маркун, изобретатели «эфирного тракта», «лунной бомбы», и других многочисленных доморощенных мыслителей-умельцев, всегда обреченных на неудачу, но неизменных в своих стремлениях вырваться за пределы земной реальности, проникнуть в тайну жизни. Здесь также следует назвать и героиню романа «Счастливая Москва», любящую «ветер в воздухе» и обучающуюся полету в школе воздухоплавания. Однако и в этом произведении стремление в небо заканчивается неудачей, «прерванным полетом». Непоправимость ситуации заключается в излишнем юношеском стремлении Москвы Честновой к риску, который неприемлем, как ей объяснили, в «скромном» воздухофлоте.

Для героев Газданова реальность часто также оборачивается «прерванным полетом», как в прямом (роман «Полет»), так и в символическом значении («Возвращение Будды», «Пилигримы»). И все же, несмотря на данное обстоятельство, газдановский мир, на наш взгляд, не рождает тягостного впечатления²⁶. Причина видится здесь в том, что «наказание» постигает в нем лишь тех, кто совершил «преступление», причем чаще всего моральное, внутреннее преступление против самого себя, своей души. Тем же, кто «чист сердцем» (Володя из «Истории

одного путешествия», Сережа и его мать Ольга Александровна из романа «Полет») либо не растратил внутренних резервов души и способен на большое и искреннее чувство (Коля из «Вечера у Клэр», Роберт и Жанина из «Пилигримов», Эвелина из романа «Эвелина и ее друзья» и др.), автор открывает возможности новых жизненных путешествий, результатом которых, по его мысли, должна стать полная самореализация личности персонажа. И хотя в текстах Газданова, за исключением романа «Пилигримы», напрямую не идет речь о религии и вере, такая стратегия судеб его героев свидетельствует о глубинной религиозности писателя. В этом «душеустройство» Газданова оказывается чрезвычайно близко платоновскому.

Часто при чтении философских размышлений Газданова, его раздумий о человеческих отношениях, социальных проблемах возникает впечатление, что они словно подключены к ментальному пространству платоновских произведений, звучат как продолжение мысли Платона. Приведем несколько наиболее показательных примеров. «Разница между этими русскими, попавшими сюда, и европейцами вообще, французами в особенности, заключалась в том, что русские существовали в бесформенном и хаотическом *часто меняющемся мире, который они чуть ли не ежедневно строили и создавали...* в этом была еще чисто славянская готовность в

любое утро, в любой день, в любой час своего существования отказаться от всего и все начать снова, *точно этому ничто не предшествовало...*» («Ночные дороги», 616–617); «И неоднократно мне хотелось, разом, в один короткий день, забыть все, что мне пришлось видеть, испытать и узнать,— для того, чтобы исчезло это *тягостное видение мира* и заменилось бы каким-либо *сверкающим и гармоническим представлением*, чем-то вроде сложной и стройной *симфонии счастливого человечества* (ср. видение Прушевским сверкающего белизной далекого города в повести «Котлован». — Е. П.) или, в крайнем случае, той наивной схемой, в которую верили многие — и среди них были по-своему умные люди,— это идиллическое и убогое построение *безнадежного социализма*» (Там же, 568. Ср. реплику Жачева из черного варианта финала повести «Котлован»: «*Я теперь в коммунизм не верю*»); «Бывали минуты в его жизни, когда он, в остальное время равнодушный ко всему, вдруг испытывал *острое сочувствие к людям и вещам... иногда чрезвычайно далеким от него...* и судьба какого-нибудь голландца, француза или англичанина, жившего много лет тому назад, становилась ему необычайно близка, *как жизнь когда-то давным-давно потерянного им брата*» («История одного путешествия», 158); «И мне представилось огромное пространство земли, ровное, как пустыня, и видимое до конца... Так близко, над головой,

горит желтый свет, и солнце, как громадный фонарь, освещает черную воду неподвижного озера и оранжевую мертвую землю» («Вечер у Клэр», 62. Ср. пейзажные картины в «Котловане»)²⁷ и мн. др.

Мы лишь начали здесь разговор о сопоставлении творчества А. Платонова и Г. Газданова. Выдвинутая проблема дает возможность расширить контекст платоновского творчества за пределы российских рамок и вписать его наследие в интертекст мировой литературы и культуры.

¹ Цитаты из произведений А. Платонова «Счастливая Москва», «Котлован» и «Чевенгур» даются по тем же изданиям, что и в монографической части работы.

² См., напр.: **Семенова С.** «Влечение людей в тайну взаимного существования...» (формы любви в романе) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999. С. 108–124; **Матвеева И.** Символика образа главной героини // Там же. С. 312–320; **Кретинин А.** Москва Честнова и «другие» (о некоторых элементах структуры текста романа) // Там же. С. 288–298; и др.

³ Попытку вернуться на родину в связи с болезнью оставшейся там матери Газданов предпринимает в 1935 г. и обращается в этой связи за содействием к Горькому, который был знаком с его творчеством и высоко его ценил. Горький выразил готовность помочь писателю в возвращении, однако, как пишет исследователь творчества Газданова Ст. Никоненко, «последовавшие вскоре болезнь и смерть Горького,

очевидно, помешали осуществить обещанное. А тем временем с родины приходили все более тревожные вести. Процессы над „врагами народа“ широко освещались на Западе, и среди имен, подвергшихся репрессиям (так. — Е. П.), встречались имена, хорошо Газданову знакомые, приходили сведения, что вернувшихся на родину называли врагами и они бесследно исчезали в бескрайних просторах архипелага ГУЛаг.

Попыток вернуться домой Газданов больше не предпринимал. Вера Николаевна умерла, не дождавшись сына, в 1939 году» (Никоненко Ст. Загадка Газданова // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1999. С. 21).

⁴ Газданов Г. Вечер у Клэр // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 40. Далее цитаты из романа будут приводиться по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁵ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1985. С. 172.

⁶ Газданов Г. История одного путешествия // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 164. Далее цитаты из романа будут приводиться по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁷ Газданов Г. Пилигримы // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1996. С. 415. Далее цитаты из текста романа даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁸ Сыроватко Л. Газданов-романист // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 659.

⁹ Там же. С. 660.

¹⁰ Сам Газданов до конца жизни, несмотря на свои осетинские корни, ощущал себя русским человеком и русским писателем, преемником русской классической литературы. «Осетинского языка я, к сожалению, не знаю, хотя его прекрасно знали мои родители... Учился я в Парижском университете, но русский язык остался для меня родным», — писал Газданов литературоведу А. А. Хадарцевой (Хадарцева А. А. К вопросу о судьбе литературного наследия: Гайто Газданов // Лит. Осетия: Альманах. Орджоникидзе, 1988. № 71. С. 109). «Я плохо и мало знаю Россию, — читаем в одном из писем Газданова Горькому, — т. к. уехал оттуда, когда мне было 16 лет, немного больше; но Россия моя родина, и ни на каком другом языке, кроме русского, я не могу и не буду писать» (цит. по: **Никоненко Ст.** Загадка Газданова. С. 17).

¹¹ **Газданов Г.** Ночные дороги // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 599. Далее цитаты из романа будут даваться по этому изданию с указанием страниц в скобках.

¹² **Газданов Г.** Возвращение Будды // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 127–128. Далее цитаты из романа даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

¹³ **Абашева М.** «Пропаду среди всех!» (А. Платонов и сюжет «ухода» в русской прозе XX века) // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 3. С. 351.

¹⁴ **Семенова С.** Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 89.

¹⁵ В небольшой заметке 1936 г. «О „цвете“ темы» Платонов писал: «Главными лицами моих трех последних сочинений („Джан“, „Фро“ и „Счастливая Москва“) являются молодые рабочие люди, получающие или только что получившие высшее образование... в „Джане“ и в „Счастливой Москве“ есть эпизоды из жизни нашей студенческой молодежи.

Советский студент, получающий решающее вооружение для духовного и материального преобразования мира, — особый человек. Наш студент находится (он должен это знать и чувствовать) в необыкновенно трудном и ответственном положении потому, что именно ему предстоит непосредственно строить коммунизм. И столь блестящая судьба студента-современника может являться огромной темой» (Платонов А. Чутье правды. М., 1990. С. 340).

¹⁶ См.: Абашева М. «Пропаду среди всех!». С. 354.

¹⁷ Простраивая стратегию внутреннего движения героини своего романа, Платонов, несомненно, продолжает гоголевскую традицию, начатую повестью «Шинель». Если же исходить из контекста мировой литературы, то, как убедительно показывает в одной из своих работ Л. Дебюзер, точкой отсчета для писателя стал «Фауст» Гете: «...„бесовским“ путем идет героиня „Счастливой Москвы“ — Москва Честнова. Платонов обобщает ее развитие — разрушение ее личности — через многослойную цепь аналогичных мотивов (деталей) как мефистофелевское завершение этого ряда литературных типов от Пушкина до Достоевского» (Дебюзер Л. Тайнопись в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 631). Выстраивая литературные

контексты «от Пушкина до Достоевского», задействованные в романе Платонова, где ею выделяются «пушкинский пласт», представленный «Евгением Онегиным», «Медным всадником», «Пиковой дамой», «лермонтовский пласт» (без детализации), а также романы Достоевского «Преступление и наказание» и Чернышевского «Что делать?», исследовательница, однако, обходит своим вниманием гоголевскую повесть, являющуюся, на наш взгляд, важнейшим кодом «Счастливой Москвы», ибо в ней, как и в романе Платонова, основу сюжета составляет лишенная текстовой альтернативы история внутреннего нисхождения героя.

¹⁸ См.: **Корниенко Н. В.** «...На краю собственного безмолвия» // Новый мир. 1991. № 9. С. 61.

¹⁹ О семантике имен персонажей у А. Платонова см.: **Толстая-Сегал Е.** О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова) // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. 2.; **Геллер М.** Андрей Платонов в поисках счастья. Paris, 1982; **Ристер В.** Имя персонажа у А. Платонова // Russian literature. Amsterdam, 1988. Vol. 23. № 2. P. 133–146.

²⁰ **Сыроватко А.** Газданов-романист. С. 667.

²¹ В этой связи вспоминается предсмертное прозрение А. Болконского, внезапно на грани небытия осознавшего смерть как пробуждение: «„Я умер — я проснулся. Да, смерть — пробуждение“, вдруг просветлело в его душе...» (**Толстой Л. Н.** Война и мир // **Толстой Л. Н.** Собр. соч.: В 12 т. Т. 6. М., 1984. С. 69).

²² **Газданов Г.** Пробуждение // **Газданов Г.** Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 534. Далее цитаты из романа да-

ются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

²³ В качестве своеобразной «нулевой позиции», «нейтрализующей» эти две полярные стратегии, может быть представлен, на наш взгляд, художественный мир В. Набокова, онтологической константой которого является состояние «недовоплощенности» (термин самого автора. См., напр., роман «Дар»). Имя В. Набокова не случайно возникает в связи с именами исследуемых нами писателей, ибо связь между творчеством Газданова и Набокова уже убедительно обоснована зарубежным литературоведением (см., напр.: **Никоненко Ст.** Указ. соч.; **Диенеш А.** Писатель со странным именем // **Газданов Г.** Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 5–12). Параллель Платонов — Набоков также уже наметилась в платоноведении (см.: **Пискунова А.** Классическая коллизия («Моцарт и Сальери») в творчестве Набокова и Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 2. С. 250–258; **Яблоков Е. А.** «Царство мнимости» в произведениях А. Платонова и В. Набокова начала 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 3. С. 332–342).

²⁴ **Дискаччати О.** Скорбящий ангел // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 3. С. 285.

²⁵ В газдановских картинах парижской жизни, описаниях городского пейзажа, размышлениях о Париже как «зловещем и фантастическом городе» чувствуется влияние традиции «петербургского текста» русской литературы, в первую очередь пушкинского Петербурга «Пиковой дамы», «Медного всадника», Петербурга Достоевского. Ср.: «И, возвращаясь домой на рассвете этого дня, я думал... о том немом и

могучем воздушном течении, которое пересекло мой путь сквозь этот зловещий и фантастический Париж — и которое несло с собой нелепые и чуждые мне трагедии... и как бы мне ни пришлось жить и что бы ни сулила судьба, всегда позади меня, как сожженный и мертвый мир, как темные развалины рухнувших зданий, будет стоять неподвижным и безмолвным напоминанием этот чужой город далекой и чужой страны» («Ночные дороги», 656).

²⁶ В этом наша позиция расходится с точкой зрения таких исследователей творчества Газданова, как Л. Сыроватко (отчасти и Ст. Никоненко), которая считает, что «в художественном мире Газданова, при всей его тонкой красоте, мало радости, мало света» (Сыроватко Л. Указ. соч. С. 667).

²⁷ Курсивом в цитатах выделены наиболее явные мотивные соответствия с текстами Платонова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Платонов А. П.* Голубая глубина. Краснодар: Буревестник, 1922. 96 с.
2. *Платонов А. П.* Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск: Мастацкая літаратура, 1990. 701 с.
3. *Платонов А. П.* Записные книжки: Материалы к библиографии. М.: Наследие, 2000. 419 с.
4. *Платонов А. П.* Избранное. М.: Современник, 1977. 444 с.
5. *Платонов А. П.* Избранные рассказы. М.: Советский писатель, 1958. 287 с.
6. *Платонов А. П.* Котлован: Повесть / Публикация, подготовка текста и примечания М. А. Платоновой; Вступительное слово С. П. Залыгина // Новый мир. 1987. № 6. С. 50–123.
7. *Платонов А. П.* Котлован [2]. С. 121–229.
8. *Платонов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Советская Россия. 1984–1985.
9. *Платонов А. П.* Счастливая Москва: Роман / Публикация М. А. Платоновой; Подго-

- товка текста и комментариев Н. В. Корниенко; Послесловие Сергея Залыгина // Новый мир. 1991. № 9. С. 9–77.
10. *Платонов А. П.* Счастливая Москва: Роман / Публикация М. А. Платоновой; Подготовка текста Н. В. Корниенко [165]. С. 7–105.
 11. *Платонов А. П.* Чевенгур. М.: Высшая школа, 1991. 653 с.
 12. *Платонов А. П.* Чутье правды. М.: Советская Россия, 1990. 462 с.
 13. *Платонов А. П.* Ювенильное море [2]. С. 295–369.
 14. *Абашева М.* «Пропаду среди всех!» (А. Платонов и сюжет «ухода» в русской прозе XX века) // [165]. С. 350–357.
 15. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. 320 с.
 16. *Агенисов В. В.* Идеино-художественное своеобразие романа-мифа А. Платонова «Чевенгур» // Писатель и время: Межвузовский сборник научных трудов. М.: Прометей, 1991. С. 58–80.
 17. *Адоньева С. Б.* Иконография Благовещения: атрибут — сюжет — миф [75]. С. 15–28.
 18. Андрей Платонов. Исследования и материалы: Сборник трудов. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1993. 196 с.
 19. Андрей Платонов. Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. 432 с.

20. Андрей Платонов — писатель и философ: Материалы дискуссии // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 14–26.
21. *Аннинский Л. А.* Восток и Запад в творчестве Андрея Платонова // Простор. Алма-Ата, 1968. № 1. С. 89–97.
22. *Аннинский Л.* Откровение и сокровение. Горький и Платонов // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 3–20.
23. *Антонова Е.* «Безвестное и тайное премудрости...» (догматическое сознание в творчестве А. Платонова) [164]. С. 39–53.
24. *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. М.: Современник, 1982. 463 с.
25. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Современный писатель, 1995.
26. *Бальбуров Э. А.* А. Платонов и М. Пришвин. Две грани русского космизма [149]. С. 111–127.
27. *Бальбуров Э. А.* Мотив и канон [168]. С. 6–20.
28. *Банин С.* Этот загадочный, необъяснимый Платонов. О художественном пространстве повестей «Котлован» и «Ювенильное море» // Сибирские огни. 1988. № 10. С. 156–171.
29. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 502 с.

30. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 542 с.
31. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. 424 с.
32. Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. 370 с.
33. *Божидарова Н.* Абсурд ситуации в романе (Сарториус и Комягин) [165]. С. 298–303.
34. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. 1434 с.
35. *Бочаров С. Г.* «Вещество существования». Выражение в прозе // Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. М.: Наука, 1971. Т. 2: Внутренняя логика литературного произведения и художественная форма. С. 310–350.
36. *Бочаров С. Г.* «Вещество существования» [11]. С. 451–488.
37. *Боровой А. Я.* «Ради радости» (Андрей Платонов) // *Боровой А. Я.* Язык писателя. А. Фадеев, Вс. Иванов, М. Пришвин, А. Платонов. М.: Советский писатель, 1966. С. 172–218.
38. *Бродский И.* Предисловие к повести «Котлован» [19]. С. 154–156.

39. *Васильев В. В.* Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М.: Современник, 1982. 230 с. 2-е изд.: М.: Современник, 1990. 287 с.
40. *Васильева М. О.* Религия и вера в творчестве Андрея Платонова. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.
41. *Верхейл К.* История и стиль в прозе А. Платонова [163]. С. 155–161.
42. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. А., 1940. 648 с.
43. *Вознесенская М. М.* Семантические преобразования в прозе А. Платонова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 23 с.
44. Воронежский край и зарубежье. А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и др. в культуре XX века: Материалы международной научной конференции 9–10 октября 1992 г. Воронеж: МИПП «Логос», 1992. 123 с.
45. *Вьюгин В. Ю.* Наследие Андрея Платонова (1941–1951 годы): [Хроника IX Платоновского семинара, 29–30 октября 1997 г.] // Русская литература. 1998. № 2. С. 228–235.
46. *Вьюгин В. Ю.* [Публикация, вступительная статья и комментарий]: Повесть А. Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения [73]. С. 309–390.
47. *Вьюгин В. Ю.* «Чевенгур» Андрея Платонова (к творческой истории романа). Автореф.

- дис. ... канд. филол. наук / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб., 1992. 21 с.
48. *Вьюгин В. Ю.* «Чевенгур» и «Котлован»: становление стиля Платонова в свете текстологии [166]. С. 605–624.
 49. *Вьюгин В. Ю.* VII и VIII Платоновские семинары // Русская литература. 1997. № 3. С. 228–232.
 50. *Газданов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1999.
 51. *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Paris: Ymka-Press, 1982. 404 с.
 52. *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.: Правда, 1984. С. 181–391.
 53. *Гольденберг А. Х., Гончаров С. А.* Легендарно-мифологическая традиция в «Мертвых душах» [150]. С. 21–48.
 54. *Греков В.* Необычное в прозе Гоголя и Платонова («фигура фикции» и «миражная интрига» в повести «Котлован») [163]. С. 218–229.
 55. *Гуляев С. И.* Этнографические очерки Южной Сибири // Библиотека для чтения. Т. 90. СПб., 1848.
 56. *Гурвич А.* Андрей Платонов // Красная новь. 1937. № 10. С. 195–233.
 57. *Гюнтер Х.* Котлован и вавилонская башня [164]. С. 145–151.

58. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1989–1991.
59. *Дебюзер А.* Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях «Котлован» и «Джан» [19]. С. 320–329.
60. *Диенеш А.* Писатель со странным именем [50]. Т. 1. С. 5–12.
61. *Дискаччати О.* Скорбящий ангел [165]. С. 281–288.
62. *Дмитровская М. А.* Антропологическая доминанта в этике и гносеологии А. Платонова (конец 20-х — середина 30-х годов) [164]. С. 91–101.
63. *Дмитровская М. А.* «Переживание жизни»: о некоторых особенностях языка А. Платонова // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М.: Наука, 1990. С. 107–115.
64. *Дмитровская М. А.* Пространственные оппозиции в романе А. Платонова «Чевенгур» и их экзистенциальная значимость // Прагматика. Семантика. Грамматика: Материалы конференции научных сотрудников и аспирантов / Институт языкознания РАН. М., 1993. С. 47–50.
65. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. [Вып. 1.] Петрозаводск: Изд-во

- Петрозаводского университета, 1994. 387 с.
66. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Вып. 2. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1998. 551 с.
67. *Жолковский А.* Душа, даль и технология чуда (пять прочтений «Фро») [19]. С. 373–396.
68. *Жолковский А.* «Фро». Пять прочтений // Вопросы литературы. М., 1989. № 12. С. 23–49.
69. *Журавель О. Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. 234 с.
70. *Золотоносов М. А.* «Ложное солнце» («Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов) [19]. С. 246–283.
71. *Иванов В. В.* Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского [65]. С. 201–209.
72. *Иванов В. В.* Юродский жест в поэтике Достоевского [150]. С. 108–133.
73. Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. СПб.: Наука, 1995. 501 с.

74. *Ильин И. А.* Творчество И. С. Шмелева // *Ильин И. А.* О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959. 232 с.
75. *Имя. Сюжет. Миф.* СПб., 1995. 165 с.
76. *Исупов К. Г.* Философия истории Платонова // *Исупов К. Г.* Русская эстетика истории. СПб., 1992. С. 98–117.
77. К 90-летию со дня рождения Андрея Платонова // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 3–44.
78. *Казарина Т. В.* Универсально-космическое и личное в романе А. Платонова «Чевенгур» [44]. С. 35–39.
79. *Кантор К. М.* Без истины стыдно жить [20]. С. 14–21.
80. *Карасев А. В.* Движение по склону (пустота и вещество в мире А. Платонова) // Вопросы философии. 1995. № 8. С. 123–143.
81. *Карасев А. В.* Знаки покинутого детства («постоянное» у Платонова) // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 26–43.
82. *Карасев А. В.* Парадокс о смехе // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 47–65.
83. *Касаткина Е.* «Прекращение вечности времени», или Страшный Суд в котловане (апокалиптическая тема в повести «Котлован») [164]. С. 181–190.
84. *Киселев А.* О повести «Котлован» А. Платонова // Грани. Франкфурт-на-Майне,

1970. № 77. С. 134–143. Подписано: А. Александров.
85. *Киселев А.* Одухотворение мира: Н. Федоров и А. Платонов [163]. С. 237–248.
86. *Кобозева И. М., Лауфер Н. И.* Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М.: Наука, 1990. С. 125–139.
87. *Кобринский А. А.* Проза А. Платонова и Д. Хармса: к проблеме порождения алогичного художественного мира // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1994. Вып. 3. С. 82–94.
88. *Колесова Д. В.* О семантико-синтаксической структуре фразы текста А. Платонова // Разноуровневые единицы языка и их функционирование в тексте: теоретические и методические аспекты. СПб., 1992. Вып. 3. С. 42–48.
89. *Колесова Д. В., Харитонов А. А.* Синтагма в повести А. Платонова «Котлован» и в древнерусской традиции: о языковых аспектах духовной общности // Русская литература XI–XX веков. Проблемы изучения: Тезисы научной конференции молодых ученых и специалистов 29–30 апреля 1992 года / Институт русской лите-

- ратуры (Пушкинский Дом) РАН. СПб., 1992. С. 41–43.
90. *Колотаев В. А.* Мифологическое сознание и его пространственно-временное выражение в творчестве А. П. Платонова. Дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 1993.
91. *Корниенко Н. В.* Возвращение: [Предисловие к публикации сценария А. Платонова «Семья Иванова»] // Советская литература. М., 1990. № 10. С. 78–79.
92. *Корниенко Н. В.* «Заметки» Андрея Платонова (комментарий к истории невышедших книг А. Платонова 1939 года) // Русская литература. Л., 1990. № 3. С. 179–192.
93. *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. 320 с.
94. *Корниенко Н. В.* «Москва во времени». Об одной литературной акции 1933 года // Октябрь. 1997. № 9. С. 147–157.
95. *Корниенко Н. В.* «...На краю собственного безмолвия»: [Комментарий к публикации романа А. Платонова «Счастливая Москва»] // Новый мир. 1991. № 9. С. 58–74.
96. *Корниенко Н. В.* «Сокровенный человек» Андрея Платонова // Москва. 1990. № 8. С. 175–185.
97. *Корниенко Н. В.* Философские искания и особенности художественного метода Андрея Платонова. Автореф. дис. ... канд.

- филол. наук / Ленинградский гос. пед. институт им. А. И. Герцена. Л., 1979. 19 с.
98. *Кох М.* Тема смерти у А. Платонова [163]. С. 255–260.
99. *Красовская С. И.* Поэтика иронии в прозе Андрея Платонова 20-х годов. Дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 1995.
100. *Кретицин А.* Москва Честнова и «другие» (о некоторых элементах структуры текста романа) [165]. С. 288–298.
101. *Кузнецов Э.* Пиросмани. Л.: Искусство, 1975. 168 с.
102. *Лазаренко О. В.* Мифологическое сознание в антиутопиях XX века и роман А. Платонова «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1994. Вып. 3. С. 76–82.
103. *Лангерак Т.* Андрей Платонов во второй половине 20-х гг.: (Опыт творческой биографии). Ч. 1. // Russian literature. Amsterdam, 1987. Vol. 21. № 2. P. 157–175.
104. *Лахманн Р.* К поэтике оксюморона (на примере стихотворения Даниэля Наборовского «Krótkość żywota») // Лотмановский сборник. Т. 2. М. Изд-во РГГУ; Изд-во «ИЦ-Гарант», 1997. С. 58–69.
105. *Левин Ю. И.* От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семи-

- отика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 392–419.
106. *Лейдерман (Липовецкий) М. Н.* Русский пост-модернизм: поэтика прозы. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1996. 39 с.
107. *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // *Новый мир*. 1993. № 7. С. 233–252.
108. *Липовецкий Марк.* Неостранение как прием: Рец. на кн.: Меерсон О. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkley: Berkley Slavik Specialities, 1997. 138 с. // *Новое литературное обозрение*. 1998. № 6 (34). С. 355–359.
109. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф — имя — культура // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.
110. *Любушкина Ш.* Идея бессмертия у раннего Платонова [19]. С. 158–179.
111. *Майков Л.* Великорусские заклинания. СПб., 1869.
112. *Малыгина Н. М.* Модель сюжета в прозе А. Платонова [164]. С. 274–286.
113. *Малыгина Н. М.* Образы-символы в творчестве А. Платонова [163]. С. 162–184.

114. *Малыгина Н. М.* Художественный мир А. Платонова: Учебное пособие. М., 1995. 93 с.
115. *Малыгина Н. М.* Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1992. 38 с.
116. *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. А.: Изд-во Ленинградского университета, 1982. 207 с.
117. *Маркштейн Э.* Дом и котлован, или Мнимая реализация утопии [19]. С. 284–302.
118. *Мароши В. В.* Роль мифологических оппозиций в мотивной структуре прозы А. Платонова // Эстетический дискурс. Семио-эстетические исследования в области литературы: Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 1991. С. 144–152.
119. *Матвеева И. И.* Комическое в творчестве А. Платонова 1920-х гг. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 23 с.
120. *Матвеева И. И.* Символизм образа главной героини [165]. С. 312–320.
121. *Меерсон О.* «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkley: Berkley Slavik Specialities, 1997. 138 с.
122. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 1995. 406 с.

123. *Митина О. А.* Миф и символ в жанровой структуре антиутопии А. Платонова «Котлован» [145]. С. 56–66.
124. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. М.: Российская энциклопедия; Минск: Дилер; Смоленск: Русич, 1994.
125. *Московская Д. С.* «Частные мыслители» 30-х годов: поставангарда в русской прозе // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 97–104.
126. *Муценко Е. Г.* О мифотворчестве А. Платонова [44]. С. 6–9.
127. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. 633 с.
128. *Никоненко Ст.* Загадка Газданова [50]. Т. 1. С. 13–36.
129. *Никонова Т.* «Из одного вдохновенного источника жизни»: общие истины и человеческая жизнь в романе «Счастливая Москва» [165]. С. 201–211.
130. От сюжета к мотиву. Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: Сборник научных трудов. Новосибирск, 1996. 191 с.
131. *Павловский А. И.* Яма (о художественно-философской концепции повести Андрея Платонова «Котлован») // Русская литература. 1991. № 1. С. 21–41.

132. *Пастушенко Ю.* Поэтика смерти в повести «Котлован» [164]. С. 191–197.
133. *Перхин В. В.* Тайнопись А. Платонова [164]. С. 24–38.
134. *Печерская Т. И.* Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф. М. Достоевского (первый сон Раскольникова) [130]. С. 140–147.
135. *Пискунова С., Пискунов В.* Сокровенный Платонов. К выходу в свет романа «Чевенгур», повестей «Котлован» и «Ювенильное море» // Литературное обозрение. 1989. № 1. С. 17–29.
136. *Подорога В. А.* Евнух души (позиция чтения и мир Платонова) [20]. С. 21–26.
137. *Полтавцева Н. Г.* Критика мифологического сознания в творчестве Андрея Платонова. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1977. 35 с.
138. *Полтавцева Н. Г.* Философская проза Андрея Платонова. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1981. 141 с.
139. *Полтавцева Н. Г.* Философско-эстетическая проблематика прозы Андрея Платонова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Московский гос. пед. институт им. В. И. Ленина. М., 1979. 16 с.
140. *Постнов О. Г.* Пушкин и смерть. Опыт тематического прочтения. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2000. 197 с.

141. Преподобнаго отца нашего аввы Дорофея душеполезные поучения и послания с присовокуплением вопросов его и ответов на оные Варсануфия Великаго и Иоанна Пророка. Московское подворье Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря: Изд-во «Правило веры», 1995. 315 с.
142. Преподобнаго отца нашего Иоанна Лествичника Лествица. СПб.: АО «Санкт-Петербургская типография № 6», 1995. 352 с.
143. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. 340 с.; 2-е изд.: Л., 1986. 364 с.
144. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. 169 с.
145. Размышления о жанре: Межвузовский сборник научных трудов. М., 1992. 130 с.
146. Ранний буржуазный реализм. Л., 1935.
147. *Ристер В.* Имя персонажа у Андрея Платонова // *Russian literature*. Amsterdam, 1988. Vol. 23. № 2. P. 133–146.
148. *Родкевич М.* Символическая пластика в повести А. Платонова «Котлован» [163]. С. 185–194.
149. Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы: Сборник научных трудов. Новосибирск, 1995. 188 с.
150. Русская литература и культура нового времени. СПб.: Наука, 1994. 272 с.

151. *Савельзон И. В.* Из истории русской литературы. М. А. Булгаков, А. П. Платонов: Учебное пособие. Оренбург, 1997. 230 с.
152. *Свительский В. А.* Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника [170]. С. 7–26.
153. *Сейфрид Т.* Писать против материи: о языке «Котлована» Андрея Платонова [19]. С. 303–319.
154. *Семенова С. Г.* «Влечение людей в тайну взаимного существования...» (формы любви в романе) [165]. С. 108–124.
155. *Семенова С. Г.* Мытарства идеала. К выходу в свет «Чевенгура» Андрея Платонова [11]. С. 489–517.
156. *Семенова С. Г.* Сердечный мыслитель [20]. С. 26–31.
157. *Семенова С. Г.* Философские мотивы романа «Счастливая Москва» [164]. С. 54–90.
158. *Смирнов И. П.* Двойной роман: о «Докторе Живаго» // Wiener Slawischer Almanach. Bd. 27. Wien, 1991. S. 120–134.
159. *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996. 207 с.
160. *Спиридонова И. А.* Миф в творчестве Андрея Платонова // Современное мифотворчество и искусство: (Тезисы докладов научной конференции). Петрозаводск, 1991. С. 135–138.

161. *Спиридонова И. А.* «Узник»: образ Сартруриуса [165]. С. 303–311.
162. *Спиридонова И. А.* Христианские и антихристианские тенденции творчества А. Платонова [65]. С. 348–360.
163. «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества: По материалам первой Международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения А. П. Платонова, 20–21 сентября 1989 г. Вып. 1. М.: Наследие, 1994. 368 с.
164. «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М.: Наследие, 1995. 335 с.
165. «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. М.: Наследие, 1999. 511 с.
166. «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный. М.: Наследие, 2000. 955 с.
167. *Сыроватко А.* Газданов-романист [50]. Т. 1. С. 657–668.
168. Сюжет и мотив в контексте традиции. Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 2: Сборник научных трудов. Новосибирск, 1998. 264 с.
169. *Тамарченко Н. Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. 198 с.

170. Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1970. 247 с.
171. Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1995. 358 с.
172. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова [19]. С. 47–83.
173. Толстая-Сегал Е. Натурфилософские темы в прозе Платонова 20-х — 30-х годов // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1979. Vol. 4. P. 223–254.
174. Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими (проза Андрея Платонова) // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1978. Vol. 2. P. 169–212.
175. Толстая-Сегал Е. «Стихийные силы»: Платонов и Пильняк (1928–1929) [19]. С. 84–104.
176. Толстой А. Н. Война и мир // Толстой А. Н. Собр. соч.: В 12 т. Т. 3–6. М.: Правда, 1984.
177. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс»; Культура, 1995. 622 с.
178. Турбин В. Н. Мистерия Андрея Платонова // Молодая гвардия. 1965. № 7. С. 293–307.

179. *Тургенев И. С.* Отцы и дети // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч: В 30 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 5–188.
180. *Тюпа В. И.* Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина // *Ars interpretandi: Сборник статей к 75-летию профессора Ю. Н. Чумакова.* Новосибирск, 1997. С. 108–119.
181. *Тюпа В. И.* Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. 155 с.
182. *Федоров Н. Ф.* Сочинения // *Философское наследие.* Т. 85. М.: Мысль, 1982. 710 с.
183. *Фет Н. А.* О поэтике повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995.
184. *Флоренский П.,* свящ. Из богословского наследия // *Богословские труды.* Т. 17. М., 1977. 248 с.
185. *Флороцкий Г.* Пути русского богословия. Париж, 1983. 601 с.
186. *Фрейденоберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.
187. *Фрейденоберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. 2-е изд. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
188. *Фрэзер Д. Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Изд-во политической литературы, 1980. 831 с.
189. *Фулканелли.* Тайны готических соборов. М.: Ваклер, 1996. 240 с.

190. *Фурман Д. Е.* Сотворение новой земли и нового неба [20]. С. 34–36.
191. *Хадарцева А. А.* К вопросу о судьбе литературного наследия: Гайто Газданов // Литературная Осетия: Альманах. Орджоникидзе, 1988. № 71.
192. *Харитонов А. А.* Архитектоника повести А. Платонова «Котлован» [171]. С. 70–90.
193. *Харитонов А. А.* Библиография отечественной литературы о жизни и творчестве А. П. Платонова (1958–1994) [171]. С. 307–357.
194. *Харитонов А. А.* Система имен персонажей в поэтике повести «Котлован» [164]. С. 152–172.
195. *Харитонов А. А.* Способы выражения авторской позиции в повести А. Платонова «Котлован». Дис. ... канд. филол. наук / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 1993.
196. *Харитонов А. А.* Хроника I–VI Платоновских семинаров (1990–1994) [171]. С. 260–306.
197. *Хоружий С. С.* Бахтин. Джойс. Люцифер [32]. С. 12–26.
198. *Хрящева Н. П.* «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова (динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). Екатеринбург: Изд-во УГПУ; Стерлитамак: Изд-во СГПИ. 1998. 323 с.

199. *Хрящева Н. П.* «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова. Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 31 с.
200. *Чалмаев В. А.* Андрей Платонов. М.: Советская Россия, 1978. 176 с.
201. *Чалмаев В. А.* Андрей Платонов: (К сокровенному человеку). М.: Советский писатель, 1989. 447 с.
202. *Чекоданова К. К.* Образ сферической Вселенной у Андрея Платонова // Реконструкция древних верований: источники, метод, цель. СПб., 1991. С. 211–218.
203. *Чернухина И. Я.* «Инакомерность» логики и слова в художественной прозе А. Платонова // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1993. Вып. 1. С. 101–110.
204. *Шатин Ю. В.* Событие и чудо // Дискурс. Новосибирск, 1996. № 2. С. 6–11.
205. *Шеханова Т.* Мчащийся в действительность // *Платонов А.* Избранное. М.: Московский рабочий, 1988. С. 5–24.
206. *Шиндель А.* Свидетель // Знамя. 1989. № 9. С. 207–217.
207. *Шубин А. А.* Андрей Платонов // Вопросы литературы. 1967. № 6. С. 26–54.
208. *Шубин А. А.* Андрей Платонов [11]. С. 413–450.

209. *Шубин А. А.* Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. 367 с.
210. *Эйдинова В.* О динамике стиля А. Платонова (от раннего творчества к «Котловану») [163]. С. 132–144.
211. *Эко У.* Имя розы. М.: Изд-во «Книжная палата», 1989. 486 с.
212. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» [211]. С. 427–467.
213. *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995. 250 с.
214. *Элиаде М.* Космос и история: Избранные работы. М.: Прогресс, 1987. 312 с.
215. *Элиаде М.* Мифы. Сновидения. Мистерии. М.: Рефл-бук; Ваклер, 1996. 285 с.
216. *Элиаде М.* Священное и мирское. М.: Изд-во Московского университета, 1994. 144 с.
217. *Эпельбойн А.* Поэтика разрушения (слово и сознание героев А. Платонова) [163]. С. 230–236.
218. *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
219. *Яблоков Е.* О типологии персонажей А. Платонова [163]. С. 194–203.
220. *Яблоков Е.* «Царство мнимости» в произведениях А. Платонова и В. Набокова начала 30-х годов [165]. С. 332–343.
221. *Якимова Л. П.* Мотив сделки человека с дьяволом в романе Л. Леонова «Пирамида» [149]. С. 146–159.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава 1. Функция инверсии в системе сюжета и повествования «Котлована»	25
Глава 2. Сюжетная система повести «Котлован»: сотериологические аспекты	
§ 1. Мотив «смерти-воскресения»	94
§ 2. Поэтика языковых аномалий как принцип мистериальности	114
Заключение	172
Приложение	
Судьба <i>существа</i> и <i>вещи</i> в романе А. Платонова «Счастливая Москва»	183
Г. Газданов и А. Платонов — в поисках истинного бытия (к постановке проблемы)	190
Список использованной литературы	235

Проскурина Елена Николаевна

Поэтика мистериальности
в прозе Андрея Платонова
конца 20-х — 30-х годов
(на материале повести «Котлован»)

Редактор *А. В. Бибина*
Корректор *Е. В. Панкратова*
Технический редактор *Н. Р. Тевс*
Художник *В. А. Хананов*

Лицензия на издательскую деятельность
№ 070028 от 30.12.1996

Подписано в печать 14.09.2001.
Формат 70×90 1/32. Усл. печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 9.
Гарнитура Garamond. Тираж 1000. Заказ № 13.

Научно-издательский центр
«Сибирский хронограф» ООО
630128, Новосибирск, а/я 129

Типография НИЦ «Сибирский хронограф»
630060, Новосибирск, Зеленая Горка, 1

НИЦ «Сибирский хронограф»
630128, Новосибирск, а/я 129
Тел./факс (3832) 33-29-64
E-mail: khron@ronos.da.ru

НИЦ
предлагает
научную литературу
по гуманитарной тематике
других сибирских издательств.
Смотрите наш сайт в Интернете:
«Информационно-обменный каталог
гуманитарных изданий Сибири»
www.sibhumlit.nsu.ru
Всегда полная информация
о новых изданиях
НИЦ

В Москве спрашивайте наши издания
в книготорговой фирме «Крафт+»
(тел. 186-93-78)





интернет-магазин

OZON.RU



81886786