
Е. А. Яблоков

**ДЕТИ И ВЗРОСЛЫЕ
В МИРЕ АНДРЕЯ
ПЛАТОНОВА**

МОСКВА

2021

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8(Платонов)
Я14

Яблоков Е. А.

Дети и взрослые в мире Андрея Платонова / Евгений Яблоков.
— М., 2021. — 476 с.

Я14

ISBN 978-5-7576-0451-0

DOI 10.31168/0451-0

В творчестве одного из крупнейших русских прозаиков А. П. Платонова (1899–1951) детская тема играет чрезвычайно важную роль. В романах и пьесах, повестях и рассказах писателя встречается более ста шестидесяти «малолетних» персонажей; при этом с ними связаны вполне «взрослые» проблемы. В предлагаемой книге детство представлено как структурообразующая философская категория, которая в значительной степени определяет облик художественного мира Платонова; показаны общие закономерности ее функционирования в системе платоновской поэтики. Предметом рассмотрения является большинство художественных произведений писателя, к анализу привлечены многие его статьи и письма.

Книга адресована филологам, изучающим творчество Платонова, специалистам по истории русской литературы, преподавателям, учителям, студентам.

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8(Платонов)

В оформлении обложки использован рисунок А. Дюрера
«Большой кусок луга» (1503)

© Яблоков Е. А., 2021

Для русских ребенок и его психика составляют самостоятельный и полноценный объект художественного интереса; это такой же человеческий индивидуум, как и взрослый, только более естественный, менее испорченный и, главным образом, более беззащитный перед лицом социальных влияний. <...> Как жертва социальных условий, детский мир с его героем и радостями особенно близок сердцу русских писателей и изображается ими не в фальшивых, искусственных тонах, с которыми взрослые большею частью считают нужным спускаться в мир детей, а в прямом, серьезном тоне товарища, без всякого безосновательного возвеличения себя как старшего, даже с внутренним страхом и благоговением перед нетронутым «человеческим», дремлющим в каждой детской душе, как перед Голгофой жизни, предстоящей каждому ребенку¹.

Роза Люксембург.
Душа русской литературы

¹ [Люксембург 1922: 14].

<http://eajablokov.ru/>

Содержание

Несколько технических замечаний	8
<i>Введение</i>	
У ВИТРИНЫ ДЕТСКОГО МИРА	9
<i>Часть I.</i>	
«НОВОГО ЧЕЛОВЕКА СОБЕРИСЬ И СДЕЛАЙ», или ОТКУДА БЕРУТСЯ ДЕТИ	19
<i>Глава 1. ДЕТСКОЕ ВРЕМЯ</i>	21
<i>Глава 2. СВЕТ ЖЕНЩИНЫ</i>	59
<u>ЖЕЛЕЗНОЕ БЕЗБРАЧИЕ</u> («Антисексус»)	62
<u>ОТ ЖЕНЩИНЫ-КАМНЯ К ЖЕНЩИНЕ-ЦВЕТКУ</u> («Епифанские шлюзы», «Технический роман», «Чевенгур», «Рассказ о многих интересных вещах», «Девушка Роза», «Неизвестный цветок»)	66
<i>Глава 3. ПРЕКРАСНАЯ ДАМА В ОТНОШЕНИЯХ</i>	78
<u>ВСЕОБЩИЙ НИЧЕЙ РЕБЕНОК</u> («Дураки на периферии»)	82
<u>ГОРОД-НЕВЕСТА И ГОРОД-МАТЬ</u> («Технический роман», «Счастливая Москва», «Взыскание погибших»)	92
<i>Глава 4. ДЕТИ ЗЕМЛИ</i>	105
<u>ЗАЧАТЬ В РОССИИ</u> («Эфирный тракт», «Сокровенный человек», «Луговые мастера»)	105
<u>РОДИТЬ В АМЕРИКЕ</u> («Ювенильное море»)	113
<u>УРОКИ ХРИСТОВОЙ НЕВЕСТЫ</u> («Песчаная учительница»)	131
<u>ШАЛУНЯ ДЕВОЧКА — ДУША</u> («Шарманка»)	136

<u>БОЖЬЯ ГЛИНА</u>	
(«Такыр»)	143
<u>ЖЕРТВЕННЫЙ РЕБЕНОК</u>	
(«14 Красных Избушек»)	161
<i>Глава 5. ПОД СЕНЬЮ ДЕВУШЕК В ЦВЕТУ</i>	174
<u>СЫН-ПАЛАДИН</u>	
(«Епифанские шлюзы»)	174
<u>ГРУППОВАЯ ПЛАТОНИЧЕСКАЯ ЛЮБОВЬ</u>	
(«На заре туманной юности»)	197
<i>Глава 6. ЛЮБОВЬ С ПАРОВОЗОМ</i>	205
<u>СКАЗКА О МАМИНОЙ ВНУЧКЕ</u>	
(«Старик и старуха»)	205
<u>ОВЛАДЕНИЕ ТЕХНИКОЙ И НАОБОРОТ</u>	
(От «Человека-зверя» к зверь-машине)	215
<u>МАШИНИН СЫН</u>	
(«Старый механик»)	223
<i>Часть II.</i>	
«А ВСЮДУ БЫЛО ЧУЖОЕ И НЕПОХОЖЕЕ НА НЕГО», или ОТКУДА БЕРУТСЯ ВЗРОСЛЫЕ	235
<i>Глава 1. «СТАВ ВТОРЫМ ЧЕЛОВЕКОМ СВОЕЙ ЖИЗНИ»</i>	237
<i>Глава 2. «ПОЖИТЬ В СМЕРТИ И ВЕРНУТЬСЯ»</i>	258
<u>ПЕРЕСПАТЬ СО СМЕРТЬЮ</u>	
(«Железная старуха»)	259
<u>НЕ ПРОПАСТЬ ВО РЖИ</u>	
(«Июльская гроза»)	267
<u>И НИКАКИХ ГВОЗДЕЙ</u>	
(«Никита»)	278
<i>Глава 3. В МИРЕ ГОЛЫХ ИСТИН</i>	287
<u>АНАТОМИЯ СВЯТОГО ДУХА</u>	
(«Голубь и горленка»)	287
<u>Три половинки семьи</u>	
(«Отец-мать»)	297

<i>Глава 4.</i> МИРОВОЗЗРЕНИЕ ГЛАЗАМИ ОКУЛИСТА И ПСИХИАТРА	313
<u>ОПТИМИСТИЧНАЯ ОПТИКА</u> («Песнь колес», «В прекрасном и яростном мире»)	313
<u>ЧЕРНОЕ ЗЕРКАЛО</u> («Уля»)	329
<u>ЗАЛЕТНЫЕ АНГЕЛЫ И ЗАВЕТНЫЕ ИГРУШКИ</u> («По небу полуночи», «Алтеркэ»)	340
<i>Глава 5.</i> СТАРЫЕ ДЕТИ, НЕВЗРОСЛЫЕ ВЗРОСЛЫЕ	358
<u>ПЕТРУШКИ ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ</u> («Чевенгур», «Семен», «Теченье времени», «Страх солдата»)	358
<u>НЕСРОЧНАЯ ВОЙНА</u> («Семейство», «Семья Иванова (Возвращение)»)	370
<i>Глава 6.</i> ВОЗДУШНЫЙ ПОЦЕЛУЙ («Фро», «Воодушевление»)	389
<i>Заключение</i>	
МЛАДЕНЦА ЛЬ МИЛОГО ЛАСКАЮ, или ИГРА У ГРОБОВОГО ВХОДА	404
Приложения	407
<i>Приложение 1.</i> Таблица детских персонажей по возрастным периодам в алфавитном порядке произведений	409
<i>Приложение 2.</i> Статистика имен детских персонажей	435
Литература	437
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	466

Несколько технических замечаний

Тексты А. П. Платонова цитируются в основном по [Платонов 2011–2012] с указанием тома и страницы; прочие источники отмечены в ссылках.

Курсив в цитатах, кроме оговоренных случаев, наш.

Наиболее длинные названия платоновских текстов даются в сокращении; приводим их список:

«ВЗП»	«В звездной пустыне»
«ВПИЯМ»	«В прекрасном и яростном мире»
«ГДУС»	«Глиняный дом в уездном саду»
«ДНП»	«Дураки на периферии»
«ДФМКХУ»	«Демьян Фомич — мастер кожаного ходового устройства»
«ИСРОСАО»	«Изобретатель света — разрушитель общества, сокрушитель адава огня»
«ЛКРИПВ»	«Любовь к родине, или Путешествие воробья»
«НЗТЮ»	«На заре туманной юности»
«ПНП»	«По небу полуночи»
«РОМИВ»	«Рассказ о многих интересных вещах»
«СВИК»	«Свежая вода из колодца»
«СИ(В)»	«Семья Иванова (Возвращение)»
«ТВП»	«Тютень, Витютень и Протегален»
«14КИ»	«14 Красных Избушек»

У ВИТРИНЫ ДЕТСКОГО МИРА

Важность детской темы в творчестве Андрея Платонова самоочевидна для любого, кто знаком хотя бы с несколькими текстами этого писателя. Пожалуй, более чем в половине произведений его художественной прозы встречаются персонажи детского возраста (конкретные цифры — в Приложении 1). Едва ли не в каждом значительном исследовании, посвященном творчеству Платонова, в той или иной мере затрагиваются проблемы, связанные с детством. Имеется и ряд специальных работ на эту тему; к некоторым из них мы будем обращаться по мере необходимости.

«Малолетние» персонажи, в силу их высокой частотности в мире Платонова, стали предметом внимания критиков еще при его жизни, в 1930-х — 1940-х годах. Иногда платоновские образы детей получали высокую (изредка даже восторженную) оценку, однако в большинстве случаев мнение было негативным. Показательна, например, тенденциозная статья (1937) А. С. Гурвича, подчас довольно точная в плане анализа поэтики и мировоззрения писателя, но при этом решительно заостренная против него — платоновский мир, по Гурвичу, «мрачное царство нищих и сирот» [Гурвич 1994: 371] и т. п.

В 1920-х — 1940-х годах сюжеты Платонова воспринимались как прямое отражение окружающей реальности, но попытки оценивать платоновское творчество по критериям реализма (иное было недопустимо) чаще всего приводили к неутешительным для писателя выводам: изображенная им советская действительность представляла гротескной до абсурда, чему явно способствовал «тарабарский» [Курляндский 2011: 467], по определению И. В. Сталина, язык. Соответственно, Платонов объявлялся реакционным и антинародным [см.: Гурвич 1994: 408]; эта заложенная в начале 1930-х годов «традиция» доминировала в течение жизни писателя и в первые годы после его смерти. Например, в 1952 г. бывший «комсомольский» поэт М. М. Скуратов, едва ли не с ненавистью рассуждая о «ложной мудрости» детских рассказов и всего платоновского

творчества, вещал: «Умение сказать многое ни о чем — это, конечно, особое умение; им в полной мере обладал А. Платонов»; «Дети у Платонова <...> какие-то старички-уродцы, постоянно мудрствуют и, пользуясь своим детским возрастом, беспощадно говорят старшим и дедам, что те скоро умрут» [Посмертные сборники 2017: 595, 597]. А. Б. Чаковский тоже негодуяще провозглашал, что «якобы советские» дети в платоновских произведениях вовсе не похожи на малолетних:

В этих рассказах нет детства с его светлым, радостным восприятием жизни, но зато есть беспомощность, скорбь или одиночество. <...> Платонов приходит к стиранию граней между детством и старостью, между жизнью и смертью [Посмертные сборники 2017: 571–572].

Критиков неизменно раздражало вызывающее несоответствие платоновского мира канонам банального жизнеподобия. Созданный писателем уникальный тип художественной условности был непонятен и неприемлем; платоновский стиль расценивался как юродское кривляние. Тот же Скуратов возмущался: «Просто беда Андрея Платонова, когда в его рассказах жизнь подается “шиворот-навыворот” и самый язык и автора, и его героев — и все решительно, все как-то по-особому, не по-человечески» [Посмертные сборники 2017: 597].

Подобные высказывания (которых можно привести немало) сегодня вызывают лишь горькую усмешку. Однако неверно было бы полагать, что примитивно-«охранительная» установка канула в небытие сталинских времен. На нынешних культуртрегеров платоновский мир подчас тоже производит устрашающее впечатление. Характерна, например, акция общестественности Красноярска, потребовавшей в 2017 г. изъять из школьной программы рассказ «Никита», пятилетний герой которого воспринимает окружающую реальность анимистически, представляя ее в тотально «одушевленном» виде. Общественники вообразили, будто чтение данного текста может «навредить психике»². С этим мнением солидаризировался и «эксперт» из Красноярского государственного педуниверситета, кандидат психологических наук, сообщивший (мы располагаем копией заключения), что платоновский рассказ «создает риски для их (детей. — Е. Я.) эмоционального развития, формирования негативных социальных представлений, негативной трансформации образа “я”, и категорично заявивший: «...не рекомендую рассказ А. П. Платонова “Никита” для формирования школьной программы чтения в 5 классе (равно в других детских и подростковых возрастах)».

² См.: <https://vz.ru/news/2017/3/27/863713.html> (дата обращения: 05.03.2021).

Подобный антиплатоновский демарш, конечно, не более чем рецидив беликовщины (вспомним чеховского «Человека в футляре»). Но он косвенно свидетельствует и о том, что произведения писателя, в центре которых — малолетние персонажи, считаются «детскими» (то есть предназначенными для детей, рассчитанными на их понимание) лишь по инерции. Анализ приводит к выводу, что по своей поэтике и философской глубине эти рассказы мало чем отличаются от «взрослых» романов, повестей или пьес Платонова³. Стремление искусственно редуцировать сюжеты таких произведений, как «Июльская гроза», «Корова», «Никита», «Железная старуха» и т. п., до «школьного» уровня, изображая их сентиментальными мелодрамами, не помогает учащимся в постижении платоновского мира, а, напротив, фатально искажает образ одного из крупнейших русских прозаиков XX в., который по своему значению для отечественной и мировой культуры должен быть поставлен в один ряд с Л. Н. Толстым, Ф. М. Достоевским и А. П. Чеховым.

Нам представляется, что для приближения к сути следует рассматривать вопрос предельно широко: речь должна идти не о детских *персонажах* и связанных с ними сюжетах (сколь бы много их ни было), а о сущности и роли *категории детства* в платоновском мире. Ибо эта категория связана у писателя не только с «малолетками», но с персонажами различных возрастов, вплоть до старчески-«терминального» (в нем, как отмечали критики, «детское» начало проявляется с особой силой). Иными словами, следует обратиться к *философии детства*, задумавшись о том, какое значение имеет детство (в широком смысле) в структуре платоновского мира.

В повседневном употреблении слово «дети» чаще всего подразумевает два значения: *психофизиологическое* (оппозиция дети / взрослые: «незрелые / зрелые») и *генеративное* (оппозиция дети / родители: «потомки / предки»). Как правило, эти значения существуют в синтезе; но для нас будет важно учитывать разницу, ибо у Платонова темпоральные и каузальные отношения между «детством» и «взрослостью» существенно отличаются от обыденных представлений. В платоновском мире детство не только и не столько возрастной и психологический период жизни индивидуума, сколько *универсальная* категория человеческого существования, одна из его *постоянных*, неотъемлемых составляющих. «Детское» здесь не просто *предшествует* «взрослому», но парадоксаль-

³ Пожалуй, не очень далек от истины был автор одной из статей о писателе, полвека назад утверждавший: «Рассказы Платонова, на мой взгляд, детям недоступны. Это скорее всего не “детские рассказы” и не “рассказы для детей”, а рассказы о детях. Рассказы, написанные для взрослых, — о детях» [Гордон 1974: 96].

ным образом *сопутствует*, а в перспективе — *наследует* ему. Иначе говоря, между «детским» и «взрослым» состояниями отдельной личности или человеческой цивилизации нет четких диахронических отношений: детство представляет прошлое, обуславливает настоящее и обозначает будущее человека и человечества⁴. Поэтому при характеристике конкретной личности механически-возрастной принцип зачастую нерелевантен — можно более-менее точно распределить платоновских персонажей по возрастам, но критерии сущностного разделения на детей и взрослых далеко не всегда очевидны; правильнее говорить, что «детское» присутствует в человеке любого возраста (причем «пропорции» на протяжении жизни неодинаковы, к старости доля «детского» возрастает).

Детство традиционно понимается как ограниченная фаза развития организма и человеческой личности. У Платонова, несмотря на наличие множества «малолетних» персонажей (а может быть, именно поэтому), детство мыслится не как *период* существования человеческой особи, но как постоянно активная «часть» личности, ее «ретроспективное» самоощущение. Кажется, что для сравнения можно было бы воспользоваться известнейшим эпизодом из романа «Чевенгур», где говорится про живущего в каждом человеке «маленького зрителя» [3: 104] — в детском аспекте особенно удачна омонимия слова «маленький». Но принципиальная разница в том, что описанный в романе «персонаж» (если можно так назвать данную функцию) индифферентен в отношении личности, «при которой» обитает: «Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека, и неизвестно, зачем он одиноко существует» [3: 104]. Между тем «внутренний ребенок» в платоновском человеке отнюдь не пассивен — он присутствует не только как идеализированный образ прошлого, но и как образ будущего, «сверхцель». Поэтому неверно сопоставлять его с «евнухом души» [3: 104] — детство выступает активным фактором души, постоянно на нее влияя.

Поскольку категория детства является в платоновском мире одной из фундаментальных, при ее анализе необходимо должны затрагиваться сущностные вопросы философии и поэтики писателя — по сути, вся система мировоззрения, реконструируемая из его произведений. Особое место следует уделить темам, «сопутствующим» детскому дискурсу: таковы коллизии деторождения, сексуальные отношения, вопросы любви, психофизиологические проблемы, гендерные аспекты, натурфилософ-

⁴ Иными словами, соотнесение с детством вносит в человеческое существование «координату» вечности: «Время жизни осознается ребенком как целостность, он устремлен к владению постоянным, а за внешними изменяющимися формами жизни ребенок видит неизменное» [Червякова 2010: 58].

ская проблематика и некоторые естественнонаучные вопросы (насколько авторы в состоянии в них разобраться).

Даже общий взгляд на типологию ситуаций, связанных с детским дискурсом, приводит к выводу, что соответствующие мотивы в платоновских произведениях нередко имеют гротескный, иногда сюрреалистический характер. Например, здесь редко изображается «нормальная» беременность (Лида в «Техническом романе», Вера в «Джане»). Зато во многих случаях это состояние воспринимается женщиной «остраненно» — например, налицо стремление родить «из любопытства» (безымянная «полудевочка» в «Чевенгуре» говорит: «Я хочу, чтобы из меня родился теплый комочек, и что с ним будет!» [3: 390]), желание рожать не людей, а существа «иногo» биологического вида (Софья Александровна в «Чевенгуре»: «Если бы из меня мог вырасти цветок, его б я родила» [3: 361]), беременность и роды при полном непонимании «женщиной-девочкой» своего положения («старшая» Тамара в рассказе «Теченье времени»), абсолютное безразличие женщины к собственной беременности и судьбе ребенка (Марья Ивановна в «ДНП»). Роды зачастую оказываются неблагоприятными; например, оканчиваются смертью ребенка — недоношенного («Епифанские шлюзы») или нормального («ДНП», «Семейство»), иногда вместе с матерью («Джан»), либо гибелью одного из новорожденных («Теченье времени»). Характерный мотив — беременность многодетной матери, когда новый ребенок выглядит дополнительной обузой («Чевенгур», «ГДУС»); редкое исключение — положительное отношение отца семейства к многодетности в рассказе «Семен» (которое, впрочем, приводит к экзистенциальной драме заглавного героя).

Нередко встречается обыгрывание парадоксальных ситуаций, связанных с появлением детей. Например, в полусказочном сюжете «РОМИВ» представлено зачатие ребенка от волка⁵ (хотя и близкого в «видовом» отношении к человеку [1: 348]). В «Чевенгуре» наименование крестьянина «уклоняющимся середняком без лично присвоенной фамилии» уподоблено патологическим родам: «...как бы родил Недоделанного для советской пользы» [3: 126]. В комедии «ДНП» цитируется «пионерская» песня про то, что рожать теперь предписано «только мужчинам» [7: 14]. В киносценарии «Отец-мать» стоны и крики мужчины в лечебнице объясняются тем, что ему делают нечто «вроде аборта» [7: 527], причем необходи-

⁵ Мотив отдаленно ассоциируется с народной сказкой «Медведко, Усыня, Горыня и Дубыня-богатыри» (№ 141–142 в сборнике А. Н. Афанасьева): бездетные старик и старуха кладут в печь репу, которая от жары оживает, превращаясь в девочку; родители называют ее Репкой. Выросши, она идет с девками в лес, попадает к медведю, живет с ним, затем, убежав домой, рождает «сына — половина человечья, половина медвежья; окрестили его и дали имя Ивашко-Медведко» [Афанасьев 1984–1985-1: 245].

мость операции мотивируется легкомысленным поведением пациента. Героиня романа «Счастливая Москва», разглядывая рисунки знакомых мужчин, приходит к выводу, что они «рисовали, в сущности, только одно: как бы они хотели рожать от нее детей» [4: 82]. В рассказе «Фро» отец героини пытается вспомнить, «как <...> ее зачал от жены» [4: 418].

В рассказе «Река Потудань» видим «планирование» деторождения при отсутствии сексуальной связи между супругами; до этого подобная ситуация возникает в «Чевенгуре» — Захар Павлович думает про скорых «ребятишек» Сони и Саши [3: 81], отношения между которыми сугубо платонические (и останутся таковыми). Характерно, что в «Реке Потудани» Никита, психофизиологически не способный зачать ребенка от Любы, просит отца помочь ему сделать комплект мебели для «ожидаемых» детей [4: 447].

Вместе с тем распространен травестирированный мотив непорочного зачатия. Показателен евангельский образ «невесты-матери» в письмах (1921) Платонова к будущей жене:

Мне сегодня снился сон: на белой и нежной постели ты родила сына. <...> Ты оправдала мое пророчество: женщина, Мария⁶, и не женщина, а девушка спасет вселенную через сына своего [Платонов 2013: 104–105];

Вы моя Великая Мама, вы иной и последний мир для меня и для человечества. <...> Если вселенной суждено спастись — спасете ее вы, через мое сердце и мой мозг [Платонов 2013: 109].

Вместе с тем наряду с богородичным архетипом у платоновской возлюбленной явственны черты евангельской блудницы — она предстает «с глазами Девы Марии и с тоскою Магдалины» [Платонов 2013: 109]. Амбивалентная мифологема «Марии»⁷ реализуется затем в различных вариантах — многие женские персонажи Платонова сочетают коннотации Приснодевы и Великой блудницы. Соответственно, возникают травестийные варианты мотива зачатия. Например, героиня рассказа «Такыр» Джумаль «введена» в сюжет в едва «воплощенном» виде: ее мать, де-

⁶ Имя многократно встречается в платоновских произведениях: Мария Александровна Кирпичникова в «Эфирном тракте», Мария Нарышкина в «Песчаной учительнице», Мери Карборунд-Рейс в «Епифанских шлязах», Мария Альбертовна Серденко в рассказе «Война» и др.

⁷ Возможно, причина в том, что отношения Платонова с Марией Кашинцевой в 1921 г. развивались на фоне ее «параллельных» романов с Л. А. Александровым и Г. С. Малюченко — спустя пять лет эта ситуация будет воспроизведена в ранней редакции «Чевенгура» — романе «Строители страны» [см.: Корниенко 2009: 378, 433–434]. В письме к жене от 8 января 1927 г. Платонов говорит: «Тебе легче забыть меня, потому что ты знала Александра» [Платонов 2013: 190].

вочка Заррин-Тадж, всего на втором месяце беременности [4: 291]. В комедии «Ноев ковчег» коллизия непорочного зачатия обретает комично сюрреалистический вид — Брат Господень Иаков объясняет, что между ним и Иисусом разница в «способе» появления на свет: «Я Иаков, брат Господа нашего Иисуса Христа, только я порочного зачатия» [7: 398]; в связи с этим возникает абсурдный диалог:

Конгрессмен. <...> (*К брату.*) Отвечайте, как он смел, этот мерзавец, ваш отец?

Брат (*кротко*). Не знаю.

Конгрессмен. *А надо знать, спросить надо было!* Как он смел, этот мерзавец, ваш отец, какой-то плотник-старик, жить с богоматерью и рожать от нее детей — вас, например? *Как вы смели родиться?*

Брат. *Не знаю. Дело было не мое* [7: 403].

Напротив, в повести «Епифанские шлюзы» представлено, так сказать, «порочное незачатие»: Перри, заявивший воеводе, чтобы тот не пытался его разжалобить, поскольку он, Бертран, не подходит на роль «невесты» [2: 112], в итоге изнасилован и убит палачом-гомосексуалистом.

В связи с репродуктивным дискурсом в платоновском мире укажем на достаточно высокую частотность сексуальных девиаций, причем не только в сторону гипертрофии «природно-биологического» начала (Епифанские шлюзы», «Эфирный тракт», «Чевенгур», «ДНП», «Такыр», «Теченье времени», «Джан», «СИ(В)»), но и в сторону «машинофилии» — эротического отношения к паровозу («Чевенгур», «НЗТЮ», «Старый механик» и др.). К этим темам мы вернемся при анализе конкретных произведений; предварительно можно сказать, что распространенность девиантных мотивов объясняется принципиальным интересом Платонова к «пограничным» психофизиологическим и онтологическим состояниям (например, андрогинизму); этот интерес проистекает из его общефилософской позиции, отрицающей определенность понятий, жесткие дихотомии и т. п. Следует также учитывать, что язык Платонова характеризуется установкой на «размывание» узуса, поэтому коннотации девиантных состояний зачастую возникают спонтанно, как «обертон» языковой игры, порождающей двусмысленность, — например, в «Чевенгуре»: «... для любой нечаянной души тут найдется *утешение в общей обоюдности*» [3: 274]; «лучше будет разрушить весь благоустроенный мир, но зато *приобрести в голом порядке друг друга*, а посему, пролетарии всех стран, соединяйтесь скорее всего!» [3: 283] «Чепурный <...> смотрел на людей и на город как на расцвет будущего, как на *всеобщее вождение*» [3: 313]; «*мы живем между собой без паузы*» [3: 381] и пр.

Давно замечено, что в платоновских произведениях распространен мотив смерти ребенка — например, «Чевенгур» начинается с эпизода «лечения малолетних от голода» — убийства детей (по просьбе их матерей) ядовитым грибным отваром [3: 12]. Во многих случаях мотив смерти ребенка имеет символический характер, маркируя несостоятельность утопии, «крах идеи» [Геллер 1982: 66, 232, 271]; подобная семантика прослеживается в «Чевенгуре», «Котловане», «14КИ» и др. Но моральные мотивы гораздо шире по смыслу — в частности, актуализируют евангельскую топикку: Чепурный в «Чевенгуре» пытается физически воскресить ребенка; Чиклин в «Котловане» стремится превратить тело Насти в «нетленное»; в пьесе «14КИ» Суенита предлагает использовать своего умершего младенца в качестве приманки для ловли рыбы.

С детскими персонажами у Платонова нередко связывается дискурс двойничества — в частности, через близнецовые мотивы (в рассказе «Течение времени» старшая Тамара, как можно предположить, убивает в собственном чреве одну из девочек-близнецов), мотив братства (Александр и Прокофий Двановы в «Чевенгуре») либо, напротив, через «нивелирование» поколенческой дистанции — например, в «Течение времени» мать и дочь носят одно и то же имя и выглядят как сестры-близнецы: «Они были похожи друг на друга и красивы. Их женихи долго колебались в выборе» [6: 18].

Можно приводить еще немало примеров, показывающих, что в платоновских сюжетах дети изображены в ситуациях, далеко выходящих за рамки банального «жизнеподобия»; их анализ возможен лишь с учетом характерного для платоновской поэтики специфического типа условности. Так, в рассказе «Мусорный ветер» герой варит суп из собственного мяса, причем безумная женщина-мать просит его оставить лучший кусок для двух ее мертвых детей, которых считает живыми [4: 287–288]. В рассказе «Голубь и горленка» шестилетний мальчик в сожженной деревне пылливо «вскрывает» хлебным ножом мертвого голубя, стремясь найти в нем душу [5: 212–213]. В рассказе «Факт» представлена устрашающая «отроковица, смело могущая с двух ударов пресечь всю жизнь» взрослого человека [4: 259] — 14-летняя девочка, имеющая «девять пудов живого весу» (около 150 кг) и носящая галоши 14 размера [4: 258] (на 45-й размер обуви). В рассказе «Одухотворенные люди» дети в военном Севастополе «играют в смерть» — хоронят глиняных «покойников» [6: 82–83]. Но даже когда малолетние персонажи показаны в «обычной» бытовой обстановке, писатель с помощью мифологических мотивов до предела драматизирует сюжет, придавая ситуации характер философской притчи. Так, герой рассказа «Железная старуха», уйдя буквально «под землю»,

беседует и даже сражается со смертью. В рассказе «Июльская гроза» сестра и ее маленький брат приходят за четыре километра в гости к бабушке, но, не пробыв в гостях и получаса, внезапно отправляются домой, после чего, попав в грозу, едва не погибают. Старик Аким в рассказе «Вся жизнь» под конец жизни отправляется туда, где некогда родился и вырос, и оказывается буквально «в детстве» — не только в пространственном (локус бывшей деревни), но и во временном смысле, фактически вновь становясь ребенком.

Неизменную актуальность детского дискурса в платоновском творчестве нередко объясняют обстоятельствами биографии писателя. В предисловии к книге «Голубая глубина» Платонов пишет, что их семья состояла из десяти человек, причем он как старший сын должен был помогать отцу, так что рано начал работать; о том же говорится в его письме 1922 г. к жене [см.: Платонов 1985а: 487; Платонов 1985б: 532]. Однако никакие особо «экстремальные» (по критериям той эпохи) обстоятельства биографии Платонова периода юности и молодости не известны⁸. Трудно биографически объяснить и высокую (неоднократно отмечавшуюся исследователями) распространенность мотива сиротства в его произведениях. Писатель вовсе не был сиротой — его мать М. В. Климентова скончалась в 1929 г., когда Платонову исполнилось 30 лет; а отец пережил сына (П. Ф. Климентов умер в 1952 г.). Повышенная чувствительность к детскому одиночеству, горю и людскому «неблагополучию» в принципе объясняется, конечно, спецификой индивидуального мироощущения Платонова, особенностями его личности — сложившейся, как любая личность, под воздействием многих факторов (мы можем судить далеко не обо всех); важно и то, что в мировоззрении писателя заметно влияние ряда философских концепций (к этому вопросу вернемся ниже).

Предлагаемое исследование посвящено не столько личности Платонова, сколько его поэтике и философии, реализованной в конкретных

⁸ Конечно, немалым потрясением для 22-летнего Платонова стала смерть сестры и брата — 14-летней Надежды и 12-летнего Дмитрия Климентовых, которые 13 июня 1921 г. умерли в летнем детском лагере, отравившись грибами. Об этом упоминается в романе «Строители страны»: автобиографический герой испытывает «стыд перед умершим братом — маленьким безруким калекой, не евшим в голод по шесть дней и умершим от нечаянной грибной отравы» [Платонов 2021: 356]. Частью текста «Строителей страны» является и письмо Платонова 1921 г. к Кашиной, в котором он говорит о смерти сестры [см.: Платонов 2021: 392; Платонов 2013: 99]. Данный эпизод отразится также в записи Платонова 1942 г.:

Если бы мой брат Митя или Надя — через 21 год после своей смерти вышли из могилы подростками, как они умерли, и посмотрели бы на меня: что со мной случилось? — Я стал уродом, изувеченным, и внешне, и внутренне.

— Андрюша, разве это ты?

— Это я: я прожил жизнь [Платонов 2000а: 229].

художественных текстах, — их разборы составят основное содержание дальнейших глав. Наша главная цель — мотивный анализ платоновских произведений, выявление устойчивых сюжетных «конфигураций» и типов персонажей, демонстрирующих мировоззрение писателя. Разумеется, когда речь идет о таком авторе, как Платонов, от исследователя требуется особо внимательное отношение к языку, учет тонких смысловых нюансов. Последовательный детальный анализ значительного количества произведений позволит сделать достаточно обоснованные выводы о сущности категории детства в творчестве писателя, о характерологии детских персонажей и их функциях в платоновском мире.



Часть I

**«НОВОГО ЧЕЛОВЕКА
СОБЕРИСЬ И СДЕЛАЙ»⁹,
или ОТКУДА БЕРУТСЯ ДЕТИ**

⁹ Цитата из романа «Чевенгур» [3: 57].

<http://eajablokov.ru/>

ДЕТСКОЕ ВРЕМЯ

1

Наступление литературной зрелости Платонова было отмечено в его творчестве «большим взрывом» 1926–1927 гг. Среди созданных в это время многочисленных произведений наиболее показателен роман «Чевенгур». Здесь окончательно сложился стиль Платонова, благодаря которому он стал абсолютно уникальным явлением в нашей литературе, одним из крупнейших русских прозаиков. Разумеется, выработка «большого» стиля не могла осуществиться сугубо рациональным путем, исключительно под «внешним» влиянием философских, естественнонаучных и т. п. идей. Главные предпосылки заключались в особенностях личности писателя, индивидуальном мироощущении, заложенном едва ли не при рождении и в детский период жизни. Вместе с тем очевидно, что этот стиль не возник одномоментно, а явился плодом эволюции, причем довольно длительной (пять-шесть лет), если учитывать юный возраст автора. В раннем (1920–1923) платоновском творчестве заметно несколько потоков, которые во второй половине 1920-х годов придут к «синтезу» — это слово в платоновском случае означает не столько снятие оппозиций, сколько их гротескное совмещение.

Платонов вполне осознавал амбивалентность своей творческой манеры; в качестве примера вспомним наделенного автобиографическими чертами Симона Сербинова, написавшего в губком отчет о своей командировке в Чевенгур: «...получилось умно, двусмысленно, враждебно и насмешливо над обоими — и над губернией, и над Чевенгуром» [3: 382]. Спустя полтора десятка лет, в январе 1940 г., в таком же духе охарактеризовал самого Платонова его приятель — писатель А. Н. Новиков (правда, мнение прозвучало при допросе в НКВД):

Платонов по своей натуре очень скрытный человек и в разговорах свои взгляды высказывал двусмысленно; если он над чем-либо смеется, то его не поймешь, то ли он этим смехом осуждает это явление или же сочувствует ему. Подобно этому он пишет свои произведения, то есть двусмысленно [цит. по: Шенталинский 1998: 172].

В аспекте идейных поисков, которые были свойственны юному Платонову и отразились во множестве ранних, подчас взаимно противоречивых, публицистических текстов, можно утверждать, что в его случае формирование «большого» стиля оказалось равнозначно кристаллизации систематического мировоззрения. Впрочем, последнее слово требует оговорок. Симптоматично, что с середины 1920-х годов Платонов прекратил попытки выражать свои идеи непосредственно, в публицистическом стиле. Отчасти могла сыграть роль менявшаяся политическая атмосфера в стране; но, думается, дело не только в сокращении цензурных возможностей, а и в том, что художественная форма (прежде всего — сложившийся ко второй половине десятилетия феноменальный художественный язык Платонова) оказалась предпочтительнее рационально-логического дискурса. Широко известно высказывание писателя в тамбовском письме к жене от 26 января 1927 г.:

Мои идеалы однообразны и постоянны. Я не буду литератором, если буду излагать только свои неизменные идеи. Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получались приемлемые произведения. Именно — опошлять! А если бы я давал в сочинения действительную кровь своего мозга, их бы не стали печатать [Платонов 2013: 199].

Кажется, что здесь выражено пренебрежение к художественному творчеству. Но, зная биографию Платонова, мы должны прийти к выводу, что «опошление идеалов» представлялось ему весьма важной деятельностью — в период, когда писались эти слова, она поглотила автора целиком¹⁰ и затем стала его главным делом на четверть века, до самой смерти. Зато «прямое» слово с середины 1920-х годов практически ушло из платоновского творчества¹¹, теоретические рассуждения переплыви-

¹⁰ Спустя четыре дня, 30 января, он сообщал тому же адресату: «Я такую пропасть пишу, что у меня сейчас трясется рука» [Платонов 2013: 207].

¹¹ Одно из исключений — статья «О любви», хотя ее датировка (1927 г. [см.: Платонов 2016: 833]) вряд ли соответствует действительности. При этом тексты вроде «Фабрики литературы» или «Питомника нового человека» проблематичны в жанрово-видовом отношении, «балансируют» между публицистичностью и художественностью, пафосом и иронией (в соответствии с суждением Новикова). Сходны появившиеся в тот же период «экспериментальные» литературные произведе-

лись и растворились в стихии говорения, в языке как таковом; «концептуальное» содержание оказалось в неразрывной, функциональной связи с формой выражения. Основной чертой «большого» платоновского стиля стала тенденция к равноправному соединению противоположностей, которые не утрачивают самостоятельности. Поэтому говорить о философии Платонова, тем более о ее динамике, можно лишь на основании филологического анализа произведений разных периодов творчества.

Впрочем, многие существенные аспекты платоновского мировоззрения намечены в статьях и художественных произведениях (поэтических и прозаических) раннего периода. Более полувека назад началась активная работа по реконструированию «идеологических контекстов» (Е. Д. Толстая) творчества писателя, и на сегодняшний день в значительной мере прояснены философские концепции, стимулировавшие платоновское творчество. Перечисляя элементы этого идейного «фона», в первую очередь обычно упоминают философию основоположника русского космизма Н. Ф. Федорова¹² [см.: Толстая 2002: 298–299; Teskey 1982], выдвинувшего идею «рукотворной» эволюции Вселенной. «Андрей Платонов восторженно, с энтузиазмом воспринимает революцию, ибо видит в ней первый шаг на пути к осуществлению “общего дела” <...> Утопия Ленина и утопия Федорова в представлении писателя сливаются»¹³ [Геллер 1982: 33].

Не менее важное влияние — не только напрямую, но также через художественные и публицистические тексты русских символистов [см.: Геллер 1982: 35; Толстая 2002: 302] — оказала концепция всеединства

дения Платонова — рассказы «Антисексус» и «Надлежащие мероприятия». Что касается литературно-критических статей второй половины 1930-х годов, они довольно противоречивы и вряд ли отражают действительную позицию автора даже по поводу обсуждаемых произведений, не говоря уже о более широких вопросах.

¹² Прямых сведений о знакомстве писателя с его текстами нет; но «“Философия общего дела” Н. Ф. Федорова, по свидетельству М. А. Платоновой, с многочисленными пометками ее мужа долго хранилась в их домашней библиотеке» [Семенова 1989: 322]. Некоторые фрагменты платоновских текстов кажутся реминисценциями из сочинений Федорова. Сравним фрагмент «РОМИВ»: «В волчьей тоске зачал Ивана волк — Яким, человек почти не существующий. По обличию — скот и волк, по душе, по сердцу, по глазам — странник и нагое бьющееся сердце» [1: 348], — и образ сфинкса у Федорова: «По голове — человек, по туловищу — скот и зверь. <...> Сфинкс — это изображение человеком самого себя в его нынешнем состоянии; это соединение двух природ и двух волей (хотений), человеческой и животной» [Федоров 1997: 310]. Однако этот федоровский текст не был опубликован при жизни Платонова.

¹³ Подобное «слияние» было характерно и для партийных деятелей. Например, в 1921 г. Л. Б. Красин говорил, что задачей науки является не только лечение, но физическое «восстановление человека» по «элементам жизни» [цит. по: Сергеева 2015: 525].

В. С. Соловьева¹⁴ (идеи которого, в свою очередь, формировались не без влияния Федорова). Так, в «Чтениях о богочеловечестве» (1881) Соловьев декларирует преобразующе-объединяющую миссию человека в мире:

В человеке природа перерастает саму себя и переходит (в сознании) в область бытия абсолютного. Воспринимая и нося в своем сознании вечную божественную идею и вместе с тем по фактическому происхождению и существованию своему неразрывно связанный с природой внешнего мира, человек является естественным посредником между Богом и материальным бытием, проводником всеединящего божественного начала в стихийную множественность, — устройтелем и организатором вселенной. Эта роль, изначально принадлежащая мировой душе как вечному человечеству, в человеке природном, то есть происшедшем в мировом процессе, получает первую возможность фактического осуществления в порядке природы [Соловьев 1912в: 150].

В ходе активной исторической и космической эволюции цивилизация преобразуется в единый организм — Софию, которая «есть идеальное, совершенное человечество»¹⁵ [Соловьев 1912в: 121]. Характерно, что героиня романа «Чевенгур» получает имя Соня, Софья Александровна, восходящее к Соловьеву, но осложненное символистскими реминисценциями — например, отсылающее к роману А. Белого «Петербург» (1913), где Софья Петровна Лихутина предстает пародийным воплощением соловьевской Софии [см.: Толстая 1980: 194–195], или поэмы Белого «Первое свидание» (1921).

Платонов воспринял свойственный символистам «вечно женственный» образ мира¹⁶, воплощая его не в отвлеченных, а в конкретных (хотя степень конкретизации может быть разная) антропоморфных персонажах. Для писателя в принципе свойственна «реализация» переносных значений, демонстративное использование абстрактно-символических образов в «приземленном» виде. Соответственно, в платоновских сюже-

¹⁴ У Платонова видим прямые реминисценции из его произведений — см. далее главу о рассказе «НЗТЮ».

¹⁵ Разумеется, основной женский тип у Платонова связан и с богородичными коннотациями — характерна фраза из письма 1921 г. к Кашинцевой: «... женщина, Мария, и не женщина, а девушка спасет вселенную через сына своего» [Платонов 2013: 105].

¹⁶ Один из примеров — в рассказе «ВЗП»:

Нежно и тонко где-то далеко запела птичка, будто заплакал ребенок. Чагов посмотрел на небо, на тишину, и старая боль от нестерпимой зовущей красоты вселенной впиалась в него. Будто позвала она его, как девушка, которую Чагов всегда любил и которой не было на свете:

— Родной мой.

И он заплакал, как одинокий древний человек [1: 284].

тах взаимоотношения мужчины и женщины метафорически воплощают софийный дискурс, причем мистические коннотации не дискредитируются даже несмотря на бурлескность некоторых ситуаций; один из ярких примеров — «отношения» Степана Копенкина с «прекрасной девушкой» [3: 101], покойной Розой Люксембург. «Предшественницей» последней в «РОМИВ» является Каспийская невеста¹⁷, восходящая к символистскому типу Прекрасной дамы, но имеющая своеобразные черты:

...Отличие Каспийской Невесты от Софии символистов состоит в том, что образ Платонова одновременно — символ и реальность, категория эстетическая и физическая. Иван мечтает обернуть «волшебную силу красоты» на перестройку реальности <...> Красота дает возможность побратать людей и одновременно является конденсатором солнечной энергии, источником электричества [Геллер 1982: 29].

Ценность представляет не только духовно-мистическая, но и «земная» сущность героини, обеспечивающей, в силу своей космической природы¹⁸, вполне «материальные» сверхвозможности:

— Через нее мы слушаем мир, — говорил сам с собой Иван, — через нее можно со всем побрататься, быть заодно с солнцем и звездами — и не надо будет ни работы, ни злобы, ни борьбы. Будет везде, что видимо и невидимо, братство... Будет братство звезд, зверей, трав и человека... <...> Я оберну ее к себе <...> и, как машиной, ею размозжу мир... Вот первая сестра и миру всему и человеку в одно время... Я дознаюсь до ее силы и возобладаю ею сам. Тогда я дам миру тишину и думу... [1: 370].

Если Каспийская невеста — образ полусказочный («Бродит она и слушает свои мысли, которые родились от дрожи солнечных лучей в занебесном пространстве» [1: 368]), то в более поздних произведениях символически-сакральные черты женских персонажей сочетаются с вполне бытовыми качествами. Один из примеров «снижения» софийного типа — героиня «Ювенильного моря» Надежда Босталоева, которая бездетна (хотя при первом появлении отмечено, что ее «грудь дышала просторно и терпеливо, готовая кормить детей, прижать их к себе и любить, чтобы они выросли» [2: 360]) и при этом «своим телом кормит строительство, добы-

¹⁷ Ее образ мотивирован, в частности, народными представлениями о Каспии как местоположении «земного рая», ареале грядущего «тысячелетнего царства» [см.: Гюнтер 2012: 182–183].

¹⁸ Ср. фрагмент эссе «Чтобы стать гением будущего...»: «Если вселенная — невеста, поющая звезда, то мы выше ее — она вся в нас, и у нас еще осталось много места» [Платонов 2004б: 155].

вая необходимый материал» [Геллер 1982: 309]. Директору гвоздильного завода она позволяет поцеловать ее «за гвозди» и сама целует его «таким способом, что впоследствии, когда Босталоева уже ушла, директор ходил в уборную глядеться в зеркало — не осталось ли чего на его лице от этой женщины, потому что он все время чувствовал какой-то лишний предмет на своих губах» [2: 399]. При этом Босталоева говорит, что «привыкла» к подобному обращению, добавляя: «Прошлый год я достала кровельное железо, мне пришлось за это сделать аборт» [2: 398–399] (дополнительная актуализация бездетности). Однако дело не только в безудержных притязаниях мужчин; характерно, что, едва встретив Вермо в степи, Босталоева сразу соглашается на просьбу поцеловать ее, затем сама целует его [2: 361] — сравним в «Котловане» «неизвестную» девушку (Юлию), некогда неожиданно поцеловавшую Прушевского и Чиклина [3: 442, 445, 452, 454], причем от Юлии подобную манеру наследует Настя: «...как и ее мать, она умела первая, не предупреждая, целовать людей» [2: 531].

«Духовное» и «материально-телесное» в образе Босталоевой гротескно сопряжены в эпизоде, где обитатели совхоза демонстрируют перемены, произведенные в ее отсутствие:

Високовский взял Босталоеву, как женщину, под руку и повел ее в башню. Босталоева молчала. Вермо глядел ей вслед и думал, сколько гвоздей, свечек, меди и минералов можно химически получить из тела Босталоевой. «Зачем строят крематории? — с грустью удивился инженер. — Нужно строить химзаводы для добычи из трупов цветметзолота, различных стройматериалов и оборудования!»¹⁹ [2: 419].

В аспекте мифологических коннотаций софийная героиня у Платонова ассоциируется с универсально-производящим началом — матерью-землей и природой в целом. Соответственно, мужской персонаж в тенденции сочетает покровительственно-партнерскую и подчиненно-сыновнюю роли. Выступая в «земных» воплощениях, софийный тип стимулирует различные аспекты инцестуозного дискурса (единство смер-

¹⁹ Кстати, подобный мотив присутствует в написанной практически одновременно с «Ювенильным морем» антиутопии О. Хаксли «О дивный новый мир» (1931) — здесь существование любого человека завершается кремацией с последующим добыванием химических элементов из пепла: «Как приятно знать, что и после смерти мы продолжаем быть общественно полезными. Способствуем росту растений» [Хаксли 1989: 216]. Что касается Платонова — он всего через несколько лет будет с возмущением писать о герое рассказа «одного малоизвестного западноевропейского писателя» (скорее всего, выдуманного), который изготовил из трупа возлюбленной «жидкое горячее масло» [8: 242]. В рассказе «Неодушевленный враг» и очерке «На могилах русских солдат» идея утилизации трупов представлена как фашистская [5: 29, 324].

ти-рождения, мотив возвращения в материнское лоно, отождествление матери и возлюбленной, совокупление с матерью-землей и т. п.). К тому же связанная с Вечной женственностью топика всеединства может реализоваться как сексуальная неразборчивость героини, обретает черты промискуитета либо воплощается через иные формы практического, телесного «породнения». Характерен, например, в «Чевенгуре» мотив «обмена кровью»²⁰ (понимаемого, конечно, не в медицинском «трансфузионном» смысле, а как метафора сексуальных отношений), восходящий к философским и естественнонаучным трудам, а также к художественным произведениям (роман «Красная звезда», 1908) А. А. Богданова [см.: Геллер 1982: 22, 37], выдвинувшего евгеническую идею «физиологического коллективизма» [см.: Сергеева 2015: 520–527]. «Центральным “законом новой совести”, по Богданову, является всепонимание» [Толстая 2002: 297]. Еще в 1900-х годах он задумывался о возможности не только физиологического, но и духовного «обмена» между личностями — «слияния душ», хотя, будучи естествоиспытателем, старался не давать воли фантазии: «Могут ли впоследствии быть найдены людьми какие-нибудь способы и средства *прямого общения их психических организаций* — вопрос, который здесь бесполезно обсуждать» [Богданов 1908: 167–168].

«Идейный генезис “пролетарского искусства” в России лежал в русской утопическо-религиозной мысли рубежа веков в ее материалистической ипостаси» [Толстая 2002: 294]; в частности, пролеткультовский космизм был в значительной степени обусловлен воздействием идей Федорова: «можно говорить о трансформации его религиозного материализма в материалистическую религию Пролеткульта» [Толстая 2002: 299].

Впрочем, распространенный в платоновских сюжетах мотив «коммунистического» соединения людей сочетает формы телесной близости и сугубо духовное «взаимопроникновение», невербальную эмпатию — *со-чувствие*, которое писатель считает высшей формой общения; так, в рассказе «Невозможное» читаем:

²⁰ Например:

... Даже имущество в семействе делается общим лишь после взаимной любви супругов; всегда, пока жил Сербинов, он замечал, что обмен кровью и телом вызывает затем обмен прочими житейскими вещами [3: 369].

Дванов <...> видел, как ушли несчастные цыганки, и пожалел их: они бы могли стать в Чевенгуре женами и матерями; люди, сжатые дружбой, теснящиеся меж собой в спешном труде, чтобы не рассеяться по жуткой, безродной земле, эти люди закрепились бы еще обменом тел, жертвенной прочностью глубокой крови [3: 374].

В пьесе «14КИ» Хоз предлагает Интергом: «Обменяем свои организмы. Кроме чувства, ничего не выдумашь!» [7: 197]. В романе «Счастливая Москва» констатируется неудача подобного «обмена» — героиня говорит: «...любовью соединиться нельзя» [4: 52].

Есть моменты, когда человек с человеком сливаются в одно своими сокровенными душами, и тогда бывает экстаз. Только через другую душу можно увидеть весь мир, а не через одну свою. Когда люди будут уметь спаиваться в одно посредством одного безмолвия — не нужно будет никакого искусства, ибо всякое искусство есть транспортное средство от души к душе. Тогда будет не транспорт, а совмещение [1: 298–299].

2

Идея всеединства как преобразующего «собираения» мира реализована во множестве текстов Платонова. Показательны строки его дарственной надписи В. Б. Келлеру на сборнике «Голубая глубина» 1 октября 1923 г.:

Человек призван закончить мир, найти место всему и дойти и довести с собою все, что видимо и что скрыто, не до блаженства, а до чего-то, что я предвижу и не могу высказать. Я клянусь вам, что я буду делать это дело, как бы велико, темно и безнадежно оно ни было [Платонов 2000а: 358–359].

Такой мотив неоднократно возникает в художественных произведениях. Например, в рассказе «Жажда нищего» о людях будущего говорится:

Их сознание было соединением всех пережитков, хранилищем явлений прошлого, памятью обо всем, вдохновленной волей к бесконечному.

Эти люди жили тем, что отрывали кусочки у природы и складывали их в себя, составляли память, а память — это сущность сознания. Потом этой же памятью о прошлом они воевали за будущее, употребляли его как орудие, беспрестанно усиливавшееся благодаря напряжению и борьбе.

Сознание — это деятельная память [1: 271].

Сходна реплика в «Потомках солнца»: «Мы отщепляем любовью от мира куски, и соединяем их с собой, и вновь хотим соединить еще больше — все сделать собой» [1: 334]. В статье «О любви» читаем: «Весь мир должен стать равен человеческой мысли — в этом истина» [Платонов 2016: 434].

Базовым стимулом такой творческой агрессии является ощущение диссоциированности бытия, отъединенности человека от мировой гармонии, фрустрирующая «нетождественность» субъекта и объекта. В подобном состоянии пребывает герой рассказа «ВЗП»:

Он не мог видеть равнодушно всю эту нестерпимую, рыдающую красоту мира. Ее надо или уничтожить, или с ней слиться. Стоять отдельно нельзя. Подними только голову, и радостная мука войдет в тебя. Звезды идут и идут, а мы не с ними, и они нас не знают. <...> Пусть те, кто дети, играют в песке и думают, что мир им мать, а жизнь — влюбленность [1: 280].

Душа наша — ненависть. И ненависть наша так велика, что она перерастет и захлестнет собою мир [1: 282].

В эссе «Поэма мысли» Платонов пишет:

...Когда жизнь напрягается до небес, наполняется до краев, доходит до своего предела, тогда она не хочет себя. <...> Мир тревожен, истомлен и гневен оттого, что взорвался и не потух после мига, после света, который осветил все глубины до дна, а тлеет и тлеет, горит и не горит, и будет остывать всю вечность. <...> Мир не живет, а тлеет. В этом его преступление и неискупимый грех. Ибо жизнь не должна быть длиннее мига, чем дальше жизнь, тем она тяжелее [1: 278–279].

Таким мироощущением обусловлен «сверхчеловеческий» антигуманизм, свойственный многим персонажам ранних платоновских рассказов; примечательно в этой связи, что первая сохранившаяся записная книжка (1921) Платонова начата цитатой из Ф. Ницше: «Бог умер, теперь хотим мы, — чтобы жил сверхчеловек» [Платонов 2000а: 17; см.: Ницше 1990: 207]. Пафос апокалиптического восстания на вселенную мотивирован «неродственностью» (Н. Ф. Федоров) бытия, вырастает из экзистенциального сиротства, детского чувства обиды и амбивалентного стремления отомстить, чтобы оказаться вновь «принятым» в лоно мира. Герой рассказа «Сатана мысли», который был некогда «нежным печальным ребенком, любящим мать, родные плетни и поле и небо над всеми ими» [1: 302], переживает личную драму как космическую трагедию, превращаясь в ультрареволюционера:

Он двадцати двух лет полюбил девушку, которая умерла через неделю после их знакомства. <...> ...Любовь стала мыслью, и мысль в ненависти и отчаянии истребляла тот мир, где невозможно то, что единственно нужно человеку, — душа другого человека.

И Вогулов разметет вселенную без страха и без жалости, а с болью о невозвратимом и утраченном, чем дышит человек и что нужно ему не через несметные времена, а сейчас [1: 310–311].

Мотив варьируется в «Строителях страны»:

Гратов и Дванов давно сговорились, что они будут работать, учиться и изобретать с таким усердием, чтобы к концу своей жизни сделать всю природу совершенно пластичной и покорной резцу разума человека. Тогда мертвые будут воскрешены — не из необходимости, а для доказательства творческой силы и вечной памяти человечества.

Они стояли осенью над могилой умершего двухлетнего брата Дванова (ср. гибель брата и сестры самого писателя. — *Е. Я.*). <...> Дванов и Гратов решили отомстить природе за смерть детей [Платонов 2021: 436–437].

Говоря о раннем Платонове, зачастую акцентируют его «пролеткультовский» космизм, обращая внимание лишь на призывы к технократическому «овладению» вселенной. Между тем мироощущение платоновских героев изначально амбивалентно — оно *сочетает агрессивно-«мужскую» и виктимно-«детскую» установки*. Налицо, с одной стороны, «железный» императив покорения и пересоздания природы, с другой — сентиментальный пафос непостижимости вселенской гармонии; декларируются как необходимость беспощадной борьбы во имя «завершения» мира, так и пассивное «подчинение» ему, возвращение к утраченной идиллии, растворение в нирване бытия. Эта коллизия апокалиптически-«этернальной» и исторически-«темпоральной» парадигм — один из базисных принципов платоновского творчества.

Задача цивилизации, по Платонову, — тотальная «гармонизация» вселенной. Весьма показательна эссе «Питомник нового человека», заглавие которого, по сути, характеризует историю человечества в его взаимоотношениях с бытием. Описав искомое идеальное состояние мира («Природа <...> не губит людей, а полна обаяния для них. <...> Жизнь хороша до разрыва сердца, человек напряжен до крайности, но нет блаженной скотской гармонии» [Платонов 2016: 371]), автор говорит о «порванных» по вине природы отношениях, которые человечество должно *вернуть* путем тотального преобразования мира («человек должен сам измениться и изменить природу — так, чтобы добрые отношения восстановились» [Платонов 2016: 371]):

...В <...> изумрудном мире не было чувства времени. После всемирной катастрофы это чувство появилось. Это значит, что появилась история. Появилась! Значит, она может и кончиться? Да, может, когда земля усилиями человека превратится в большую обитель созревшего человека <...> Тогда *история есть промежуток между потерянным и возвращенным изумрудным миром*. <...> Быть может, в потерянном роскошном мире жил не человек, а луч-

шее существо. Лучшее существо, как более нежное, погибло, родив из себя грубого терпеливого выродка, тварь эпохи бедствий. *Человек есть специально, так сказать, рабочий истории. Он должен переродить себя, перемесить всю природу, соответственно своей цели, и в последний день своей жизни, у конца истории, — когда все будет готово — родить существо, подобное погибшему в изумрудном мире*²¹ [Платонов 2016: 372].

Трактовка революции как ускоренного движения вперед во имя возвращения утраченной гармонии обуславливает двойственность «практической» стратегии, размытость конкретного целеполагания. В ранней платоновской публицистике говорится о «походе на тайны», предвещаются «преодоление» истории и ее «остановка» [Платонов 2004б: 100], но временами писатель предстает едва ли не агностиком, заявляя о принципиальной непостижимости бытия и вечном «иррационализме» цивилизации. Показательна запись, сделанная в 1921 г.:

Не значит ли то, что человек не знает правды, что правды нет и быть не может и не нужна она: что стремление к правде великое заблуждение, что жизнь имеет базисом не истину, а свободную игру и радость [Платонов 2000а: 17].

В статье «Над мертвой бездной» читаем:

Закон есть тоже явление, но сущность явления именно в его изменяемости, текучести, перерождаемости, свойстве быть причиной для другого явления. Следовательно, законов никаких в природе нет и не может быть, есть человеческие заблуждения и отражения этих заблуждений в непознанном пока мире. Мир — другое, его истинное лицо неизвестно ни одному мыслящему существу [Платонов 2004б: 153].

Сопоставим реплику Хоза в пьесе «14КИ»: «Все мировые дураки всегда ищут мировую истину» [7: 178]. Истина невыразима в «остраненной» форме, она может лишь непосредственно переживаться. Временами Платонов описывает состояния, близкие к визионерским, — например, в «ВЗП» провозглашается: «...сам мир только прозрачная, беззвучная ясность, и наша воля, наш труд, наше сомнение затемняют его» [1: 283].

²¹ Ср. в «Техническом романе» суждения Душина в докладе об электричестве: «...нынешний человек есть лишь переходная, бесследная ничтожность, которая не будет иметь всемирно-исторической ценности и погибнет в забвении, как испитая заботой, устаревшая фигура...» [2: 504–505]. Из такой же героически-жертвенной посылки исходят, например, строители «общепролетарского дома» [3: 427] в «Котловане».

«С самого начала в творчестве Платонова сочетаются две тенденции: крайний рационализм и интуитивизм» [Толстая 2002: 293]. Наиболее адекватным миру состоянием оказывается эмпатия — «сочувственное» постижение сущности²², слияние субъекта с объектом (такая семантика, в частности, реализована в заглавии «Сокровенный человек»). Воспринимая мир как целостность, человек стремится расслышать «голос» бытия, непосредственно постичь вселенскую гармонию; так, о герое рассказа «ВЗП» говорится: «Вместе с кровью и теплом шла в его теле вольная мысль и делала за него работу познания. В такие минуты он бессознательно и без желания был ясновидящим» [1: 283]. Единение микрокосма и макрокосма, слияние индивидуума и универсума — тема рассказа «Невозможное», где о безымянном герое повествуется «с возможной краткостью и простотой, по-евангельски» [1: 290]:

Ничему почти не учившись, он обо всем догадывался и все знал. Это был почти не человек — легкий, ласковый и радостный днем, он рыдал по ночам оттого, что жизнь и человек *такие*, когда так легко можно быть иными и лучшими. <...> Его кровная связь с миром была могущественна как ни у кого, и мир говорил ему о себе все — ему не надо было читать книжек и ходить в университеты. Он был рожден в самом центре, в самом тугом узле вселенной и видел невольно и без усилий поддонный, скрытый и истинный образ мира. Все ему было открыто, все тайные глухие двери распахнуты, как для любимого сына, но он ничего не брал, никуда не шел, ничем не пользовался, а жил, как все, и только любовался по-своему [1: 295–296; курсив автора].

Существенно, что духовный «резонанс» с бытием воплощается здесь в «телесном» виде, метафизическое сочетается с физическим — духовно «просветленный» герой оказывается буквально светоносным²³:

Через миг он светился. Светился всем телом; свет шел из него; не тот воображаемый глупый поэтический свет, а свет настоящий, какой зажигают в комнатах по вечерам. Такой материальный свет и есть самый чудесный и единственный свет. Сам сын света, весь сотворенный из света, как и каждый из нас, он отдавал теперь свою душу другому человеку, в него входило что-то другое и вытесняло старую душу-свет [1: 299].

²² Ср. определение А. Бергсона: «Интуицией называется тот род интеллектуального вчувствования, или симпатии, посредством которой мы проникаем *вовнутрь предмета, чтобы слиться с тем, что в нем есть единственного и, следовательно, невыразимого*» [Бергсон 1910: 198].

²³ Очевидны евангельские коннотации: «...и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» [Мф. 17:2].

Платонов, как известно, читал книгу О. Вейнингера «Пол и характер» (1903) или, по крайней мере, достаточно хорошо знал ее содержание — во всяком случае, высказывался о ней (в полемическом плане) в статье «Душа мира» [8: 597]. Характерно, что платоновский образ «всеединого» человека напоминает представление о гении у Вейнингера:

Гениальность, по своей идее, включает в себя <...> универсальность. <...> Гениальность была определена как универсальная апперцепция, а тем самым как совершенная память, как абсолютная вневременность. Но, чтобы апперцировать какой-нибудь предмет, надо иметь в себе нечто родственное ему. Мы замечаем, понимаем и усваиваем только то, с чем у нас есть какое-нибудь сходство <...> Я гения само по себе является универсальной апперцепцией, точкой, в которой уже включена вся бесконечность пространства, выдающийся человек заключает в себе весь мир, гений есть живой микрокосм [Вейнингер 1908: 195].

Напомним также работу Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911), где интуитивно-диалогический способ постижения реальности рассматривается как основа «мистического реализма»:

Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, а «проникновение», недаром любил Достоевский это слово и произвел от него другое, новое — «проникновенный». Проникновение есть некоторый *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект. <...> Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и всем разумением, чужого бытия: «ты еси». При условии этой полноты утверждения чужого бытия, полноты, как бы исчерпывающей все содержание моего собственного бытия, чужое бытие перестает быть для меня чужим, «ты» становится для меня другим обозначением моего субъекта. «Ты еси» — значит не «ты познаешься мною, как сущий», а «твое бытие переживается мною, как мое», или: «твоим бытием я познаю себя сущим». *Es, ergo sum* [Иванов 1987: 419].

Подобные идеи близки раннему Платонову и сохраняют значение в его творчестве на всем протяжении. В повести «Эфирный тракт» читаем: «Есть люди, бессознательно живущие в такт с природой... <...> Может быть, это остаток того чувства единства, когда природа и человек были сплошным телом и жили заодно» [2: 32]. Для героя «Чевенгура» свойственна «эмпатия вплоть до уподобления объекту» [Толстая 2002: 307] — Дванов «испытывал болезненное неудобство, когда не мог близко вообразить человека и хотя бы кратко пожить его жизнью» [3: 178]. Однако «проникновенность» направлена не только на людей, но и на неоду-

шевленные объекты (хотя именовать их так в подобном контексте вряд ли правильно):

Сашу интересовали *машины наравне с другими действующими и живыми предметами*. Он скорее хотел почувствовать их, пережить их жизнь, чем узнать. <...> Саша не мог поступить в чем-нибудь отдельно: сначала он искал подобие своему поступку, а затем уже *поступал, но не по своей необходимости, а из сочувствия чему-нибудь или кому-нибудь*.

— «Я так же, как он», — часто говорил себе Саша. <...> Себя самого как самостоятельный твердый предмет Саша не сознавал — он всегда воображал что-нибудь чувством, и это вытесняло из него представление о самом себе [3: 54–55].

Он до теплотворности мог ощутить чужую отдаленную жизнь, а самого себя воображал с трудом²⁴. *О себе он только думал, а постороннее чувствовал с впечатлительностью личной жизни* [3: 61].

С этими интенциями корреспондирует характерный для Платонова образ «пустого» человека, «пустого сердца» как универсального вместилища мира²⁵. Например, в эссе «Чтобы стать гением будущего...» читаем: «Лучше всего быть ничем, тогда через тебя может протекать все.

Пустота не имеет сопротивления, и вся вселенная — в пустоте» [Платонов 2004б: 155]. В рассказе «Жажда нищего» герой-рассказчик, именуемый Пережитком и противостоящий унитарному, воссоединившемуся в целое человечеству, ощущает в себе грандиозную пустоту, энергия которой способна породить новую реальность:

Я понял, что я больше Большого Одного; он уже все узнал, дошел до конца, до покоя, он полон, а я нищий в этом мире нищих, самый тихий и простой.

Я настолько ничтожен и пуст, что мне мало вселенной и даже полного сознания всей истины, чтобы наполниться до краев и окончиться. Нет ничего такого большого, чтобы уменьшило мое ничтожество, и я оттого больше всех. Во мне все человечество со всем своим грядущим и вся вселенная с своими тайнами, с Большим Одним.

И все это капля для моей жажды [1: 274–275].

²⁴ Ср. замечание З. Фрейда в беседе с Г. Саксом: «Эти русские как вода, которая наполняет любой сосуд, но не сохраняет форму ни одного из них» [цит. по: Эткин 1994: 215].

²⁵ Подобные мотивы дают основания сблизить платоновскую модель мира с хайдеггерской экзистенциальной философией бытия и ничто [см.: Эпштейн 2015: 121]. Примечательно, что главные произведения Платонова («Чевенгур») и М. Хайдеггера («Бытие и время») были написаны практически одновременно, в 1926–1927 гг., хотя их авторы, конечно, ничего не знали друг о друге.

Внутренняя «полость» сочетается со способностью к моментальному уловлению сути — эта связь, хотя в комичной форме, акцентирована в рассказе «Усомнившийся Макар»: «Думать он не мог, имея порожнюю голову над умными руками, но зато он мог сразу догадываться» [1: 217]. В «Чевенгуре» Захар Павлович поясняет Саше: «Большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все могло поместиться...» [3: 66]. В повести «Котлован» о Вошewe сказано: «...он ощущал в темноте своего тела тихое место, где ничего не было, но ничто ничему не препятствовало начаться» [3: 419]. Показательна платоновская запись 1934 г.: «Шаляпин не имел своего голоса: он входил в характер роли и пел по ее существу. Странно, но необходимо, что в мире существуют “пустоты” для вмещения всего без субъективных помех» [Платонов 2000а: 145].

Дискурс «пустоты» и, соответственно, экстенсивного «собираения» универсума связан у Платонова с героями-мужчинами. Женские персонажи символизируют скорее экзистенциальную самодостаточность, статичную «полноту» бытия. Характерен фрагмент статьи «Душа мира»: «...женщина знает, что мир, и небо, и она — одно, что она родила все, оттого у нее нет личности, оттого она такая неуловимая и непонятная, что отдалась всему, приобрела сердцем каждое дыхание» [8: 596].

Однако эмпатические способности даны далеко не всем. Тщетность попыток проникновения в мировую сущность нередко сравнивается с восприятием музыки, напоминающей невнятный, но волнующий «текст», — характерна реплика Наташи в пьесе «Волшебное существо»: «...в природе всегда слышится какая-то музыка, а слов нету...» [7: 266]. Сходное чувство испытывает герой «Котлована»: «Вошew слушал музыку с наслаждением надежды <...> но ничего не мог совершить равнозначного музыке»²⁶ [3: 414].

Музыкальный дискурс активизируется у Платонова с середины 1920-х годов; показателен фрагмент «Чевенгура»:

На околице Чевенгура заиграла гармоника — у какого-то прочего была музыка, ему не спалось, и он утешал свое бессонное одиночество.

²⁶ Впрочем, иногда платоновские персонажи ощущают в музыке стимул к достаточно конкретному действию. В «Ювенильном море» «инженер-музыкант» [2: 365] Вермо, играющий во время похорон Айны «по слуху Аппассионату Бетховена» на хроматической гармонии, «чувствовал радость и победу и желал отомстить всему миру за беззащитность человека, которого несли мертвым следом за ним» [2: 370]. У Босталоевой эти звуки тоже вызывают агрессивное чувство: «Мне представлялась какая-то битва, как мы с кулацким классом, и музыка была за нас!» [2: 371]. В повести «Джан» говорится: «...музыка всегда играет ради победы, даже когда она печальная» [4: 115].

Такую музыку Копенкин никогда не слышал — она почти договаривала слова, лишь немного не договаривая их, и поэтому они оставались неосуществленной тоской.

— Лучше б музыка договаривала, что ей надо, — волновался Копенкин. — По звуку — это он меня к себе зовет, а подойдешь — он все равно не перестанет играть [З: 306–307].

Характерно, что коммунизм как форма всеединства ассоциируется здесь с «исчерпанием» музыки: «Играет человек, — слышал Копенкин, — нету здесь коммунизма, ему и не спится от своей скорби. При коммунизме он бы договорил музыку, она бы кончилась и он подошел ко мне. А то не договаривает — стыдно человеку» [З: 307].

Платонов развивает восходящий к античности образ мировой музыки, активно использовавшийся немецкими романтиками²⁷. Отметим в «Чевенгуре» каламбурное переосмысление пифагорейской «гармонии сфер»:

— На кого похож человек — на коня или на дерево: объявите мне по совести? — спрашивал он (Луй. — Е. Я.) в ревкоме, тоскуя от коротких уличных дорог.

— На высшее! — выдумал Прокофий. — На открытый океан, дорогой товарищ, и на гармонию схем!

Луй не видел, кроме рек и озер, другой воды, гармонии же знал только двухрядки» [З: 215].

Подобно эпизоду с Копенкиным, «мировая музыка» ассоциируется здесь со звуком *гармонии* (Платонов использует именно эту форму слова). В пьесе «Шарманка», как будет показано, подобным символом является тоже духовой «заглавный» инструмент; важное значение имеет музыкальный дискурс и в рассказе «Фро».

Образ неразборчивой зовущей музыки — своего рода метафора платоновского языка, амбивалентно сочетающего афористичность и автопародийность²⁸. Он явился предметом исследования во многих содержатель-

²⁷ Ср. эпизод «Чевенгура», где упомянуты «Приключения отшельника, любителя изящного, изданные Тиком» [З: 69] — подразумевается книга одного из основоположников романтизма В. Г. Вакенродера «Об искусстве и художниках: Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком» (М., 1914).

²⁸ По традиции, восходящей к одной из первых серьезных платоноведческих работ — статье Л. А. Шубина «Андрей Платонов» (1967), «неправильность» платоновского языка нередко воспринимается как проявление демократизма писателя, близкого к «естественным» героям из народа и противостоявшего бюрократической ментальности [см.: Шубин 1987: 197–200]. Однако этот язык имеет куда более широкую философскую «базу», и его структура не только отражает социальные коллизии, но воплощает исконную суть отношений человека и мира. Ю. И. Левин считает основой платоновского языка «сплав таких несовместимых элементов, как народное любомудрие (сопряженное с “малограмотностью”), “сциентизм”, лиризм и “панэкзистенциализм”» [Левин 1998: 418]. Кроме того, распространено мне-

ных работах [см., напр.: Hodel 2001; Радбиль 2006; Дооге 2007]; в данном случае уместно привести характеристику «интенции» платоновского языка, данную в 1990 г. Ю. И. Левиным:

...Аномальность авторской речи (как в языковом, так и в литературном отношении) обусловлена, среди прочего, следующими факторами:

недоверием к «официальному» (нормированному) языку (включая всю русскую литературную традицию) как приблизительному, неточному, ложному;

отказом от «официальной» позиции Писателя в пользу позиции простого, «естественного» человека, — своего рода Адама, впервые называющего вещи и явления; отказ от языковых и литературных норм выступает как протест против принятых мировоззренческих установок — будь то позитивистский гуманизм XIX века или формирующийся сталинизм [Левин 1998: 404].

Это язык, как бы безуспешно стремящийся «выговорить» истину с позиций моделируемого (предполагаемого) всеединства, то есть внутренне готовый «аннигилировать», вернувшись к «точечному» состоянию абсолютного божественного Слова²⁹ [Ин. 1:1–2], воплощавшего целокупное бытие до акта Творения и наречения имен Адамом [Быт. 2: 19–20].

Показателен эпизод «РОМИВ», где говорится, «что слово было когда-то душою, а буква — очертанием зверя» [1: 352], и Иван Копчиков создает новый язык, в словах которого заключены «души» вещей, так что он близок к мировой сущности:

У всякой душевной силы есть свое слово, и оно то ласково, как женщина, то грозно и знойно, то глухо и смутно, как нищий-немтырь или деревенский колотушечник. <...> Таким ходом шла голова Ивана, и он припечатывал сущие вещи именами.

Слово — это ведь сокращенная и ускоренная жизнь. *Если чувствуешь жизнь, то слово найдется сразу для каждого ее дыхания.* И это

ние, что «зрелый» Платонов пародировал свои ранние идеи [см.: Шубин 1987: 200, 212]. Но, думается, дело не столько в радикальном отказе от собственных юношеских (всего трех-пятилетней давности) убеждений, сколько в том, что для стиля «зрелого» (то есть середины 1920-х годов) писателя автопародийность стала постоянным конститутивным свойством — соответственно, любые идеи утратили «абсолютность». Такая установка изоморфно проявляется на всех уровнях платоновской поэтики, а ее «символом», как мы отмечали [см.: Яблоков 1999a], может считаться сформулированный в «Чевенгуре» принцип «и так и обратно» [3: 92].

²⁹ Бурлескная идея подобного сакрального «высказывания» мелькает в рассказе «ДФМКХУ», где герой пытается узнать, какая буква заняла теперь в алфавите последнее место вместо упраздненной большевиками ижицы: «Последняя буква должна быть такой, какая не пишется и не читается: это глагол — мудрое слово, знак конца разума и угасания чувства сердцебиения» [1: 40].

слово будет то, которое уже имеют люди, — и твое новое слово и старое совпадут, ибо и тот человек, кто вскрикнул от надавившей на него жизни словом, — был могуч, переполнен и один, окруженный ветром, как Иван, с его внезапными стоячими глазами [1: 352–353].

Развитие мотива видим в романе «Чевенгур», где Саша взывает «сокровенного» слова, которое стало бы ключом к постижению бытия:

В семнадцать лет Дванов еще не имел брони над сердцем — ни веры в Бога, ни другого умственного покоя; он не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни. Однако *он не хотел, чтобы мир оставался ненареченным, — он только ожидал услышать его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выдуманых прозваний* [3: 60].

При подчеркнутой «безрелигиозности» героя характерно его уподобление библейскому первочеловеку: Дванов стремится не просто интуитивно проникнуть в суть вещей, но буквально уловить их язык, ассоциирующийся с божественным Словом. Характерно, что в богословии «раздача» имен Адамом традиционно трактовалась как акт использования языка, дарованного Богом:

...Слово человеческое было не изобретено человеком, а подарено Богом ему вместе с бессмертной его душой, сознающей впечатления окружающего ее мира, и которая, мысля с первой минуты своего существования, должна была с этой же минуты иметь в своем распоряжении и слово, составляющее форму, без которой самая мысль немыслима. И Адам, вышедший из рук Божиих, одаренный мыслью и словом и всеми залогом для нравственного и духовного счастья, кроме лишь опыта, в первый раз еще употребляет дар слова и мысли, обращая свое внимание на окружающие его живые существа [Властов 1879: 92].

Сопоставим фрагмент работы С. Н. Булгакова «Философия имени» (1920?):

Наречия различны и множественны, но язык один, слово едино, и его говорит мир, но не человек, говорит мирочеловек. <...> В этом смысле понятен рассказ кн<иги> Бытия о том, как Бог привел к Адаму всех животных, чтобы видеть «как он назовет их» (Быт. II, 19), т. е. иначе можно сказать, как они сами назовут себя через него и в нем, ибо он как человек, как микрокосм, бытийно всех их имел в себе; как носитель божественного Логоса, как образ Божий, он имел в себе силу идеации мира, в нем рождалось мировое слово. Почему и прибавлено: «И как Адам назвал каждое живое существо, таково было имя его». Здесь не могло произойти никакой ошибки, ибо не было субъективности: имена тварей звучали в человеке

как их внутренние слова о себе, как самооткровения самих вещей. И, однако, это именование было не пассивным со стороны человека, он не был только зеркалом вещей, в которое они смотрелись, чтобы узнать себя в идее, в имени своем, но и действием человека, ибо только человек обладает речью [Булгаков 1999: 26].

Актуализируемая Платоновым идея «самопроявления сущности в имени»³⁰ [Лескин 2008: 351; курсив автора] — базовый принцип получившего развитие в 1910-х — 1920-х годах онтологического направления в философии языка, которое представлено в работах П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова, А. Ф. Лосева и др. [см.: Безлепкин 2002: 206–239; Лескин 2008: 348–524]. Трудно сказать, в какой мере Платонов мог знать их тексты, хотя можно предположить, что имя Флоренского было ему известно, по крайней мере, в «электротехническом» аспекте. В начале 1920-х годов священник Флоренский служил в техническом отделе Главного электротехнического управления (Главэлектро), напечатал две соответствующие статьи и выпустил книгу (вернее, ее первую часть) «Диэлектрики и их техническое применение»³¹ (1923). Характерен здесь фрагмент авторского предисловия — вполне в «платоновском» духе:

Технику электричества требуется объем знаний очень широкий, и — не как умственная роскошь, а в качестве предмета первой необходимости. Во время войны была как-то произведена анкета о постановке электротехнического образования, с целью выяснить, что именно надлежит знать современному электротехнику. Ответ одного из наиболее видных французских специалистов был весьма короток: «В с ё» [Флоренский 1924: 5; разрядка автора].

С 1925 г. Флоренский стал работать во Всероссийском электрохимическом институте, где занимался проблемами передачи энергии на большие расстояния — возглавлявшийся им отдел вел поиски материалов, снижающих потери в электросетях [см.: Трубачев, эл. публ.]. Не исключено, что Платонов знал публикации Флоренского по электричеству и мог интере-

³⁰ Вопрос об «адекватности» имени обсуждается в диалоге Платона «Кратил», главный персонаж которого утверждает, что «существует правильность имен, присущая каждой вещи от природы» [Платон 1990: 613], и Сократ соглашается с этим: «Кратил прав, говоря, что имена у вещей от природы и что не всякий мастер имен, а только тот, кто обращает внимание на присущее каждой вещи по природе имя и может воплотить этот образ в буквах и слогах» [Платон 1990: 622].

³¹ Тематически близкий диалог видим в «Техническом романе», где спор Щеглова и Преображенского касается возможностей воздействия электричеством на растения [2: 509]. Ранее эта тема обсуждалась в платоновской статье «Электрическое орошение почвы», а до этого — в «Рассказе о многих интересных вещах» [1: 360]. Об экспериментах по электроорошению: [Дооге, Антонова 2020: 547–548, 551–554].

соваться его философскими трудами³², включая работы по ономатологии. Напомним также, что в 1927 г. в Москве вышла книга А. Ф. Лосева «Философия имени» (1923), притом в течение нескольких лет (1922–1925) на квартире супругов Лосевых собирался имяславческий кружок.

Коллизия соответствия имени и означаемой сущности является у Платонова одной из важнейших. Ею обусловлена природа уникального платоновского языка, в котором «проникновенная» мифологичность, способность вскрывать глубочайшую суть явлений неотрывна от *автопародийности*, проистекающей из ощущения недостижимости «последнего» слова о мире. В статье «Пролетарская поэзия» говорится: «...слово <...> очень глухое эхо действительности» [Платонов 2004б: 165]. Характерно суждение героя в рассказе «Невозможное»: «Слово сделано для удобства. Я не знаю, как сказать, и никто никогда ничего про это не скажет ни словом, ни музыкой, ни песней. Это можно иметь, но нельзя об этом рассказать» [1: 300]. Идея бытия как «моментального» высказывания, неисчерпаемого средствами бесконечно «протяженного» человеческого языка, выражена в платоновской записи 1940-х (?) годов: «Отношение слов — жертва обществу за понимание. Природа, суть — единословие, вскрытие»³³.

3

Мы отметили, что в мире Платонова сочетаются две противоположные философские установки (условно — революционная и эволюционная): «*апокалиптическая*» тенденция к отрицанию бытия — и ощущение наличной всеобщей гармонии, «согласие» с мироустройством. Можно интерпретировать это как оппозицию двух моделей времени: *этернальной* (лат. aeternum — «вечность»), стремящейся к «точечному» состоянию мира, и *темпоральной*, обусловленной закономерностями исторического времени. Отсюда, в частности, вытекает двойственное отношение к репродукции человечества, то есть к необходимости и целесообразности деторождения; характерно, что дети в платоновских произведениях выступают как символ времени, причем эта функция неоднократно подчеркивается³⁴.

³² В рассказе «История иерея Прокофия Жабрина» присутствует словосочетание «столп и утверждение истины» [1: 49]), повторяющее заглавие основного сочинения (1914) Флоренского. Впрочем, возможно, это отсылка непосредственно к Библии [1 Тим. 3:15], где таким образом характеризуется Церковь.

³³ РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Е.х. 99. Л. 25.

³⁴ В качестве «негативного» примера упомянем «Котлован», где сюжет построен как раз на стремлении «выключить» ребенка из времени, навязав ему *этернальную* функцию взамен *темпоральной*. В начале повести говорится, что «дети — это

В раннем творчестве писателя вопрос о «нужности» продолжения рода, как известно, возникал неоднократно, причем приверженность идеям Н. Ф. Федорова (хотя федоровское влияние подчас преувеличивается исследователями) диктовала «антирепродуктивную» установку:

Апокалипсис Платонова растет из его одержимости идеей Федорова об аморальности прогресса, освящающего смену поколений и забвение отцов. Как для супраморалиста, для Платонова соучастие в прогрессе — дело стыдное. <...> ...В системе Платонова время приравнивается к таким фактам природы, как пожирание друг друга животными, как любовь к женщине <...> Выход для Платонова — в прекращении времени [Толстая 2002: 341–342].

Подобное мироощущение отражено в ряде прямых высказываний писателя. Так, в рецензии «Достоевский» он пишет:

Первою функцией жизни человека была не мысль, не сознание, а половая страсть — стремление к продлению жизни, первая стычка со смертью, желание бессмертия и вечности.

Мы живем в то время, когда пол пожирается мыслью. <...> Пол — душа буржуазии. Сознание — душа пролетариата.

Буржуазия и пол сделали свое дело жизни — их надо уничтожить [8: 12].

Особенно показательна «программа», изложенная в статье «Культура пролетариата»:

Размножение, замена себя на земле своими детьми — все это удары по смерти и полет к бессмертию.

Пол стал главным, центральным чувством в борьбе за существование, душою человека. И исполнение закона пола стало высшим благом человека. <...> Страх за жизнь, неотступное видение смерти усиливал пол, это единственное противосмертное, хотя и условное, оружие. <...> *Пол стал устарелым, недействительным орудием за укрепление-бессмертие жизни и требовал смены. <...> И сознание победит и уничтожит пол и будет центром человека и чело-*

время, созревающее в свежем теле» [3: 417]. Однако далее, исходя из господствующей утопической установки, дети «изымаются» из непрерывности истории, мыслятся как воплощение онтологически «новой» реальности: Настя появляется на строительстве после того, как Сафронов предлагает «иметь, в форме детства, лидера будущего пролетарского света» [3: 450], — ребенок важен как потенциальный обитатель «общепролетарского дома», то есть «запредельной» вечности. Характерно сравнение Насти с потусторонним существом: «Воцев попробовал девочку за руку и рассмотрел ее всю, как в детстве он глядел на ангела на церковной стене» [3: 460]. Поскольку Настя концептуально «выключена» из времени, ее смерть закономерна; как и мать Насти Юлия, чьими костями девочка играет перед смертью [3: 529–530], она остается в исторической реальности лишь в образе «мошей» в каменном саркофаге, который в финале изготавливает Чиклин [3: 534].

вечества. <...> Мысль легко и быстро уничтожит смерть своей систематической работой-наукой.

И весь мир сольется в один вопрос, куда вопьется мысль, пока не повалит и его. <...>

Грядущая жизнь человечества — это поход на Тайны во имя завоевания Истины, источника вечного и последнего нашего блага. Около нее мы остановимся навсегда. Ибо не бесконечности, а *конца, результата прогресса хочет человечество*³⁵ [8: 27–28].

В стихотворении «Дети» доминирует пафос бессмертия — отрицание деторождения и времени в целом:

Наши дети не родились,
Не родятся никогда —
Через вечность мы пробилась,
Будем биться, жить всегда.

Дети — сладкое бессилие,
Сказка радостная смерти.
Мы ж невянущие лилии,
Мы смеющиеся дети [1: 464].

Противопоставляются два образа «детства»: идиллические существа, обретшие рай, поскольку унаследовали евангельские заветы (ср. образ беззаботных «полевых лилий» [Мф. 6:28–29] Нагорной проповеди, а также слова Иисуса: «...если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [Мф. 18:3]), отвергают никчемных «традиционных» детей, которые остались в «завершившейся» истории и которым нет места в блаженной вечности.

Но «антирепродуктивная» модель не исчерпывает даже взгляды раннего Платонова, не говоря уж о его философии в целом (вновь подчеркнем беспрецедентно большое количество детских персонажей в платоновских произведениях 1930-х — 1940-х годов). Например, герой написанного в том же 1920 году, что «Культура пролетариата» и стихотворение «Дети», рассказа «Маркун», отчасти похожий на «сатану мысли» Вогулова (во всяком случае, готовящийся переделать вселенную), горестно рассуждает:

Отчего мы любим и жалеем далеких, умерших, спящих. Отчего живой и близкий нам — чужой. Все неизвестное и невозвратное для нас любовь и жалость.

³⁵ Ср. заглавие статьи В. С. Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории...» (1900), которое после статьи «Культура пролетариата» варьируется в «Чевенгуре», где Чепурный заявляет: «...у нас всему конец <...> всей всемирной истории — на что она нам нужна?» [3: 182].

Совесть сжала его сердце, и страдание изуродовало лицо. Маркун увидел свою жизнь, бессильную и ничтожную, запутанную в мелочи, ошибки и незаметные преступления.

Он вспомнил, как этого маленького брата, который теперь бьет-ся от страха во сне, он недавно толкнул со стола, и с той поры тот молчал, сторонился и закрывался от нечаянного быстрого взмаха его руки, думал, что будет опять бить [1: 247].

Сходным «сентиментальным» размышлениям предается типологически сходный с Маркуном персонаж созданной через несколько лет повести «Эфирный тракт» Михаил Кирпичников:

Мать и дети спят на полу на старой одежде. Нечем даже укрыться. У матери оголилась худая нога — и мне жалко, стыдно и мучительно. Захарушке 11 месяцев, его отняли от груди и питают одной моченой булкой. Какая сволочь жизнь! А может, это я сволочь, что до сих пор не свернул скулу такой подлой жизни? Зачем я позволяю ей так мучать детей и мать... [2: 21].

Автор рассказа и повести явно сочувствует подобным переживаниям героев-«преобразователей». При этом здесь вовсе не декларируется отказ от деторождения и «природной» основы человеческого рода³⁶ — хотя и очевидно, что социальная и «общецивилизационная» структура нуждается в радикальном улучшении.

В отношении детей и детства (как и по другим философским вопросам) в платоновском мире действуют две *взаимно противоположные, но стремящиеся к синтезу* тенденции. Платонов — приверженец идеи «преодоления» истории и выхода человечества в вечность (пафос всеединства и «общего дела» ощутим и в его поздних произведениях); но образ этой вечности мыслится не как сверхчеловеческий разрыв с прошлым и скачок в «новый» мир, а как «*восхождение*» к *прошлому на новом уровне* — активное «*проживание*» истории и «*завершение*» исторического бытия ради *возвращения к «до-исторической», то есть «до-временной» точке.*

³⁶ Отметим в романе «Чевенгур» то экзистенциальное влияние, которое многочисленные дети оказывают на Прохора Абрамовича Дванова, связывая его с «исторической» реальностью:

... Дети были его единственным чувством прочности своей жизни — они мягкими маленькими руками заставляли его пахать, заниматься домоводством и всячески заботиться. <...> Умножение детей уменьшало в Прохоре Абрамовиче интерес к себе; ему от этого становилось как-то прохладней и легче. Чем дальше жил Прохор Абрамович, тем все терпеливей и безотчетней относился ко всем деревенским событиям. Если б все дети Прохора Абрамовича умерли в одни сутки, он на другие сутки набрал бы себе столько же приемышей, а если бы и приемыши погибли, Прохор Абрамович моментально бросил бы свою земледельческую судьбу, отпустил бы жену на волю, а сам вышел босым неизвестно куда — туда, куда всех людей тянет, где сердцу, может быть, так же грустно, но хоть ногам отрадно [3: 27].

Движение «вперед» мыслится как «реверсивно»-циклическое, причем такая модель не имеет ничего общего, например, с руссоистским «отказом» от цивилизации и деградацией к мифическому «натуральному» состоянию. Напротив, в федоровском духе, всеединство может быть достигнуто лишь *через консолидацию и усиление цивилизации*, путем всемерной активизации человечества. «Апокалипсис» как цель предполагает не божественного, а земного (хотя по масштабу воздействия — вселенского) «актора» — человека, устанавливающего «посюстороннее Царство Божие» [Федоров 1995в: 404]. Активное преобразование тварного бытия — продвижение к «исконному» единству мира (это состояние, в зависимости от точки зрения, можно сопоставить с ситуацией «накануне» Божественного творения³⁷ либо Большого взрыва³⁸).

Платонов — приверженец идеи коммунизма, который, однако, понимается им не столько (или не только) в политическом, сколько в космическом смысле — как воплощенное всеединство. Показательны оформленные через несобственно-прямую речь размышления (героя и/или повествователя³⁹) в повести «Эфирный тракт»:

Будда, составители вед, десятки египтян и арабов, Сократ, Платон, Аристотель, Спиноза, Кант, наконец, Бергсон и Шпенглер — все силились догадаться про существо вселенной. А вся суть в том, что догадаться об истине нельзя, до нее можно доработаться: вот когда весь мир протечет сквозь пальцы работающего человека, преображаясь в полезное тело, тогда можно будет говорить о полном завоевании истины. В этом была философия революции, случившейся восемнадцать лет назад и не совсем оконченной и сейчас.

³⁷ Характерны в «Техническом романе» парадоксальные с логической точки зрения рассуждения старого инженера с показательной фамилией Преображенский:

Мир был прекрасен до его сотворения или до всемирного потопа, но в организационной остужающей дисциплине, потребовавшейся для сотворения мира (вероятно, всемирной империи, с «богом» во главе), а возможно после — в мутных волнах потопа — *была навсегда изуродована, запугана, растерзана свежая творческая энергия жизни — «душа»;* и теперь «душа» замерла в старческой скудости, в испуге и молчании — на тысячи лет. Только изредка по «душе» человечества проходят волны воспоминания о своей прошлой свободе — тогда появляются Александр Македонский, Иисус, Ленин [2: 506].

³⁸ Отметим эпизод «Технического романа», где на вопрос Лиды: «Но как весь мир-то стал быть?» — Щеглов отвечает: «Наверно, не было ничего и законов никаких не было <...> И случилось что попало — сразу все, как взрыв, и стало интересно...» [2: 471]. Возможно, Платонов знал об идеях рано умершего (1925) ленинградского математика и физика А. А. Фридмана, который в начале 1920-х годов пришел к выводу, что в начале развития Вселенной лежит взрывной процесс; см.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Большой_взрыв (дата обращения: 05.03.2021).

³⁹ Одной из принципиальных, отражающих мироощущение Платонова особенностей его художественного стиля является слабая разграниченность нарративных позиций [см., напр.: Толстая 2002: 307; Nodel 2001].

Понять — это значит прочувствовать, прощупать и преобразить, — в эту философию революции Кирпичников верил всей кровью, она ему питала душу и делала волю беспособным инструментом [2: 34].

Применительно к нашей теме можно сказать, что *коммунизм есть новообретенное детство* — возвращение в «материнское» лоно мира. Платонов многократно подчеркивает огромное влияние, которое детство оказывает на человека на протяжении всей жизни. Заметим, что в платоновских произведениях оно почти никогда не изображается как идиллически-счастливый, то есть беззаботный, беспроблемный период. Чаще писатель акцентирует состояния, противоречащие самой идее детства: сиротство⁴⁰, бесприютность, беззащитность ребенка, вынужденное раннее взросление, необходимость борьбы за выживание и т. п. Но каким бы ни оказалось детство человека в «практическом» плане, оно потом постоянно влечет его, заставляя «оглядываться», смотреть «в глубину» собственной личности. «*Детская родина, где лучше всего жить на свете*» [3: 39–40] представляет собой важнейшую константу мироощущения. Хранимая в памяти, она служит для человека стимулом деятельности по восстановлению всеединства мира. Об этом, в частности, идет речь в статье «О любви»:

Когда мне приходилось <...> говорить с маленьким мальчиком, я объяснял ему как можно понятней и проще мир и жизнь и что нужно делать, чтобы и мальчику и мне жилось хорошо, то *на мой вопрос, как назвать ту ласковую силу, которая в нас бьется и ведет нас к счастью и силе, мальчик отвечал: это моя мама.* <...> Люди хотят понять ту первичную силу, ту веселую буйную мать, из которой все течет и рождается, откуда вышла и где веселится сама чудесная бессмертная жизнь [Платонов 2016: 432].

Писатель здесь отмечает, что воплощением «первичной силы» традиционно выступала «благая Богородица — родней и ласковой матери»⁴¹; однако ныне этот символ исчерпал себя, и в революционную эпоху слияние с «вольной пламенной силой, которая творит и разрушает вселенные» [Платонов 2016: 433], должно быть достигнуто на началах разума — обеспечить «слияние с миром» [Платонов 2016: 434] вместо религии должна мысль, ведущая к истине.

⁴⁰ Заметим, что слово «ребенок» этимологически восходит к славянскому «раб», первоначально имевшему значение «сирота» [см.: Успенский 1967: 222].

⁴¹ Об образе Вечной женственности как духовной основе существования Платонов говорит в «Заметках»: «Всякий человек имеет в мире невесту и только потому он способен жить» [1: 289]. Ср. также цитированное письмо 1921 г. к М. А. Кашинцевой (см. с. 14).

Примерно через двадцать лет Платонов в неоконченной повести «Дар жизни» скажет об экзистенциальном значении «детской родины»:

Как вечное время, неподвижно стоит детство в воспоминаниях человека. Более позднее время, время юности и зрелости, течет, проходит и тратится в забвении, но детство лежит подобно озеру в безветренной стране нашей памяти, и образ его хранится внутри человека неизменным до самой кончины... [6: 209].

Здесь также реализована символическая взаимосвязь революции и материнского начала⁴². Когда в городе совершается «вторая» (после Февральской) революция, герой «Дара жизни» Иван слушает оратора на митинге:

— Не вечно, не навсегда будут у нас голод, холод и тоска жизни, а свобода будет у нас отныне и навеки! — сказал этот человек-солдат и улыбнулся народу своим измученным лицом, в котором открылось в эту минуту все его сердце.

Иван увидел, что так же улыбалась когда-то его умершая мать⁴³, и она тоже была худа от бедности и добра душою, как этот неизвестный человек [6: 207].

Идеализированная картина детства, в которой слиты реальность и вымысел, воплощает своего рода индивидуальный (свой для каждого) миф — характерен зачин рассказа «Вся жизнь»:

В глубине нашей памяти сохраняются и сновидения, и действительность; и спустя время уже нельзя бывает отличить, что явилось некогда вправду и что приснилось, — особенно если прошли долгие годы и воспоминание уходит в детство, в далекий свет первоначальной жизни. В этой памяти детства давно минувший мир существует неизменно и бессмертно... [6: 63].

⁴² Ср. в «Чевенгуре» эпизод сна Копенкина [3: 164–166], где подчеркнуто тождество его матери и Розы Люксембург, которая для героя-«рыцаря» предстает Прекрасной дамой революции.

⁴³ «Персонификация» революции встречается в платоновских произведениях неоднократно; ср. метафору в «Чевенгуре»: «Дванов понял <...> что у революции стало другое выражение лица» [3: 171]. Отметим, что для Платонова характерна «антропоморфизация» абстрактных понятий, относящихся к социально-политической сфере, — ср. эпизод повести «Ювенильное море»:

Директор глянул на эту женщину как на всю федеративную республику и ничего не сумел промолвить; сколько он ни отправлял в республику продукции, выгоняя промфинплан до полутора ста процентов, республика все говорила — мало даешь — и сердилась. И теперь стояла перед ним эта женщина, требовательная, как республика, и так же лишенная пока богатых фондов и особой прелести [2: 398].

Подобный портрет есть в романе «Счастливая Москва», где героиня отождествлена с Красной армией [4: 25].

Показателен и фрагмент рассказа «ПНП»:

...Не бывает ли изредка во время человеческой жизни, что *истинное движение в будущее можно начать только после возвращения в прошлое, — возвращения, когда люди словно припадают к своему детскому чувству матери, к своей забытой памяти, к первому и лучшему опыту жизни, без воспоминания о котором невозможно понять, что делать в будущем*⁴⁴ [Платонов 1986: 168].

Говоря о «реверсивном» движении героев, важно иметь в виду, что в платоновских сюжетах взрослый способен контактировать с детством не только духовно, мысленно, но и «физически». В ряде произведений видим «откат» (иногда трудно сказать, метафорический или буквальный) персонажа к «нулевой» точке жизни и даже в пренатальное состояние, то есть возвратное движение по оси времени, обусловленное приближением смерти либо радикальным взрослением-«инициацией». Один из хрестоматийных примеров — эпизод гибели машиниста-наставника в романе «Чевенгур»:

Машинист-наставник закрыл глаза и подержал их в нежной тьме; никакой смерти он не чувствовал — прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал, а теперь будто купался в горячих обнаженных соках своих внутренностей. <...> *Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова всовывается меж ее расставленных костей, но не может пролезть от своего слишком большого старого роста... <...>*

— Просуньте меня поглубже в трубу, — прошептал он опухшими детскими губами, *ясно сознавая, что он через девять месяцев снова родится* [3: 57].

Главный герой романа в итоге тоже возвращается к «детской родине» не просто в пространстве, но и во времени, фактически перемещается в прошлое — «звук знакомого колокола Дванов услышал как *время детства*» [3: 407], после чего продолжает физическое движение («Дванов не пожалел родину и оставил ее» [3: 408]), ведущее к воде, то есть «вниз». Последней точкой оказывается хронотоп, воплощающий амбивалентное единство верха и низа — «безвыходного неба» и озера Мутево [3: 408] (ср. «озеро детства» в «Даре жизни»), куда Дванов погружается как в пренатальный хаос. Сходная ситуация — в финале повести «Котлован», где персонажи «коллективно» углубляются в землю, которая

⁴⁴ Данный фрагмент имеется в указанном сборнике, но пропущен в подавляющем большинстве других изданий рассказа, в том числе в [4: 546], причем его отсутствие не объясняется.

в платоновском мире наделена женскими, утеральными (*лат.* uterus — «утроба»), то есть амбивалентными натально-мортальными коннотациями [см.: Яблоков 2017a]. Подземный мотив реализован и в рассказе «Неодушевленный враг», герой которого, подобно рыбаку из «Чевенгура», «пожил в смерти и вернулся»⁴⁵ [3: 16], пообщавшись с антидвойником в «материнской» субстанции земли [см.: Яблоков 2014: 402–415]); подобную семантику имеет и встреча маленького Егора с «железной старухой» в одноименном рассказе.

Возвращение в «пренатальное» состояние претерпевает героиня «Такыра». В финале рассказа окончательно оформляется двойничество матери и дочери: Катигроб знал имя Джумаль, но не знал имени ее матери Заррин-Тадж, поэтому на поставленном в честь последней камне-кенотафе (тела Заррин-Тадж под ним нет) сделал надпись «Старая Джумаль» [4: 309]. Перед нами как бы «заготовка» на будущее: после революции Джумаль, вошедшая, если сравнивать с матерью, в возраст «старости» (в конце рассказа ей примерно 30 лет, а Заррин-Тадж умерла моложе тридцати, и ее называли «старухой» [4: 304]), приезжает фактически на собственную могилу — посещает «заповедник растений, исчезающих с земли» [4: 310]. В этом царстве смерти она намерена создать коммунистический «рай»: «Такыр велик, около него есть обильный колодец с пресной водой, я здесь поселюсь, и мы посадим сад, — здесь лежит моя бедная родина» [4: 309]. Вместе с тем «детская родина» героини отождествлена с адом: «...нужно было проходить долгие такыры, самую нищую глинистую землю <...> где бог держал когда-то своих мучеников, но и мученики умерли, высохли в легкие ветви, и ветер взял их с собою» [4: 294]; «Такого печального такыра ни Джумаль, ни Заррин-Тадж еще не видели» [4: 298]. Сходные inferнальные коннотации вызывает родина героя в повести «Джан»: место рождения Чагатаева — «яма Сары-Камыша, где в древности находился всемирный ад» [4: 137]; в эту родную для него «яму», земную «утробу» Чагатаев спускается с очевидной целью — «делать счастье на адовом дне Сары-Камыша» [4: 138]. Негативные впечатления детства не только не подавляют желание человека вернуться в прошлое, но, пожалуй, даже стимулируют такое стремление: герой хочет заново «переиграть» жизнь и символически спасти тех, кто некогда мучился вместе с ним, но не дожил до сегодняшнего дня.

Впрочем, среди платоновских произведений есть и такие, где человек, «нисходя» к начальной точке своего существования, не пересекает

⁴⁵ Рыбак отправляется в подводный мир — герой рассказа попадает в подземный. Ср. «тождество» воды и земли в повести «Джан»: «После ужина Суфьян сыграл немного на дугаре и спел про умную сильную рыбу, плавающую в черной глубокой земле» [4: 223].

грань потусторонней, мифологической реальности, а, «прикоснувшись» к смерти, возвращается в привычную «историческую» жизнь и в свой природный возраст (конечно, не в «прежнем» виде, а внутренне преобразившись). Так построен, например, рассказ «Июльская гроза», малолетние герои которого, покинув на время родной колхоз с символическим названием «Общая жизнь», в результате вновь приобщаются к нему, обогащенные «инициационным» опытом. Примеры можно распространять и конкретизировать, но детальный анализ названных произведений пока не входит в наши задачи — к большинству из них мы будем возвращаться впоследствии.

4

Несмотря на агрессивность «обиженных» миром героев раннего платоновского творчества, в целом можно сказать, что приведение мира к состоянию всеединства должно основываться на родственном «слиянии» человеческого социума и бытия в целом — в соответствии с буквальным пониманием слова «коммунизм». Зачатки такого подхода видим, например, в статье «Нормализованный работник», хотя здесь Платонов еще настаивает на враждебности природы человеку:

Дело социальной коммунистической революции — *уничтожить личности и родить их смертью новое живое мощное существо — общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного образца и с одним кулаком против природы.*

К этому предвидению мы подошли не через фантазию, а через распознавание естественных стремлений личностей к взаимному соединению [Платонов 2004б: 132].

«Единый организм земной поверхности» мыслится отнюдь не как механическое множество, бесформенная масса имперсонализированных единиц. Провозглашенный в «Манифесте коммунистической партии» (1848) лозунг «соединения пролетариев» [Маркс, Энгельс 1955–1981-4: 459] в сочетании с ницшеанским императивом сверхчеловека дают образ грандиозной *вселичности*, которая по масштабу тождественна бытию — по существу, богоравна. При этом ее агрессия («кулак против природы») — явление временное, преходящее, высшей же целью является гармония с миром. В неоконченной статье «Железная природа» Платонов пишет: «По земле уже мечется другое существо, больше чем человек — человечество. *Человечество как одно дыхание, одна думающая голова, а не как толпа воющих людей*» [цит. по: Корниенко 2005: 488]. В статье «Вечная жизнь» читаем:

Если мы любим и эта любовь держит нас крепко в мире, то пусть наша любовь будет полной и мы сами отдадимся миру на растерзание во имя его целей. Его же цели (теперь это ясно) — *создание бессмертного человечества с чудесной единой разумной душой; и через человечество — создание нового, неведомого, но еще более, чем сам человек, мощного, всепознавшего существа* [Платонов 2004б: 67].

В статье «Всероссийская колымага» предложено первичное средство к реализации такого проекта:

Смерть — личности, жизнь и свобода — организованным массам. *Масса делается личностью*⁴⁶. <...> Скоро власть перейдет непосредственно к самим массам, минуя представителей. *Представителей, членов массы не может быть — тогда масса не целое, не организм, тогда она не масса.* <...> *Масса бесчленна* [Платонов 2004б: 191].

Утопия всеединства получает воплощение и в художественных произведениях. Например, в рассказе «Жажда нищего» фигурирует «Большой Один, чьим отцом было коммунистическое человечество» [1: 269]. В дальнейшем мотив физического «слияния» людей проявится — не только в «серьезном», но и в травестированном виде — во многих платоновских сюжетах. Вспомним переноску домов в «Чевенгуре», вследствие которой город оказывается «сметен <...> в одну кучу, но жизнь в нем находится в разложении на мелочи, и каждая мелочь не знает, с чем ей сцепиться, чтобы удержаться» [3: 334]. Из того же ряда — комичный тотальный промискуитет («весь город живет сплошь как одно семейство» [7: 44]) в комедии «ДНП», проект «общепролетарского дома» в «Котловане» или сентенция героини «Счастливой Москвы»: «Я выдумала теперь, отчего плохая жизнь у людей друг с другом. Оттого, что любовью соединиться нельзя, я столько раз соединялась, все равно — никак, только одно наслаждение какое-то...»⁴⁷ [4: 52]. Вместе с тем Платонов создает про-

⁴⁶ Подобный образ возникает в рассказе «ВЗП»: «Мы — Масса, единое существо, родившееся из человека, но мы и не человек, и человеческого в нас нет ничего» [1: 282].

⁴⁷ К подобным мыслям приходит и герой «Технического романа», глядя на Лиду Везличеву:

Может быть, она уже согласна полюбить его в ответ, но все равно они друг друга утешить не могут. Пусть он сейчас обнимет ее и совершит с ней свое чувство: они оба утомятся потом, но их скорбь друг по другу останется нетронутой и не утешится; они тогда повторят свое утомление, будут стремиться к нему каждый день в течение десятков лет — и оба умрут в конце концов, истратив все свое тело у поверхности любимого человека, и влечение их будет убитым, но не успокоенным: ничего нового они не найдут против того, что имеют сейчас, прожив вместе, вплотную даже сто лет [2: 446].

изведения, где «консолидация» человечества с бытием представлена без всякой иронии, в сугубо позитивном плане. Например, вполне успешной выглядит перспектива «лечения» природного вещества⁴⁸, о которой говорится в рассказе «Московская скрипка»:

...Мир, особенно же те его места, которые обработаны человеком, построен из больного матерьяла <...> Электрический ток высокой частоты и ультразвуковое колебание быстро возвращают молекулы в их древние места — *природа делается здоровой и прочной, молекулы оживают, они начинают давать гармонический резонанс* [4: 339].

В эпоху Платонова революция мыслилась как скачкообразный переход количества в качество⁴⁹, обретение принципиально новой цивилизационной и онтологической парадигмы⁵⁰ (в сущности, такое понимание доминирует и сегодня). В статье «Всероссийская колымага» Платонов провозглашает:

Смысл революции — как раз в изменении действительности через взрыв ее и пересоздание; *революция не должна считаться с действительностью, ни смотреть на нее. Революция должна только себя признать за настоящую действительность, все остальное — за чепуху, достойную пинка*⁵¹. <...> Революция — это то, что не может не быть и что будет новой действительностью вразрез действительности теперешней [Платонов 2004б: 188–189].

Между тем слово «революция», восходящее к латинскому глаголу *revolvere* (катить назад, превращаться), изначально, с XV в., употребля-

⁴⁸ Ср. в «РОМИВ» «мастерскую бессмертной плоти», производимой «посредством электричества» [1: 379].

⁴⁹ Ср. запись в «Философских тетрадах» (1909–1916) В. И. Ленина: «Чем отличается диалектический переход от недиалектического? Скачком. Противоречивостью. Перерывом постепенности. Единством (тождеством) бытия и небытия» [Ленин 1967–1981-29: 256].

⁵⁰ Вспомним известную цитату из книги Ф. Энгельса «Анти-Дюринг» (1878), где обрисована перспектива бесклассового общества:

Условия жизни, окружающие людей и до сих пор над ними господствовавшие, теперь подпадают под власть и контроль людей, которые впервые становятся действительными и сознательными повелителями природы. <...> *Объективные, чуждые силы, господствовавшие до сих пор над историей, поступают под контроль самих людей. И только с этого момента люди начинают вполне сознательно сами творить свою историю <...> Это есть скачок человечества из царства необходимости в царство свободы* [Маркс, Энгельс 1955–1981-20: 294–295].

⁵¹ Ср. эпизод «Чевенгура», где оратор на собрании заявляет:

— ...Он тут плачет нам о каких-то объективных условиях. А я говорю — *когда революция, тогда нет объективных условий...*

— Правильно! — покрывало собрание. *Все равно, если б было и неправильно, то людей находилось так много, что они устроили бы по-своему* [3: 176].

лось для обозначения *круговорота*, реверсии к прежнему состоянию; нынешняя семантика установилась лишь в XVIII в., а в русском языке — в XIX в. [см.: Черных 1999-2: 105]. Таким образом, понятие революции содержит предпосылку к амбивалентной интерпретации: ассоциируется с поступательным процессом, движением *вперед*, но «латентно» содержит идею *возвращения*. Это важно иметь в виду, говоря о концепции революции у Платонова.

В платоновской системе взглядов революция имеет целенаправленный (выражаясь в духе Федорова, проективный) характер — ее политические, социальные аспекты сочетаются с *онтологическим* переустройством мира в «космическом» масштабе. В статье «Христос и мы» Платонов пишет:

...Забыв главный завет Христа: царство божие усилием берется. <...> Не покорность, не мечтательная радость и молитвы упования изменят мир, приблизят царство Христово, а пламенный гнев, восстание, горячая тоска о невозможности любви. *Тут зло, но это зло так велико, что оно выходит из своих пределов и переходит в любовь* <...> Пролетариат, сын отчаяния, полон гнева и огня мщеника. И этот гнев выше всякой небесной любви, ибо только он родит царство Христа на земле [Платонов 2004б: 27].

Масштаб революции в понимании писателя многократно превышает «земные» пределы. В статье «Вечная жизнь» о ней говорится лишь как о промежуточном, краткосрочном этапе движения человечества. Подлинная цель революции определяется следующим образом:

...Убить в себе древнего, бессильного, ветхого, страдающего человека и родить здесь на земле новое существо невиданной силы, с душою острого огня восторга, *возобладавшим смыслом вселенной*, поднявшим всех рабов до себя и тем освободившим их. *Бессмертие тогда станет окончанным трудом человека, и в свою вечность он успеет сотворить все великие дела.* <...> *Надо скорее, немедленно заканчивать революцию, у нас очень много ждет работы, и нам некогда останавливаться.* Нас ждут великие дела, величайшие победы, мы должны разбудить мир [Платонов 2004б: 67].

Будучи, конечно, знаком с основополагающей для большевистской идеологии концепцией коммунизма, изложенной К. Марксом в работе «Критика Готской программы»⁵² (1875) [см.: Маркс, Энгельс 1955–1981-

⁵² Показательна в романе «Чевенгур» сцена чтения некоего текста Маркса (скорее всего, «Капитала») на предмет выяснения того, что конкретно должен представлять собой коммунизм. Результат оказывается неудовлетворительным: «Чепурный взял в руки сочинение Карла Маркса и с уважением перетрогал густонапе-

19: 20], Платонов не ограничивается «земными» аспектами революции, мысля ее эсхатологически — как ноосферный переворот, рукотворный конец света, обещающий «новое небо и новую землю»⁵³ [Откр. 21:1]. Характерна приведенная в «РОМИВ» и «Родоначалниках нации» цитата из некоего сочинения «О постройке нового человека», где финальному лозунгу «Коммунистического манифеста» придан «космический» смысл: «*Основатели новой цивилизации, работники коммунизма, борцы с капитализмом и со стихиями вселенной, объединяйтесь вместе*» [1: 102, 378]. Сходная семантика актуализирована в эпизоде (далеко не единственном) романа «Чевенгур», где Дванов придумывает проект памятника революции как «вселенскому» явлению: «...лежащая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела — бесконечность пространства» [3: 137].

При этом весьма существенно, что важнейшим антропологическим стимулом и высшей целью революции для Платонова является обеспече-

чатанные страницы: писал-писал человек, сожалел Чепурный, а мы все сделали, а потом прочитали. — лучше бы и не писал!» [3: 243]; «Карл Маркс глядел со стен, как чуждый Саваоф, и его страшные книги не могли довести человека до успокаивающего воображения коммунизма» [3: 247]. Заявляя, что «история уж кончилась» [3: 204], и ссылаясь при этом на авторитет Маркса (хотя тот в предисловии к работе «К критике политической экономии» (1859), наоборот, утверждал, что «буржуазной общественной формацией завершается *предыстория* человеческого общества» [Маркс, Энгельс 1955–1981-13: 8], а подлинная история начинается лишь с наступлением коммунизма), Чепурный «прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре» [3: 318]. Закономерно, что чевенгурский «идеолог» критикует выдвинутый в «Критике Готской программы» [см.: Маркс, Энгельс 1955–1981-19: 18] и конкретизированный, например, в ленинской книге «Государство и революция» (1918) [см.: Ленин 1967–1981-33: 98] тезис о стадильности воплощения коммунизма:

Как только Прокофий начинал наизусть сообщать сочинение Маркса, чтобы доказать поступательную медленность революции и долгий покой Советской власти, Чепурный чутко худел от внимания и с корнем отвергал рассрочку коммунизма.

— Ты, Прош, не думай сильнее Карла Маркса: он же от осторожности выдумывал, что хуже, а раз мы сейчас коммунизм можем поставить, то Марксу тем лучше... [3: 249].

Кстати, фразу Маркса о «предыстории общества» Платонов процитирует в статье «О “ликвидации” человечества (По поводу романа К. Чапека “Война с саламандрами”)»: «Человечество (в целом) еще не видело добра в исторической жизни, оно, по словам Маркса, переживает лишь свою предысторию» [8: 253].

⁵³ Ср. суждение С. Н. Булгакова, который в статье «Душа социализма» (1931) подчеркивает сходство между коммунистической идеологией и «философией общего дела»:

Философы много истолковывали мир, пора его переделать, — мир дан не для погляденья, все трудовое, ничего дарового, — так почти одновременно в разных концах Европы и на разных путях выразили одну и ту же мысль два философа хозяйства — К. Маркс и Н. Ф. Федоров. Этот колоссальный всемирно-исторический факт — хозяйственного покорения, очеловечивания и в этом смысле преобразования (хотя еще и не преображения) мира — уже обозначился, хотя пока и не совершился в истории [Булгаков 1931: 54].

ние оптимального «видового» мироощущения человека, которое, по существу, лишено субъектности и ассоциируется с *детским* и даже *пренатальным* состоянием. В принципе справедливо суждение Л. В. Карасева:

Идеал платоновских людей не в том, чтобы вообще не существовать, а в том, чтобы *существовать внутри* материнской утробы, быть уже зачатými, то есть уже действительно быть, но при этом в мир не рождаться. Счастье — это жизнь внутри матери [Карасев 1995: 7; курсив автора].

Необходимо, однако, важное уточнение. «Утроба», по Платонову, должна быть коммунистической — то есть *всеобщей*. Абсурдный с точки зрения физиологии, этот тезис понятен в политическом и экзистенциальном смысле: каждый должен родиться затем, чтобы люди, соединившись, преобразовали мир, превратив его, фигурально говоря, в *коллективную «мать»*, — лишь таким образом может состояться «возвращение в утробу». Представление о революционном развитии как броске вперед сопряжено с императивом возвращения к всемирному «детству». Как уже говорилось, сверхзадача состоит в том, чтобы в «новом» мире было *воссоздано* исконно-«райское» бытие — память о нем присутствует в коллективном бессознательном как вечный идеал, который фатально искажен в природе и «докоммунистической» цивилизации, но благодаря революции должен быть актуализирован и воплощен в реальность⁵⁴.

Такая философская позиция представляет собой «синтез» идей религиозного космизма и различных течений марксизма⁵⁵. Вместе с тем сле-

⁵⁴ Возвращаясь к цитате, приведенной в предыдущем примечании, заметим, что «преображение» мира в обоих случаях мыслится по райскому «образцу». Федоров как религиозный мыслитель призывает к активным действиям для возвращения утраченного — ср. заглавие его основного труда: «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства» [Федоров 1995а]. Что касается марксизма — тот же С. Н. Булгаков в начале XX в. подчеркивал его религиозную природу. В работе «Апокалиптика и социализм» (1910) он писал:

В основе социализма как мировоззрения лежит старая хилиастическая вера в наступление земного рая <...> Социализм — это рационалистическое, переведенное с языка космологии и теологии на язык политической экономики переложение иудейского хилиазма, и все его *dramatis personae* поэтому получили экономическое истолкование. Избранный народ, носитель мессианской идеи, или, как позднее в христианском сектанстве, народ «святых», заменился «пролетариатом» с особой пролетарской душой и особой революционной миссией [Булгаков 1993: 424–425].

Это суждение имеет непосредственное отношение к ментальности персонажей Платонова и к его собственному мировоззрению, по крайней мере, в ранний период творчества.

⁵⁵ Стоит упомянуть, что в середине 1920-х годов была впервые издана на русском языке книга Ф. Энгельса «Диалектика природы», куда входит, в частности, очерк «Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека» (1876), реминисценции из которого встречаются в ряде платоновских текстов.

дует подчеркнуть влияние фрейдистских концепций. Интерес писателя к фрейдизму отмечал, например, Ю. М. Нагибин, вспоминая, что его отчим писатель Я. С. Рыкачев и Платонов неоднократно беседовали на соответствующие темы: «Могу свидетельствовать о глубоком и в высшей мере сочувственном интересе А. Платонова к учению Фрейда, что легко вычитывается в “Чевенгуре”⁵⁶, хотя имя венского ученого там, разумеется, не упомянуто» [Нагибин 1994: 75]. «Знаки» фрейдистского дискурса возникают в ряде платоновских произведений. Примечательна, например, в рассказе «Иван Жох» фраза «я вспомнил об инстинкте смерти и понял его» [1: 78] — видимо, подразумевается идея Фрейда о влечении к смерти как одной из характеристик бессознательного, обоснованная в работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920), которая в 1925 г. вышла на русском языке. Фрейдовская реминисценция, возможно, присутствует и в рассказе «Государственный житель», где игра местоимениями заставляет вспомнить, наряду со щедринской «Историей одного города» (1870), завершающейся приходом грозного «Оно» [Салтыков-Щедрин 1969: 423], название одной из известнейших работ Фрейда — «Я и Оно» (1923; в 1924 г. издана в СССР):

Вот оно приехало и выбыло. Из сухого места воду вам добудет, вот что значит оно!

— Кто же это такое? — тихо спросил Леонид.

— Кто! — отвлеченно произнес Петр Евсеевич. — Я сам не знаю кто, я только его обожаю в своем помышлении [1: 157].

В этом аспекте обратим внимание, что взгляды Платонова созвучны книге австрийского психоаналитика О. Ранка «Травма рождения и ее значение для психоанализа» (1923). Автор представлял свою работу как культурологическое исследование, считая ее «первой попыткой приложить психоанализ к пониманию развития человечества и самого становления человека» [Ранк 2004: 43]. Вряд ли Платонов, не знавший немецкого, мог быть знаком с этой книгой непосредственно; однако всего через полтора года после ее появления суть концепции Ранка была представлена советскому читателю. Резюме книги «Травма рождения» содержится в статье В. Н. Волошинова (авторство которой, как считается, принадлежит М. М. Бахтину) «По ту сторону социального. О фрейдизме», опубликованной в 1925 г. в журнале «Звезда» (№ 5); в расширенном виде текст вошел в брошюру того же автора «Фрейдизм. Критический очерк»⁵⁷ (1927). В статье читаем:

⁵⁶ Ряд содержащихся в романе «Чевенгур» реминисценций из работ Фрейда отмечен в: [Яблоков 2001: 40, 59–60, 65, 72, 86–87, 121, 126, 192].

⁵⁷ Платонова могло привлечь в статье Волошинова, в частности, сравнение Ранка с О. Шпенглером, к которому Платонов относился с пиететом: «Тон книги Ранка —

Вся жизнь человека и все культурное творчество является, по Ранку, не чем иным как изживанием и преодолением на различных путях и различными средствами травмы рождения.

Рождение человека в мир — травматично: организм, вытолкнутый из материнского лоноа, переживает страшное потрясение, равным которому будет только органическое потрясение смерти. <...> *Все характеристики рая и золотого века в мифах и сагах, характеристики идеального единства мира и будущей гармонии в философии и, наконец, социальные утопии — явно выдают черты своего происхождения из <...> тяги к внутриутробной жизни, однажды пережитой, т. е. в основе их лежит смутная, бессознательная память о действительно бывшем рае, и в этом смысле они не выдуманы. <...> Преодоление травмы происходит только на путях культурного творчества (включая сюда экономику и технику). Ранк определяет это творчество как совокупность усилий превратить внешний мир в замену, в суррогат <...> материнского лоноа.*

В этом смысле вся культура и техника символичны. Мы живем в мире символов, которые в конечном смысле значат одно: материнский uterus и пути в него [Бахтин 2000а: 42–43].

Предпосылки этой концепции имеются и у самого Фрейда. Например, в книге «Толкование сновидений» (1900) говорится: «...рай не что иное как массовая фантазия о детстве человека» [Фрейд 1913б: 188]. Один из его учеников К. Абрахам в 1900-х годах писал: «...миф есть отрывок пережитой духовной жизни детства народа. Он содержит (в замаскированной форме) детские желания народа» [Абрахам 1912: 57].

Независимо от того, знал или не знал Платонов про книгу Ранка, представления о «потерянном рае внутриутробного состояния»⁵⁸ [Бахтин 2000а: 26; Бахтин 2000б: 126] для писателя явно актуальны. В дополнение к приведенным примерам обратим внимание на цитату из письма (1934) Платонова к жене (текст известен не целиком, а лишь в опубликованных фрагментах):

пророчески-вещающий (она напоминает Шпенглера, только менее талантлива)» [Бахтин 2000а: 44]. В брошюре «Фрейдизм» книга Ранка охарактеризована как типичный пример «нового» (начала 1920-х годов) фрейдизма, претендующего на философичность, и сопоставлена с текстами другого важного для Платонова автора: «Местами она похожа на дурную пародию на Ницше» [Бахтин 2000б: 116].

⁵⁸ Критикуя Ранка за биологизаторство, Волошинов / Бахтин иронизирует в стиле, напоминающем платоновский: «Не-социальное, не-историческое в человеке абстрактно выделяется и объявляется высшим мерилем и критерием всего социального и исторического. Точно из ставшей неудобной и холодной атмосферы истории можно спрятаться в органическую теплоту животной жизни человека!» [Бахтин 2000: 18].

Наука родилась в тот момент, когда человек почувствовал себя отделенным от вселенной, когда природа извергла из себя это существо и человек захотел снова слиться с ней для своего спасения [Платонов 1989: 402].

По сути, это вариация эссе «Питомник нового человека», где взаимоотношения с «изумрудной землей» представлены как утраченная гармония, которую человек стремится вернуть, «исправляя» природу:

Потребовался новый человек, потребовались эпохи работы и лабиринты точки, чтобы переделать все свое человеческое оборудование и превозмочь сместившуюся природу: тогда вновь земля будет изумрудом, а человечество его цветом. Одним словом, человек и природа должны восстановить порванные добрые отношения [Платонов 2016: 371].

При всем платоновском радикализме, речь идет о *возвращении* к идеальному состоянию. Если Ранк говорит о метафорическом уподоблении мира материнской утробе, то для Платонова революция есть средство практического «пересотворения» реальности, смена всей парадигмы отношений человека с бытием ради преодоления антропологической «травмы рождения». Распространенное в 1920-х годах понятие «мировая революция»⁵⁹ Платонов мыслит в буквальном, универсально-космическом смысле.

Одним из следствий является гипертрофия «материнского» начала в женских персонажах Платонова — независимо от возраста конкретной героини и характера ее отношений с персонажем противоположного пола. Другое следствие — почти неизбежный элемент инцестуозности⁶⁰

⁵⁹ Ее воплощение видим, например, в принятой 30 декабря 1922 г. Декларации об образовании СССР, где говорилось: «...новое союзное государство <...> послужит <...> новым решительным шагом по пути объединения трудящихся всех стран в Мировую Социалистическую Советскую Республику»; см.: https://ru.wikisource.org/wiki/Декларация_об_образовании_Союза_Советских_Социалистических_Республик (дата обращения: 25.03.2021). Показателен и центральный элемент государственного герба СССР (1923) — серп и молот, распростертые над глобусом, где есть контуры континентов, но отсутствуют границы стран (в том числе Советского Союза): реализованная идея всемирного коммунизма. Несмотря на принятую сталинским руководством концепцию строительства социализма в одной стране, лозунг мировой революции продолжал использоваться для «массового» употребления. Характерно письмо академика И. П. Павлова в СНК СССР от 21 декабря 1934 г. (между прочим, в день 55-летия Сталина): «Вы напрасно верите в мировую пролетарскую революцию. Я не могу без улыбки смотреть на плакаты “да здравствует мировая социалистическая революция, да здравствует мировой октябрь”. Вы сеете по культурному миру не революцию, а с огромным успехом фашизм. До вашей революции фашизма не было» [Павлов 1995: 138].

⁶⁰ «...Как всегда у Платонова, мать — это одновременно и любимая женщина» [Геллер 1982: 308].

[см.: Подорога 1989: 22–23], не только в обыденном значении, но прежде всего в том смысле, в каком употреблял это понятие К. Г. Юнг:

...Слову инцест (кровосмешение) я придаю более широкое значение, чем этому термину, в сущности, подобает. Как libido есть то, что стремится вперед, так инцест есть приблизительно то, что устремляется вспять, в младенческое состояние. То, что для ребенка еще не имеет кровосмесительного значения, то имеет его для взрослого человека, обладающего вполне развитой сексуальностью; такое устремление вспять становится инцестом только для взрослого человека, и это потому, что взрослый, перестав быть ребенком, имеет сексуальность, больше не переносящую, собственно говоря, обратно устремляющегося применения [Юнг 1994: 270].

СВЕТ ЖЕНЩИНЫ

Общеизвестно, что в платоновском творчестве большое значение имеют световые, электрические мотивы; «электромагнитная» тема возникает едва ли не в каждом произведении писателя 1920-х годов, но активна и в поздний период — в качестве примеров назовем рассказы «Родина электричества», «ВПИЯМ», «Девушка Роза» и т. п. Для нашей темы важно вновь подчеркнуть такое принципиальное свойство платоновского мироощущения, как неразрывность физического и метафизического, — в этом аспекте электричество предстает как воплощение мировой сущности, причем в буквальном, а не метафорическом смысле. Сопоставим позицию В. С. Соловьева, который в работе «Смысл любви» (ст. 5, 1894) говорит, что электромагнитные волны сочетают признаки физического и метафизического: «Сверх силы всемирного тяготения идеальное всеединство осуществляется духовно-телесным образом в мировом теле посредством света и других сродных явлений» [Соловьев 1912б: 64]. В статье «Красота в природе» (1889) свет охарактеризован как «физический выразитель» мирового всеединства [Соловьев 1912а: 47].

В общем плане можно сказать, что электромагнитный дискурс у Платонова корреспондирует с «антирепродуктивной» установкой — общими являются утопические, «сверхчеловеческие» тенденции⁶¹. В статье «Свет и социализм» провозглашено: «Свет и электричество — одно и то же.

⁶¹ Характерно, что деторождение и секс как его «основа» в платоновских произведениях часто сопровождаются мортальными коннотациями. В «РОМИВ» волк Яким после встречи с Глашкой (следствием чего станет рождение Ивана Копчикова) мечтает о «целибате»: «Мертвый я, — подумал Яким. — Смерть идет от девки. В тишине и жизни, без людей, с одной душой буду жить» [1: 349]. Сходные ощущения испытывает герой «Чевенгура» после сближения с Феклой Степановной: «До самого утра не мог Дванов отдохнуть. <...> Он чувствовал такое утомление, словно вчера ему была нанесена истошающая рана» [3: 116]. В «Котловане» читаем: «...после удовлетворения любви к Прушевскому всегда приходило нормальное желание скончаться» [3: 463]. В романе «Счастливая Москва» Комягин просит убить его посредством полового акта: «Мусь, поласкай меня, я тогда скорей исчагну, к утру ангелом буду — умру» [4: 91]. Коллизия «устрашающего» секса, противоречащего любви, лежит в основе рассказа «Река Потудань». В платоновской концепции эроса отразилась фрейдовская гипотеза о влечении к смерти как составной части живого:

<...> На свете и из света надо отлить и выточить коммунизм» [Платонов 2004б: 219]; травестийным воплощением этого императива станет «солнечная система жизни в Чевенгуре» [3: 214].

В рассказе «Невозможное» свет обретает «антропологическую» природу:

Жизнь — солнечного происхождения. Мы потомки Солнца⁶² — не в переносном смысле, а в прямом — физическом. Но жизнь не только перенесена солнечным светом, она сама — свет в физическом смысле. <...> И очень вероятно будет то предположение, что Земля не получала вообще никаких готовых микроорганизмов, а получала и получает один свет и из этого света уже сама образует жизнь в близком и понятном нам смысле, сообразно своим условиям [1: 293].

Чаемое «царство света» обещает бессмертие, при котором дети «не требуются». В рассказе с характерным заглавием «Потомки солнца» декларируется физическое «соитие» человека с миром элементарных частиц⁶³: «Познание электричества для сознания то же, чем была когда-то любовь для сердца» [1: 334]. Люди практически «изживают» половой диморфизм, видя в женщинах, как будет потом сказано в «Чевенгуре», лишь «товарищей специального устройства» [3: 386]:

Важная для позднего Фрейда идея эквивалентности или, точнее, соположности любви и смерти прошла путь, не раз пересекавший в обе стороны русскую границу. Намеченная у ранних русских романтиков, эта идея была своеобразно усилена Владимиром Соловьевым и стала в России общей темой «декадентской» культуры. Идея эта будет считаться воспринятой более всего от Ницше (который сам, возможно, находился в важный для себя момент под литературным влиянием Лермонтова). Через Шпильрейн эта идея возвращается к Фрейду (для которого, впрочем, тоже всю жизнь был важен Ницше) [Эткинд 1996: 239].

Так, в книге Н. А. Бердяева «Смысл творчества» (1914) читаем: «Пол — не только источник жизни, но и источник смерти. Через пол рождаются и через пол умирают. <...> Вот почему в самой глубине сексуального акта, полового соединения скрыта смертельная тоска» [Бердяев 1989: 410–411]. С. Н. Булгаков пишет: «Духовно-телесное соединение двух в одну плоть <...> связано в то же время и с чувством разъединения, убийства, тоски по утрате чего-то дорогого и чистого» [Булгаков 1999: 261].

⁶² О связях солярных мотивов у Платонова с европейской культурной традицией: [Яблоков 2001: 227–234].

⁶³ Идея «световой» природы человека воплощается у Платонова в разнообразных мотивах. Один из эффектных примеров — эпизод романа «Счастливая Москва», где Самбикин делает мальчику операцию, удаляя опухоль — «вторую дикую голову ребенка» [4: 31]. В итоге мальчик умирает [4: 78] — причина в том, что хирургу не хватает именно прибора, концентрирующего свет: «Нужно было давно перейти на электрическую хирургию — входить в тело и кости чистым и мгновенным синим пламенем вольтовой дуги, — тогда все, что носит смерть, само будет убито» [4: 34]. В практическом плане речь идет об антисептических возможностях электричества, но очевидно, что в основе лежит «базовая» идея его жизненности во вселенском масштабе.

У меня есть жена, была жена. Она строже и суровее мужчины, ничего нет в ней от так называвшейся женщины — мягкого, бесформенного существа. То же видящее, сознающее, обветренное железной пылью машин лицо, та же рука с изуродованными ногтями, что и у всех нас.

Только губы потолще и глаза влажнее, чем у меня. И есть в ней нетерпение и тревога — то еще волнуется материнская сила, не перелитая в мысль. <...> ...Такое существо могли родить только наша бешеная, судорожная природа и встречное движение ей жестокого, жестче природы, и прекрасного существа — человека, который решил заменить вселенную собой. Если б ее кто-нибудь вздумал обнять или сделать какой иной подобный исторический жест, она бы не поняла его и задумалась о нем [1: 332–333].

О детях не говорится, поскольку сделан практический шаг к всеединству: «Человечество, сбитое катастрофой в один сверкающий металлический кусок <...> уже не чувствует себя толпой людей, а сросшимся, физически ощущаемым телом» [1: 334]. Это «сверхсущество» стремится к слиянию с космосом: «Человечество <...> влюбленное в мир, ушло искать единства с ним» [1: 334]». Герой-рассказчик, оставшийся на земле в одиночестве, в финале сообщает: «Я работаю над бессмертием и сделаю бессмертие прежде, чем умру, поэтому не умру» [1: 334].

Несовместимость электромагнитного и репродуктивного дискурсов проявлена в «РОМИВ», где Прочный Человек пишет: «Для <...> прививки человеку целомудрия <...> я основал науку антропотехнику»⁶⁴ [1: 378]. Конечная цель его экспериментов — бессмертие: «...электромагнитные волны фильтруют, обеззараживают воздух <...> И так все время, всю жизнь в сложной электросфере живут эти люди, и оттого их смерть не берет <...> Электричество это суть нашей вселенной...» [1: 380–382]. Способность человека непосредственно «подключаться» к мировой «сути», которая в «Невозможном» представлена как интуитивное проникновение, всеобщая эмпатия, в «РОМИВ» реализуется как электромагнитное взаимодействие, физическое «общение» с космосом⁶⁵. Евгенический проект Прочного Человека исключает репродукцию, новый мир будет асексуален: «...наступило время совершенно целомудренного человека — и он создаст великую цивилизацию» [1: 378].

⁶⁴ Варьируются егенические проекты начала 1920-х годов — например, в прочитанном 20 октября 1921 г. докладе «Улучшение человеческой породы» Н. К. Кольцов говорил об «антропотехнии» — «прикладной евгенике» [Кольцов 1923: 61]; характерно, что идеи его доклада повторены Л. Д. Троцким в книге «Литература и революция» (1923) [см.: Троцкий 1924: 193–194].

⁶⁵ Ср. в «Эфирном тракте» письмо Егора Кирпичникова: «Только бродя по земле, под разными лучами солнца и над разными недрами, я способен думать. <...> Нужны внешние силы для возбуждения мыслей» [2: 93].

ЖЕЛЕЗНОЕ БЕЗБРАЧИЕ

(«Антисексус»)

Платонов то ли всерьез, то ли в виде полушутливого художественного преувеличения утверждал, что ему изначально было свойственно представление об «искусственном», «машинном» характере деторождения (которое в данном случае правильнее назвать «детопроизводством»). В предисловии к сборнику стихов «Голубая глубина» он пишет о первых годах своей жизни: «Я уже тогда понял, что все делается, а не само родится, и долго думал, что и детей где-то делают под большим гудком, а не мать из живота вынимает» [Платонов 1985а: 487–488].

Но бесспорно, что, разделяя энтузиазм апологетов «нового» мира и «нового» человека, писатель прислушивался также к тем, кто скептически оценивал притязания человекобожеского разума, стремящегося взять на себя ответственность за бытие во вселенском масштабе. Мотивы пьесы К. Чапека «RUR» (1920) и дистопии Е. И. Замятина «Мы» (1920) различимы в рассказе «Антисексус»⁶⁶, представляющем собой рекламный (хотя не без элемента антирекламы) проспект с «практическим» и философским обоснованием электромагнитного аппарата, который полностью удовлетворяет сексуальные потребности как мужчин, так и женщин.

Намек — хотя и не вполне конкретный — на существование подобно-го устройства возникает также в романе «Строители страны». На вопрос Копенкина, сидел ли он когда-нибудь в тюрьме, Мрачинский отвечает: «Сидел, товарищ Копенкин <...> Но я сидел еще до революции — за организацию одного клуба в Москве: он назывался “Общество испытателей суррогатов любви”...» [Платонов 2021: 456]. Стоит отметить, что наряду с аппаратом, сублимирующим половой инстинкт, в платоновских произведениях намечена и другая форма «искусственной» любви — возникающая путем целенаправленного «заражения» (вроде бактериологического оружия). В рассказе «Невозможное» читаем:

...Если не хватает любви <...> то можно любого насильно заставить любить. <...> Для этого надо подойти к вопросу любви технически. Я не догадался тогда исследовать своего друга. Вселенная любви, вошедшая в него, имеет какие-нибудь признаки, носители. Назовем их микробами, возбудителями любви. Что-то в этом виде должно быть обязательно.

Эти микробы надо открыть <...> и потом делать их искусственно в несметном количестве на каких-нибудь станках и прививать людям, рассеивать в мире [1: 301–302; см. также: Платонов 2021: 368].

⁶⁶ Отмечены также аллюзии на идеи А. К. Гастева и деятельность ЦИТ [см.: Лангерак 1995: 131–133].

Впрочем, в «РОМИВ» подобное «заражение» носит спонтанный характер: «...завелась у Ивана в теле от Наташи как бы блоха какая, выпрыгнула прочь и заразила всех мужиков и баб», — создан бурлескный образ «вши любви», «бациллы-аморе» [1: 356–357].

Возвращаясь к «Антисексусу», подчеркнем, что одноименные аппараты изготавливает и рекламирует фирма «Беркман, Шотлуа и Сн Лтд» [1: 139], причем Беркман назван «шефом фирмы» [1: 140]; к тому же в повести «Лунные изыскания» упоминается сочинение Беркмана «Антисексус» [1: 129]. Дж. Шепард [см.: Shepard 1973: 185] соотнес платоновский рассказ с брошюрой американского анархиста А. Беркмана «Антиклимакс»⁶⁷ (1925), содержавшей критику российских большевиков (их деятельность Беркман наблюдал воочию, будучи в 1919–1921 гг. депортирован из США в РСФСР). Английское слово *climax* (греч. κλίμαξ, «лестница») означает «кульминация», а «антиклимаксом», то есть упадком, Беркман именует актуальное состояние большевизма; брошюра кончается выводом: «Большевизм — в прошлом. Будущее принадлежит человеку и его свободе» [Berkman 1925: 29]. Но Платонов использует игру слов, актуализируя медицинский термин «климакс» (угасание половой функции), имеющий обратный, по сравнению с английским словом, смысл «деградация» — именно то, что Беркман назвал «антиклимаксом». Соответственно, придуманное Платоновым название Антисексус оксюморонно сочетает противоположные значения: интенсификацию (с помощью аппарата) сексуальной функции при «исчезновении» секса в традиционном смысле.

Можно предположить, что воздействие пьесы Чапека и романа Замятина в «Антисексусе» реализовалось не прямо, а через текст-«посредник». Первые наброски рассказа возникли в конце мая — начале июня 1926 г.⁶⁸ [см.: Яблоков 2016: 213–225], и непосредственным стимулом мог явиться спектакль театра «Кривое зеркало» (в то время находившегося на гастролях в Москве) «Декрет об отмене любви» по пьесе Н. Г. Смирнова «Ликвидация любви»⁶⁹ [Смирнов 2016]. Она начинается с того, что

⁶⁷ Интересно, что псевдоним Анти-Климакус принадлежал С. Кьеркегору и восходит к названию его незаконченной книги «Философские крохи, или Крупницы мудрости Йоханнеса Климакуса» (1844). Под этим псевдонимом вышли сочинения Кьеркегора «Болезнь к смерти» (1849) и «Упражнения в христианстве» (1850). Имя датского философа получит героиня платоновской пьесы «Шарманка» — дочь профессора Стерветсена зовут Сереной, при этом отец называет ее «Серен» [7: 62].

⁶⁸ В черновиках «Антисексуса» имеется не включенный в окончательный текст отзыв французского президента Г. Думерга, затрагивающего тему Рифской войны и говорящего о ней как об окончившейся [см.: Платонов 2004а: 548], — характерно, что Рифская война завершилась в последнюю неделю мая 1926 г.

⁶⁹ Спектакль игрался ежедневно с 25 по 30 мая 1926 г. Платонов с 1 мая 1926 г. числился секретарем секции ЦК Всеработземлеса в Москве и, как явствует из под-

некий профессор Заундз изобретает машину для производства детей — деторождение «отделяется» от секса, и открывается путь к «свободной» (без обязательств) любви. Образ «матери-машины» заимствован у Чапека — в «RUR» слово «производство» объединяет два противоположных значения: фабрикация искусственного и рождение живого. Соответственно, производящая машина ассоциируется с живым существом — робот Дамон говорит: «Мы будем рожать машиною. Мы пустим в ход тысячу паровых матерей» [Чапек 2016: 128]. Смирнов в комедии гротескно заостряет тему, показывая, как внедрение «матери-машины» и законодательное запрещение любви (ради экономии нервной и физической энергии масс) ведет к превращению людей в андроидов.

У Платонова речь тоже идет о регулировании сексуальных отношений с помощью машины⁷⁰. Смысл Антисексуса в том, чтобы буквально заметить живого партнера — «железным»⁷¹:

В век социально-экономических кризисов, когда материально затруднен брак, в век алиментов, когда почти невозможно деторождение, когда женщина стала вновь лишь призраком поэтов, благодаря нищете мужчин, мы призваны решить мировую проблему пола и души человека.

Из грубой стихии наша фирма превратила половое чувство в благородный механизм и дала миру нравственное поведение. Мы устранили элемент пола из человеческих отношений и освободили дорогу чистой душевной дружбе [1: 142].

Акцентирована та же коллизия, на которой основан сюжет «Ликвидации любви», — «разъединение» репродукции и секса, «отделение» детей от семьи. Это очевидная реакция на пропагандировавшиеся в начале 1920-х годов принципы коммунистической морали. Например, А. М. Кол-

писанной им справки, в течение мая всего шесть дней отсутствовал на новой московской службе, а остальное время «был в распоряжении ЦК» [Первый год 2003: 646]; таким образом, он в принципе мог видеть «Декрет об отмене любви» в Театре Революции.

⁷⁰ Параллельно с этим в платоновских текстах выражается радикально «антисексуальная» установка, звучит тезис о полном «сублимировании» эроса как факторе победы социализма. Например, в признанной текстологами поздней (по отношению к основному корпусу платоновской публицистики) статье «Питомник нового человека» говорится: «Растущее сознание социалистического человека незаметно, т-как> сказ-ать», демобилизует порочные страсти тела. Сила, которая шла на питание этих страстей, всасывается вверх для мозговой деятельности, оставляя внизу пустое место» [Платонов 2016: 376]. Впрочем, последняя фраза вызывает сомнения в «серьезности» автора — точно так же, как амбивалентной выглядит «идеология» рассказа «Антисексус».

⁷¹ Характерен здесь отзыв Ганди: «Лучше в железку сливать семя, если не хочешь превратить его в древо мудрости, чем в беззащитное тело человека, созданное для дружбы, мысли и святости» [1: 145].

лонтай в статье «Семья и коммунистическое государство» (1918) призвала, по сути, к «общности» детей⁷² — такой лозунг вытекал из представлений о коммунистическом обществе как единой семье:

Новое трудовое государство нуждается в новой форме общения между полами. На место узкой любви матери только к своему ребенку должна вырасти любовь матерей ко всем детям великой трудовой семьи. <...> На место эгоистической замкнутой семейной ячейки вырастет большая всемирная семья, где все трудящиеся, мужчины и женщины, станут прежде всего братьями и товарищами. Вот какую форму должно будет принять в коммунистическом строе общение между мужчиной и женщиной. Но именно эта форма гарантирует человечеству расцвет тех радостей свободной любви, овеянной чувствами истинного равенства и товарищества, каких не знавало торгашеское материалистическое общество времен капитализма [Коллонтай 1918: 23–24].

В таком духе рассуждает и заглавная героиня повести Коллонтай «Василиса Малыгина» (1922), узнавшая, что беременна, но отнюдь не озабоченная отсутствием мужа:

Ребенок! Это хорошо. Другим бабам пример покажет, как ребенка «по-коммунистически» воспитать. Вовсе нечего там семью, да кухню, да хлам всякий заводить. Ясли наладить... Общежитие «на окупаемости»... На примере нагляднее [Коллонтай 1923: 294].

Вопросы репродукции в «Антисексусе» прямо не ставятся, тема деторождения не эксплицирована; но из описания аппарата следует, что «машинное» наслаждение многократно эффективнее, чем естественное, так что стимул к «межчеловеческим» телесным контактам должен исчезнуть⁷³. Поскольку сексуальные потребности могут теперь полностью удовлетворяться «электромагнитным» способом, остается неясным — предполагается ли сохранение естественного воспроизводства человеческого рода или это дело тоже должно быть «поручено» машине. Второй вариант кажется более вероятным; например, один из «рецензентов» Генри Форд замечает, что число людей «роковым образом будет огра-

⁷² Подобная идея — традиционный атрибут коммунистических утопий. Например, в «Государстве» (360 до н. э.) Платона читаем: «Все жены <...> должны быть общими, а отдельно пусть ни одна ни с кем не сожительствует. И дети тоже должны быть общими, и пусть отец не знает, какой ребенок его, а ребенок — кто его отец» [Платон 1994: 232].

⁷³ Из текста рекламы непонятно, имеет ли Антисексус «антропоморфный» облик — имитируется ли при взаимодействии с ним «механический» половой акт или воздействие на человека осуществляется «бесконтактно». Единственным намеком на физическую конструкцию является замечание о том, что Антисексусы для женщин «идут <...> с удорожанием на 15%» [1: 143] по сравнению с аппаратами для мужчин.

ничиваться работой аппаратов» [1: 145] — то есть станет уменьшаться, поскольку исчезнет стимул к размножению. Муссолини в своем отзыве тоже приветствует освобождение женщины «от половых обязанностей и половых последствий» [1: 149].

Таким образом, электромагнитный — действующий, в широком смысле, посредством «света» — прибор, символ обуздания природного начала и приближения утопического будущего, подрывает репродукцию. Машина как «соучастник» сексуальных отношений выступает «посредником» между полами⁷⁴, «уравнивая» их и в конечном счете нивелируя диморфизм. Вместе с тем следует, конечно, учитывать амбивалентный пафос «Антисексуса» — авторскую позицию по отношению к «рекламируемому» прибору можно воспринимать и как позитивную, и как негативную.

ОТ ЖЕНЩИНЫ-КАМНЯ К ЖЕНЩИНЕ-ЦВЕТКУ

(«Епифанские шлюзы», «Технический роман, «Чевенгур»,
«Рассказ о многих интересных вещах», «Девушка Роза»,
«Неизвестный цветок»)

Мы подчеркивали, что в платоновских героинях софийно-богородичного типа слиты метафизически-сакральные и электромагнитно-световые коннотации. Характерный пример — повесть «Епифанские шлюзы», где указанное сочетание взаимодействует с детской темой. Речь идет о предавшей Бертрана «земной» Марии — Мери Карборунд-Рейс [2: 104]. Ее девичья фамилия с равным успехом воспринимается как иностранная и как русская, поскольку латинский по происхождению термин «карборунд» интернационален — так именуется карбид кремния, твердое и тугоплавкое вещество с высокими абразивными свойствами⁷⁵. Фамилия мужа Мери еще менее экзотична для русского языка, чем девичья, и в сопоставлении с образом «первопроходца» Бертрана означает обывательский вариант судьбы [см.: Роженева 2000: 499] — «муж-негоциант или простой моряк» [2: 99]. Однако с позиций «жизнеподобной» логики такая интерпретация не вполне правомерна: слово «рейс» в русском языке восходит к нем. *reise* или нидерл. *reis* («путешествие»), в то время как в по-

⁷⁴ Забегая вперед, скажем, что в ряде произведений Платонова 1930-х годов в подобной «андрогинической» роли будет выступать паровоз.

⁷⁵ В помещенной еще до рождения Платонова в журнале «Электричество» заметке «Карборунд» сообщается, что он «был открыт в 1890 г. при опытах Т. А. Эдисона над выделкой искусственных алмазов» и «по твердости превосходит все известные материалы, за исключением алмаза». «Прежде предполагали, что этот материал состоит из углерода и глинозема, а потому и называли его карборундом (сокращение от слов *carbon* и *corundum*); впоследствии анализы показали, что он состоит из углерода и кремния» [Аноним 1895: 63].

вести речь идет об англичанах. В английском же сходное по звучанию *ray(s)* имеет иное значение — «луч(и)»; с учетом этого двойная фамилия героини может интерпретироваться как «лучи карборунда», «карборундовые лучи», актуализируя световую семантику.

В научно-техническом контексте платоновской эпохи карборунд фигурировал в связи с изобретениями, относившимися к сфере электричества. В начале 1890-х годов его применял в своих опытах знаменитый ученый и изобретатель Н. Тесла⁷⁶. Например, в лекции «Эксперименты с переменными токами высокого напряжения и высокой частоты» (1892) он рассказывал о созданных им лампах с электродами из искусственно-го карборунда [см.: Тесла 2003: L-62–L-64]⁷⁷. Аллюзии на исследования Теслы присутствуют в повести «Эфирный тракт»⁷⁸, а в рассказе «ВПИЯМ»

⁷⁶ Деятельность ученого была достаточно известна в России уже в 1890-х годах: печатались статьи Теслы и изложения его лекций [см.: Тесла 1892: 197–208; Опыты 1893-18: 250–253; Опыты 1893-24: 344–346], была отрецензирована вышедшая в США книга «Изобретения, исследования и труды Николы Теслы» [В. Л. 1894: 95], о деятельности ученого рассказывалось в одной из глав переведенной на русский язык книги Л. Греча [см.: Грец 1897: 245–250] и т. д.

⁷⁷ Тесла создал принципиально новую лампу, где раскаленный электрод передавал тепловую энергию молекулам газа в колбе, превращая их в источник света; при использовании тока высокой частоты такая лампа давала в 20 раз больше света, чем обычная лампа накаливания [см.: Ржонсницкий 1959: 46–47]. Во время лекций ученый демонстрировал эффектный опыт — держа карборундовую лампу в одной руке, другой рукой брался за оголенный провод высокочастотного трансформатора. Через тело Теслы проходил ток напряжением в сотни тысяч вольт, не причиняя ему вреда, а лампа пылала ярким светом:

Наблюдая за этой действующей моделью карборундового солнца, которое он мог взять в руку, Тесла быстро увидел множество возможных приложений происходящих в ней явлений. Каждая электрическая волна, пробегавшая по крошечному электроду, заставляла его излучать град частиц, с огромной скоростью ударявшихся о внутреннюю поверхность колбы лишь затем, чтобы, отразившись, вновь вернуться к электроду. Солнце — сделал вывод Тесла — это раскаленное тело с высоким электрическим зарядом, и оно тоже выбрасывает ливни крошечных частиц, каждая из которых несет огромную энергию, потому что мчится с чрезвычайно высокой скоростью. Но ни вокруг Солнца, ни вокруг других звезд нет барьера в виде стеклянной колбы, поэтому ливни частиц продолжают уноситься в необъятные просторы космического пространства [О'Нил 2006: 137–138].

⁷⁸ Характерен образ «ночной зари над миром» [2: 88]:

...Высоко над площадью Свердлова в тот миг засветилась синяя точка. Она в секунду удесятерилась в размерах и затем стала излучать из себя синюю спираль, тихо вращаясь и как будто разматывая клубок синего вязкого потока. <...> ...Синяя заря охватила все небо. И сразу ужаснуло всех, что исчезли все тени: все предметы поверхности земли были окутаны в какую-то немую, но все пронзающую влагу — и не было ни от чего теней [2: 87].

Ср. описание экспериментального запуска передатчика Теслы 15 июня 1903 г.:

Прошлой ночью мы были свидетелями странных феноменов — многократных молний, собственноручно испускаемых Теслой, затем воспламенения слоев атмосферы на разной высоте и на большой территории, так что ночь моментально превращалась в день <...> Случалось, что весь воздух на несколько минут наполняло свечение, сосредоточенное по краям человеческого тела, и все присутствовавшие излучали светло-голубое мистическое пламя [цит. по: Карелин 2003: 23].

упоминается «установка Тесла для получения искусственной молнии» [4: 569].

Образ «карборундовых лучей» мог ассоциироваться и с отечественными изобретениями. Экспериментируя с кристаллами карборунда, 19-летний сотрудник Нижегородской радиолaborатории (НРЛ) О. В. Лосев в 1922–1923 гг. обнаружил электролюминесценцию полупроводникового перехода [см.: Остроумов 1972: 188]. Это явление он описал в статье «Светящийся карборундовый детектор и детектирование с кристаллами», которая была опубликована в журнале «Телеграфия и телефония без проводов» (1927. № 5) и начиналась словами: «В детекторном контакте карборунд — металлическая проволочка при токе через контакт можно иногда наблюдать довольно сильное характерное свечение»⁷⁹ [Лосев 1972: 87].

С начала XX в. карборунд использовался как полупроводник — например, для детекторов в радиоприемниках. В 1922 г. Лосев совершил переворот в радиотехнике, создав так называемый кристадин (кристаллический гетеродин) — «генерирующий» детектор, позволивший без ламповых усилителей существенно повысить мощность радиоприемников [см.: Лосев 1925; Новиков 2004: 5]. Вероятно, этот факт был известен Платонову, который не только писал рассказы для «Крестьянской радиогазеты» [см.: Рассказы для радио 2003], но и обладал определенными знаниями в области радиотехники⁸⁰. Отметим также, что летом 1925 г. в Политехническом музее в Москве состоялась Всесоюзная радиовыставка⁸¹.

С учетом сказанного можно заключить, что платоновская героиня с «богородичным» именем Мери / Мария и фамилией Карборунд-Рейс

Вспомним также рассказ «Невозможное», герой которого излучает сияние и превращается в свет.

⁷⁹ В 1940-х годах в США эффект свечения карборунда получил название Losev-light [см.: Остроумов 1972: 189]; Лосев считается изобретателем современных светодиодов.

⁸⁰ Ср. эпизод повести «Впрок»:

...Пришел другой мастеровой — Павел, по прозвищу Прынцип; он принес кусок блестящего металла в руке.

— Что это? — спросил я у Григория.

— Это мы детекторы из него крошим.

— И много вам заказывают?

— Тыщи. Наши деревни музыку обожают, а слободы еще более. Я думаю, что дальше в степь радио и не проходит: у нас в округе антенн гуще, чем деревьев, вся волна тут оседает [2: 307].

В связи с последней фразой отметим реализованное в «РОМИВ» и «Чевенгуре» комичное представление о радиоволне как «осязаемой» субстанции [1: 374; 3: 118].

⁸¹ См.; <http://radiolamp.net/news/155-vsesoyuznaya-radioystavka-v-moskve-6-iyunya-1925.html> (дата обращения: 05.03.2021).

являет собой светящийся кристалл «во плоти»⁸². «Кристалл олицетворяет ясновидение, сверхъестественные знания, духовное совершенство, целомудрие, девственность»⁸³ [Символы 2005: 394; см. также: Керлот 1994: 180–182]. Вспомним строки Апокалипсиса с описанием Небесного Иерусалима: «...престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий <...> и пред престолом море стеклянное, подобное кристаллу» [Откр. 4:2, 6]; «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» [Откр. 22:1]. Сопоставим финал «Питомника нового человека», где нарисовано идеальное состояние будущей цивилизации, «вернувшейся» в прошлое: «Земное тесто будет превращено в кристалл, и человек станет его зеленым цветом — цветом надежды на действительно овладение вселенной» [Платонов 2016: 376]. К тому же нем. *reise* по звучанию, а *англ. gau* по написанию напоминают русское «рай».

Однако Мери являет собой профанно-«земной» вариант Софии; характерно, что ее ребенок умирает [2: 115], — в аспекте световых коннотаций сопоставим реализованную метафору «угасания» в комедии «ДНП», где Рудин заклинает: «Швырнуть ребенка в массы нельзя, он в воздухе растворится, как падучая звезда» [7: 16], — и дело тоже кончается смертью младенца. В повести этому соответствует «земная» гибель бывшего возлюбленного Мери (и двойника ее неродившегося ребенка) Бертрана Перри, переходящего, как будет показано, от роли рыцаря-возлюбленного, чей образ восходит к пушкинскому стихотворению «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829) (ср. «рыцаря Розы» Копенкина⁸⁴ [см.: Геллер 1982: 194]), к функции метафорического сына Небесной Девы⁸⁵.

⁸² Мы отмечали параллели между произведениями Платонова и В. В. Набокова [см.: Яблоков 1999б] — ср. рассказ «Возвращение Чорба» (1929), где героиня, убитая электричеством, сама выглядит олицетворением света: «...ничего не может быть чище вот такой именно смерти — от удара электрической струи, которая, перелитая в стекла, дает самый чистый и яркий свет» [Набоков 2004: 169]. Сходен финал платоновского рассказа «Девушка Роза», о котором речь пойдет ниже.

⁸³ Сопоставим «обратный» мотив в рассказе «Невозможное», персонаж которого буквально преобразается в свет под влиянием любви к девушке по имени Мария (см. с. 32).

⁸⁴ Вспомним в этой связи эпизод романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (1869), где Аглая говорит о герое пушкинского стихотворения:

Поэту хотелось, кажется, совокупить в один чрезвычайный образ все огромное понятие средневековой рыцарской платонической любви какого-нибудь чистого и высокого рыцаря; разумеется, все это идеал. В «рыцаре же бедном» это чувство дошло уже до последней степени, до аскетизма; надо признаться, что способность к такому чувству много обозначает и что такие чувства оставляют по себе черту глубокую и весьма, с одной стороны, похвальную, не говоря уже о Дон-Кихоте. «Рыцарь бедный» тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический [Достоевский 1973б: 207].

⁸⁵ С учетом отмеченных коннотаций Преображения существенно, что в финале «Епифанских шлюзов» письмо, «удостоверяющее» причисление Бертрана Перри к «царству света», получено «на Яблосный Спас» [2: 127].

Петроморфные коннотации женского образа актуальны в рассказе «Такыр», где человеческое тело сопоставлено с камнем, а беременность — с «вынашиванием» камня (см. с. 152). Заррин-Тадж, мать главной героини, после смерти становится «неорганическим» веществом, подобным минералу [4: 304–305]. Мотив предварен в эпизоде «Технического романа»: «Около иконы сидела усохшая старуха, ростом с ребенка» [2: 454], — подобно «Такыру», перед нами существо, лишенное не только таких антропологических признаков, как возраст и пол, но даже свойств живой материи; тело осознается буквально как «природное» вещество:

Душин видел ничтожное существо, с костями ног, прорезающимися, как ножи, сквозь коричневую изрубцованную кожу. Душин нагнулся в сомнении и попробовал эту кожу — она была уже мертва и тверда, как ноготь, а когда Душин, не чувствуя стыда от горя, еще далее оголил старуху, то нигде не увидел волоса на ней, и между лезвиями ее костяных ног лежали, опустившиеся наружу, темные высушенные остатки родины ее детей; от старухи не отходило ни запаха, ни теплоты. Душин обследовал ее, как минерал [2: 454] (последняя фраза будет повторена в «Такыре»).

При этом старуха сидит возле иконы Богородицы, выступая ее двойником (либо «персонификацией» отсутствующего на иконе младенца⁸⁶); характерно, что Богородица практически лишена сакральности, представлена как много трудившаяся и, по-видимому, много рожавшая женщина:

...Одна видимая рука ее была жилиста и громадна и как будто не отвечала смуглой красоте ее лица, тонкому носу и большим нерабочим глазам <...> ...Никакой нежности, глубокой надежды или чувства утраты нельзя было разглядеть в глазах нарисованной богоматери, хотя обычный сын не сидел у нее на руках; рот ее имел складки и морщины, что указывало на знакомство Марии со страстью размножения и со злостью обыкновенной жизни, — это была неверующая рабочая женщина, которая жила за свой счет, а не милостью Бога [2: 452–453].

Подобное «приземление» сакрального женского персонажа видим в сне Копенкина в «Чевенгуре»:

В гробу лежала Роза — с лицом в желтых пятнах, что бывает у неблагополучных рожениц. В черноте ее волос вековала неженская седина, а глаза засосались под лоб в усталом отречении ото всех живых. <...> Чем ближе подносили Розу, тем больше темнело ее старинное лицо, не видевшее ничего, кроме ближних сел и нужды [3: 166].

⁸⁶ Богоматерь без младенца — один из канонических иконографических типов; см.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Агиосоритисса> (дата обращения: 05.03.2021).

Между тем, когда Копенкин принимает «возлюбленную» Розу за свою умершую мать, мужики говорят ему, что покойница — «не мужняя жена» [3: 166], то есть не имеет детей. Характерно, что в произносимом Копенкиным «тосте» Роза предстает символом материнства и вместе с тем — существом юным и невинным: «Давайте выпьем напоследок, чтобы набраться силы для защиты всех младенцев на земле и в память прекрасной девушки Розы Люксембург!» [3: 101]. Это адекватно «приснодевственной», богородичной природе героини, само имя которой в сочетании с «народной» этимологизацией фамилии (*лат.* lux «свет» + *нем.* burg «город»⁸⁷) перекликается с образом Чевенгура как «города солнца»⁸⁸ [см.: Геллер 1982: 189]. Вместе с тем в сне Копенкина его мать называет Розу «шлюшкой»⁸⁹ [3: 165] — это соответствует амбивалентности культурных коннотаций розы, традиционно выступающей не только как возвышенно-богородичный, но и как «сниженно»-сексуальный символ⁹⁰.

Вскоре после гибели «Красной Розы»⁹¹ ее образ подвергся в СССР интенсивной мифологизации (хотя отношение Р. Люксембург к практике российских большевиков после 1917 г. было отнюдь не благожелательным⁹²).

⁸⁷ На самом деле топоним Люксембург восходит к названию Люцилинбургус — «маленький замок». При этом сопоставим фамилию героя рассказа «Мусорный ветер»: Лихтенберг — «светлая гора».

⁸⁸ Отметим, что «сияющий град на холме» — традиционное именование США, символ американской богоизбранности и исключительности (источником послужили слова Иисуса: «Вы — свет мира. Не может укрыться город, стоящий на веру горы» [Мф. 5:14]). Сопоставим в «РОМИВ», «Эфирном тракте», «Ювенильном море» образ Америки как «потусторонней» реальности, сравнимой со сказочным «тридцатым царством».

⁸⁹ При этом мертвая Роза похожа на «измученную роженицу» [3: 164] — отметим паронимическое подобие, вследствие которого в имени героини (связанной с коннотациями девственности) намечена связь с глаголом «рожать».

⁹⁰ Смысловая двойственность концепта розы, соединяющего христиански-«отвлеченную» и язычески-«телесную» семантику, послужила основой для гривуазных аллегорий. Яркие примеры дает творчество Пушкина — например, поэмы «Монах» (1813), «Тень Баркова» (1814 / 1815) и «Гавриилиада» (1821), стихотворение «Роза» (1815) [см.: Пеньковский 1999: 411–412]. В «Гавриилиаде», где главной героиней является Мария, богородичная символика розы переосмыслена в куртуазно-эротическом духе [см.: Пушкин 1994б: 135].

⁹¹ «Красная Роза» — а также, между прочим, «Кровавая Роза» — прозвища, которые Р. Люксембург получила во время Ноябрьской революции 1918 г. Первое из них было распространено в советской публицистике начала 1920-х годов. В 1924 г. в связи с пятилетней годовщиной гибели Люксембург название «Красная Роза» получила московская шелкоткацкая фабрика (ныне одноименный бизнес-центр).

⁹² В созданной незадолго до смерти «Рукописи о русской революции» она заявляла: «Найденное Троцким и Лениным целебное средство — устранения демократии вообще — еще хуже, чем тот недуг, который оно призвано излечить. <...> Свобода лишь для сторонников правительства, лишь для членов одной партии — сколь бы многочисленными они ни были — это не свобода» [Люксембург 1991: 324].

Сакральный образ розы возник в творчестве Платонова уже в начале 1920-х годов. Так, в «РОМИВ» Иван Копчиков уезжает Америку, чтобы добыть эликсир вечной жизни — розовое масло, из которого «знаменитые лекарства делают — человек не стареет» [1: 112]. Мотив переходит в рассказ «Родоначалники нации», где Михаил Кирпичников говорит: «Наша земля сотворена для розы! <...> Ты погляди, Феодосий, благоухание какое будет — все болезни пропадут!..» [2: 52]. Формально имеется в виду биологический эффект (обеззараживающее действие фитонцидов), но в силу традиционных сакральных коннотаций розы [см.: Яблоков 2014: 417–420] возникают и метафизические коннотации.

Уже в «РОМИВ» мифологема розы соединяется с «электрическим» дискурсом: отправившись в Америку за розовым маслом, Иван Копчиков постигает, «что такое электричество и как построено и строится из него наш мир и вся вселенная»⁹³ [1: 361]. Мотив повторяется в «Эфирном тракте»: словами о розе [2: 52] Михаил Кирпичников лишь маскирует подлинную цель путешествия в Америку — на самом деле он едет туда, чтобы «отыскать эфирный тракт» [2: 54], то есть универсальный источник энергии⁹⁴. Функциональное «тождество» розового масла и электричества подчеркивает, что для Платонова роза изначально сближена с электромагнитным дискурсом, светом как универсальной космической субстанцией, мыслится одним из ее воплощений. В «Эфирном тракте» видим прямое соединение тематических полей: «Эфир уже сочетался с розой в сознании Кирпичникова, и, экономя образ, он иногда воображал себе розу, опущенную в синий дух эфира» [2: 54], — эманация розы отождествлена с «электромагнитным руслом». С одной стороны, пассаж может восприниматься в метафизическом духе⁹⁵ — в работе В. С. Соловьева «Смысл любви» эфир охарактеризован как «полувещественная субстанция», воплощающая всеединство мира: «Это есть материя невесомая,

⁹³ Впоследствии мотив перешел в повесть «Ювенильное море», где Вермо отправляется в Америку, чтобы «проверить <...> идею сверхглубокого бурения вольтовым пламенем» [2: 432].

⁹⁴ Фрагмент о розовом масле Платонов намеревался включить и в создававшуюся весной 1930 г. повесть «Впрок» [см.: Первая редакция 2009: 135–136].

⁹⁵ Характерны, например, переклички с поэмой Вяч. Иванова «Феofil и Мария» (1911), в одном из эпизодов которой изображена роза, погружающаяся в голубую воду и становящаяся солнцем; вслед за ней в «сафирную мглу» сходит Мария [см.: Иванов 1974: 522]. Сочетание мотивов предвосхищает метафору «голубая глубина», ставшую заглавием платоновского стихотворного сборника. К тому же мотив розы обрел яркое воплощение в одной из книг сборника Иванова «Cor ardens» — «Rosarium»: «У Вяч. Иванова роза связывает бесконечное число символов. Какой бы момент судьбы мы ни взяли, какой бы символ мы ни взяли, они сопровождаются у него розами. Движение розы соединяет все и проникает во все. <...> Символ розы у Вяч. Иванова расширен даже больше, чем у Данте» [Бахтин 1979: 383].

всепроницаемая и всепроницающая — одним словом, *вещество невестенное*⁹⁶ [Соловьев 1912б: 55; курсив автора]. Сопоставим фрагмент платоновского «Доклада Управления работ по гидрофикации Центральной Азии», часть которого позже была включена в «Эфирный тракт»:

...Электричество есть атомная пыль, результат трения и столкновения атомов <...> *Электричество это подматерия: во что превращается материя и откуда она рождается вновь*. Через электричество, атомную пыль происходит нивелирование элементов в природе [1: 321].

Об устойчивости световых коннотаций розы свидетельствует военный рассказ «Девушка Роза», в начале которого героини уже нет в живых, сохранилась лишь надпись: «Она — Роза. Имя ее было написано острием булавки или ногтем на темно-синей краске стены» [5: 242], — своеобразная вариация «розы, опущенной в синий дух эфира». В финале рассказа героиня-мученица, превращенная в «полудурку» [5: 245] (характерно, что это делает не немец, а русский — палач «скорый Ванька»), взрывается на минном поле, буквально переходя в «лучистую энергию» и растворяясь в мировом веществе, — люди видят «свет гибели <...> Розы»⁹⁷ [5: 247].

Показательно, что героиню, имя которой воспринимается скорее как еврейское, повествователь именует «русской Розой» [5: 244]; при этом фашисты, допрашивая и пытая ее, стремятся выведать некое «тайное» знание: «Следователь был уверен, что она все знает о городе Рославле⁹⁸ и о русской жизни, словно Роза была всею советской властью» [5: 243]. При этом истязатели (на сей раз немцы) предварительно обрекают героиню на бездетность: «...для Розы приносили пивную бутылку, наполненную песком, и били ее этой бутылкой по груди и по животу, *чтобы в ней*

⁹⁶ С другой стороны, тема эфира связана с физическими теориями рубежа веков, прежде всего с деятельностью Теслы. В его концепции космос пронизан невидимой субстанцией, передающей колебания со скоростью, во много раз превосходящей скорость света. Эфир содержит безграничную, бесконечную энергию, которую нужно лишь суметь извлечь. Материя состоит из организованных частей — проявлений возбужденного состояния эфира, к их числу относятся и электромагнитные колебания. Общим природным законом является закон резонанса — связь между явлениями осуществляется с помощью разного рода резонансов, основу которых составляет электромагнетизм.

⁹⁷ Ср. комедию «Ноев ковчег», где с глухонемой Евой, воплощающей тип Вечной женственности, тоже ассоциируется мотив «катастрофического» сияния — Шоп говорит ей: «...развлечь тебя нужно! Ты ведь живешь в вечной тишине, грустны, наверно, твои мысли, а душа твоя почему-то прекрасна!.. Ты только видишь: тебе надо показать взрыв атомной бомбы, — там много света, тебя это может развеселить» [7: 395].

⁹⁸ Название города по звучанию напоминает имя героини — в нем как бы соединены слова «Роза» и «слава».

замерло навсегда ее будущее материнство»⁹⁹ [5: 243]. Мотив девственности, подчеркнутый заглавием «Девушка Роза»¹⁰⁰, подкреплен внешним видом героини: когда ее после превращения в «полудурку» выпустили из тюрьмы, приютившая Розу старуха «обрядила ее, как невесту, в свое старое девичье платье» [5: 246] — в отличие от Розы Люксембург, героиня рассказа ассоциируется с белой розой¹⁰¹ (кстати, в таком виде в финале «Божественной комедии» Данте¹⁰² представлен рай¹⁰³). Характерно, что путь к смерти-«вознесению» героине показывает ребенок: «Роза <...> просила, чтоб ее проводили за руку в чистое поле, где просторно и далеко видно, как на небе.

Один маленький мальчик послушался Розы; он взял ее за руку и вывел в поле на шоссеиную дорогу» [5: 247].

В рассказе «Неизвестный цветок» ряд антоморфных (греч. άνθος — цветок) персонажей-людей дополняется антропоморфным персонажем-расте-

⁹⁹ Отметим связь между образом бутылки и мотивом деторождения в комедии Замятина «Блоха» (1924) — на вопрос Химика-механика, есть ли (то есть живы ли) у Левши родители, тот отвечает: «Во, брат идиолух, а? Это, может, у вас, у нехристей, дети вроде... из этой бутылки вылазют, а у нас это самое... по-православному, технически...» [Замятин 2004а: 343]. Кстати, замятинская пьеса в 1925 г. была поставлена во Втором МХАТе (премьера — 11 февраля), и спектакль шел до начала 1934 г. [см.: Соловьева 2010]. Примечательно также, что мотив «рождения из бутылки» является сюжетообразующим в романе Хаксли «О дивный новый мир» [см.: Хаксли 1989: 169], фрагменты которого (под заглавием «Прекрасный новый мир») были опубликованы в 1935 г. журнале «Интернациональная литература» (№ 8); краткий обзор романа дан в критической статье (1937) И. Звавича, помещенной в том же журнале [см.: Звавич 1937: 204–205].

¹⁰⁰ Интересно, что при этом героине приданы «андрогинные» черты: «...Роза была небольшая, однако крепкая, как мальчик, и умелая на руку; она могла шить платья и раньше работала электромонтером» [5: 243]. В этом отношении она напоминает героиню рассказа «Песчаная учительница» Марию Нарышкину (также остающуюся бездетной).

¹⁰¹ Словосочетание «русская Роза» [5: 244] придает ему характер апеллятива. Сопоставим повесть «Епифанские шлюзы», где реализована оппозиция двух цветов — сирень названа «розой русской провинции» [2: 122]; при этом в воображении Бертрана «Мери Карборунд, его двадцатилетняя невеста <...> носит в своей блузе сиреневую ветку» [2: 99]. Возможно, это своеобразный намек на будущего героя: в Англии сирень символизирует неудачное сватовство [см.: Золотницкий 1913: 285]. Вместе с тем роза — национальная эмблема Англии, чье метафорическое обозначение — «The Land of the Rose». Покинув «розу»-Англию, Бертран в итоге приобщается к «русской розе»-Богородице, посмертно «усыновлен» ею.

¹⁰² В ранней редакции «Чевенгура» присутствовал фрагмент о Данте и Беатриче [см.: Платонов 2021: 376–379]; по этому поводу Г. З. Литвин-Молотов писал Платонову: «Разговоры и размышления о Данте — длинные, быть может, потому, что скопились в одном месте» [Литвин-Молотов 1994: 221].

¹⁰³ Огромная белая роза — своего рода амфитеатр, на ступенях которого восседают души, достигшие блаженства, в том числе Мария, библейские персонажи. Герой-рассказчик говорит: «Так белой розой, чей венец раскрылся, / Являлась мне святая рать высот» [Данте 1945: 178].

нием¹⁰⁴. Вспоминая звучащее в комедии «ДНП» сравнение ребенка с «падучей звездой», подчеркнем, что в «Неизвестном цветке» «ребенок»-цветок представлен как «живая» звезда и вместе с тем «сын розы»¹⁰⁵:

Венчик у него был составлен из лепестков *простого светлого цвета, ясного и сильного, как у звезды. И, как звезда, он светился живым мерцающим огнем, и его видно было даже в темную ночь.* <...> Даша вспомнила одну сказку, ее давно рассказывала ей мать. Мать говорила о цветке, который все грустил по своей матери — розе [6: 180].

Платонов словно иллюстрирует тезис из статьи В. С. Соловьева «Красота в природе»: «В растениях свет и материя вступают в прочное, неразрывное сочетание» [Соловьев 1912а: 58]. В итоге звездopodobный «сын розы», воплотивший всю совокупность ее качеств, умирает, но на прежнем месте вырастает его «сын» — «такой же точно, как тот старый цветок, только немного лучше его и еще прекраснее. Цветок этот рос из середины стеснившихся камней; он был живой и терпеливый, как его отец, и еще сильнее отца, потому что он жил в камне» [6: 182]. Мотив вызывает ассоциации с евангельской притчей:

...Ветер гулял по пустырю; как дедушка-сеятель, ветер носил семена и сеял их всюду — и в черную влажную землю, и на голый каменный пустырь. В черной доброй земле из семян рождались цветы и травы, а в камне и глине семена умирали.

А однажды упало из ветра одно семечко, и приотилось оно в ямке меж камнем и глиной. Долго томилось это семечко, а потом напилось росой, распалось, выпустило из себя тонкие волоски корешка, впилося ими в камень и в глину и стало расти [6: 179].

...Вот, вышел сеятель сеять; и когда он сеял, иное упало при дороге <...> иное упало на места каменистые, где немного было земли, и скоро взошло, потому что земля была неглубока. Когда же взошло солнце, увяло, и, как не имело корня, засохло; иное упало в терние <...> иное упало на добрую землю и принесло плод [Мф. 13:4–8].

При этом семена платоновских растений своей витальностью «превосходят» евангельские — цветы живут и на камнях, где ростки из притчи о сеятеле погибают.

¹⁰⁴ О человеке-растении у Платонова: [Кожевникова 1992: 33–34; Дмитровская 1999: 144–145].

¹⁰⁵ Ср. повесть «Джан», где имя матери главного героя Назара Чагатаева, Гюльчатай, означает «горный цветок» [4: 115], так что сам Чагатаев метафорически «сын цветка».

Образ цветка-звезды — отсылка к голубому цветку из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген»¹⁰⁶ (1800) — возможно, через «посредство» символистов, культивировавших образ *голубой розы* [см.: Мурьянов 1999: 106]. Яркий пример — творчество А. А. Блока, в чьей драме «Незнакомка» (1906) главная героиня Мария¹⁰⁷ — женщина-звезда («я звездой в пространствах текла» [Блок 1961а: 85]), а один из персонажей именуется Голубым: «Я слишком долго в небо смотрел: / Оттого — голубые глаза и плащ» [Блок 1961а: 85]. Позже, в «Стихах о предметах первой необходимости» (1919) Блок пародировал образ голубой розы, с горькой иронией говоря о несовместимости высокой мистики с реалиями военного коммунизма:

Вялой прозой стала роза,
Соловьиный сад поблек <...>
Где же дальше Совнархоза
Голубой искать цветов?
[Блок 1960е: 426].

Развитие романтического образа видим также в стихотворении К. Д. Бальмонта «Голубая роза» (1903) — это метафора *озера* (ср. анаграмму роза / озеро), в котором «взаимоотражаются» вода и небо:

Для кого расцвела ты, красавица вод?
Этой розы никто никогда не сорвет.
В водяной лепесток — лишь глядится живой,
Этой розе дивясь мировой.

Горы встали крутом, в снеге рады цветам,
Юной Девой одна называется там.
С этой Девой далекой ты слита Судьбой,
Роза-влага, цветок голубой
[Бальмонт 1990: 213].

Помимо платоновского мотива «голубой глубины» отметим в «Чевенгуре» последний «прият» Дванова — озеро Мутево, образ которого содержит как небесную «отцовскую», так и хтоническую, утеральную «материнскую» («Мутево = мать» [Карасев 1995: 24]) семантику.

Образ голубого цветка с сакральными коннотациями возникает в рассказе «Цветок на земле» — дед показывает мальчику Афоне «голубой

¹⁰⁶ Как мы помним, в «Чевенгуре» упоминается о Людвиге Тике [3: 69], опубликовавшем роман Новалиса после смерти автора.

¹⁰⁷ Услышав это имя, Хозяйка говорит: «Хорошо, милочка. Я буду звать вас: Мэри» [Блок 1960–1963-4: 100]. Сопоставим в «Елифанских шлюзах» образ Мери, выступающей «профанном» двойником Богородицы-Софии.

цветок, терпеливо росший корнем из мелкого чистого песка», и объясняет, что в растении заключено «самое главное»:

...Песок мертвый лежит, он каменная крошка, и более нет ничего, а камень не живет и не дышит, он мертвый прах. <...> А цветок, ты видишь, жалконький такой, а он живой, и тело себе он сделал из мертвого праха. Стало быть, он мертвую сыпучую землю обращает в живое тело, и пахнет от него самого чистым духом. Вот тебе и есть самое главное дело на белом свете, вот тебе и есть, откуда все берется. Цветок этот — самый святой труженик, он из смерти работает жизнь... [6: 125]

Можно усмотреть здесь связь с романом «Чевенгур», где Софья Александровна отказывается от деторождения, противопоставляя детей и цветы: «Людей хватает без моих детей... Если бы из меня мог вырасти цветок, его б я родила» [3: 361]. Тяготение к цветам свойственно героине с юности¹⁰⁸ — Соня говорит: «...я хочу служить в цветочном магазине» [3: 84]; «Дома она имела уже много растений, и больше всего среди них было *бессмертников*, что росли на солдатских могилах» [3: 83]. Название цветка содержит предпосылку метонимического функционального переноса: на фоне значения «невянущий» развивается значение «дающий бессмертие» — можно предположить, что Софья Александровна мечтает именно о таком цветке.

Впрочем, в платоновском творчестве 1920-х годов ребенок и цветок подчас представлены в оппозиции друг другу. Так, в комедии «ДНП» упомянут бессмысленный плакат: «Дорогу детям, *потому что они цветы*» [7: 43], — вследствие усечения известной формулы «цветы жизни»¹⁰⁹ возникает впечатление, будто «цветы» намерены уйти, для чего и требуется «дорога». Тем более что ребенок-«цветок», о судьбе которого идет речь в течение всей пьесы, оказывается ненужным и в итоге погибает.

¹⁰⁸ Фитоморфные черты присущи и ей самой: «Дванов <...> почувствовал *сухой венок* Сониных уст на своем лбу <...> нагнулся к ней и ощутил *запах увядшей травы, исходящий от ее волос*» [3: 85]. В восприятии Сербинова Софья Александровна «похожа на одинокое стойкое растение на чужой земле» [3: 354].

¹⁰⁹ Она восходит к рассказу М. Горького «Бывшие люди» (1897): «Дети — живые цветы земли» [Горький 1969: 268]. Характерно, что, когда бюрократический «эксперимент» с ребенком Марьи Ивановны достигает апогея, Евтюшкин говорит: «Ащеулов, пиши выписку из *протокола о наших достижениях* и наши проекты в губгород, а копию писателю Максиму Горькому!» [7: 43]. Подразумевается созданный по инициативе Горького и выходявший с 1929 г. журнал «Наши достижения».

ПРЕКРАСНАЯ ДАМА В ОТНОШЕНИЯХ

Идея всеединства, символизируемая женским персонажем, имеет в платоновских произведениях не только метафорическое, но и «буквальное» воплощение — возникает образ женщины «всеобщей», вседоступной, то есть сексуально неразборчивой и, с традиционной точки зрения, аморальной. Показателен эпизод «Строителей страны», где Дванов объясняется в любви Софье Александровне: «Давайте вместе жить как одно существо. К нам пристанут другие, мы вдохновим людей, и *все человечество превратится в сплошное живое тело...* Общество станет организмом и одним большим человеком...» [Платонов 2021: 448], — на что Софья Александровна отвечает: «Любая женщина хочет еть¹¹⁰ всех мужчин, а в одного влюбляется только от отчаяния и невозможности» [Платонов 2021: 448]. Идея «всеотдания» звучит в цитированной статье «Душа мира», где связь между «софийным» началом и репродуктивной способностью представлена как важнейшее качество женщины: «...женщина знает, что мир, и небо, и она — одно, что она родила все, оттого у нее нет личности» [8: 596]. Варьируется суждение Вейнингера, заявлявшего, что женщина «лишена самооценности человеческой личности», у нее «нет личности» [Вейнингер 1908: 212–215, 348, 369]:

...Вейнингер утверждает, что женщина обладает непрерывной и нелокализованной сексуальностью и не обладает дифференцированным «я». У нее нет личности, так как она целиком погружена в родовую процесс полового воспроизводства. Две ее естественные роли — проститутки и матери — равно лишены духовного или морального содержания, поскольку являются лишь продолжением женской непрерывной сексуальности [Берштейн 2004: 211].

¹¹⁰ В публикации это слово воспроизведено как «<им>еть», но правомерность вставки кажется сомнительной — думается, речь идет о «консолидирующей» интенции сексуальности. Сравним сделанную в 1936 г. запись Платонова по поводу героини «Счастливой Москвы»: «В ее многомужней пизде была прелесть — запах многообразного человечества, в ней можно приобрести было опыт многой жизни» [Платонов 2000а: 182].

Переосмысливая вейнингеровские идеи и причудливо сопрягая их с соловьевскими, Платонов выступает с противоположных Вейнингеру позиций: из констатации «отсутствия личности» для Платонова вытекают не мизогинические, женоненавистнические, а скорее «филогинические» (по крайней мере, амбивалентные) следствия. Женщина как воплощенная София позволяет хотя бы символически приобщиться к мировой сущности, на достижение и слияние с которой направлены усилия цивилизации: «Революция отдала в руки женщины все силы жизни, главенство над ее ростом и расцветом. Нет ничего в мире выше женщины, кроме ее ребенка. Это она знает и сама»¹¹¹ [8: 597].

«Реализация» символических смыслов, их перевод в «бытовой» план способствует усилению мифологических коннотаций (женщина как воплощение матери-земли, природы, флоры, пространства и т. п.) и вместе с тем неизбежно стимулирует травестийные, пародийные интонации. Характерно, например, гротескное сочетание духовно-«виргинального» и плотски-«женского» дискурсов в эпизоде повести «Ямская слобода», где персонаж-иконописец совершает, в сущности, языческий ритуал:

Теслин писал церковные иконы, но, веря в бога, он не верил в животворящую силу своего таланта. Поэтому готовую доску — для божественного изображения — он не сразу пускал под кисть, а сначала троекратно прикладывал к животу своей жены и троекратно же произносил нараспев:

Пропáхни жизнью.
Пропáхни дровом.
Пропáхни девой... [2: 246].

Говорится, что Теслин «заклинал доску под живопись» [2: 245], причем его действия напоминают символическое оплодотворение. Характерно, что свои изделия художник сбывает подальше от Ямской слободы: «Это и хорошо, потому что слободские богомольцы не стали бы молиться на такие святотатственные иконы — с живота бабы» [2: 246].

Взаимоостраняющее столкновение «небесных» и «земных» черт женских персонажей — следование литературной традиции. Автопародийность такого рода характерна для художественных произведений самого

¹¹¹ Не стоит забывать, что в то же самое время в платоновских текстах звучали диаметрально противоположные идеи. Например, в написанном примерно через полгода после статьи «Душа мира» рассказе «Жажда нищего» повествуется о том, как прогресс цивилизации и, соответственно, отказ от «пола» во всех проявлениях обрекает женщин буквально на физическое уничтожение: «Женщины гибли и от ожидания гибели становились спокойными и тихими, как звезды. Бессмертие их не касалось. <...> Были времена решительных ударов, и женщина казалась всем насмешкой» [1: 271–272].

основоположника российской «софиологии». Наряду со стихотворными текстами В. С. Соловьева обратим особое внимание на рассказ «На заре туманной юности» (1892), поскольку в конце 1930-х годов одноименное произведение было написано и Платоновым. Можно также предположить, что имя соловьевской героини, любвеобильной Julie, перешло в повесть «Котлован»: мать Насти носит имя Юлия [2: 457] и отличается тем, что еще в девическом состоянии внезапно целует встречаемых (вероятно, всех или многих) мужчин [2: 442, 445].

Julie у Соловьева представлена как земное воплощение вселенской стихии любви. При этом в героине сочетаются сакральное и профанное начала:

— Горе мое в том, — сказала она, — что меня за что-то очень многие любят, а мне ужасно тяжело обижать и огорчать тех, кто меня любит. Самое ужасное для меня — в чем-нибудь отказывать. Вообще я хотела бы всех любить и делать всем приятное. Но ведь это здесь совершенно невозможно. Здесь так гадко устроено, что все друг к другу ревнуют, завидуют, все друг другу мешают. Полюбишь одного, чтобы не огорчать его, — обижаешь этим другого. Это просто ужас! <...> Знаете, я иногда думаю о будущей жизни, и мне представляется, что там будет совсем наоборот: никто никому мешать не будет, и можно будет всех, всех любить, и никому это не будет обидно [Соловьев 1990а: 147].

Пытаясь наивно выразить «мечту о вселенской (соборной) любви» [Арефьева 2007: 95] (ср. афоризм «Бог есть любовь» [1Ин. 4:16]), героиня говорит о своих вполне «земных» отношениях — например, о курортных романах. Поэтому ее речи неминуемо интерпретируются в либертинажном духе, и воплощающая идею «всеединства» Julie предстает элементарно развратной, а воображаемый ею «рай» выглядит как царство промискуитета. Характерно и то, что героиня отказывается от материнских обязанностей:

Ах! как это трудно воспитывать детей, когда сама не имеешь совсем никакого воспитания. Я долго об этом думала и решила оставить их на произвол судьбы, — пусть себе растут и воспитываются, как знают, а я, по крайней мере, ничего не испорчу [Соловьев 1990а: 146].

В «бытовом» плане аргумент балансирует между наивностью и безнравственностью; но с учетом метафизической природы героини ясно, что она не приспособлена к материнству, как и ни к чему «земному» — лишь откликается на притязания мужчин, отдаваясь всем без разбора. Разумеется, гротескное сочетание «высокого» и «низкого» вызывает комический эффект, тем более что автор рассказа остраняет в образе Julie собственные «софийные» идеи. Автопародийное начало является неотъ-

емлемым элементом стиля Соловьева¹¹². Не станем углубляться в проблемы романтического двоемирия — подчеркнем лишь, что соловьевская традиция была воспринята «младшими» символистами; вспомним хотя бы известнейшее блоковское стихотворение «Незнакомка» (1906) [Блок 1960г: 185–186], в героине которого слиты черты неземного существа и проститутки.

Парадоксальное воплощение данного типа видим, например, в платоновском рассказе «Мусорный ветер», где Лихтенберг в лагере встречает женщину-коммунистку, которая осуждена на смерть за два основных преступления: за то, что постоянно улыбалась («со времени национальной революции насмешка над верховным вождем не сходила с вашего лица» [4: 284]), и за то, что превосходила нацистов в сексуальном отношении:

— Гедвига Вотман! <...> ...Вы, находясь уже в заключении, отказали в браке и в ответной любви двум высшим офицерам национальной службы, оскорбив их расовое достоинство. Решение суда: уничтожить вас как личного врага племенного гения тевтонов. Имеете слово?

— Имею, — с улыбкой ума и иронии ответила спутница Лихтенберга. — Два офицера получили отказ в моей любви потому, что я оказалась женщиной, а они не оказались мужчинами...

— Как — не мужчины?! — воскликнул судья, потрясаясь фактом.

— Их надо расстрелять за потерю способности к деторождению, к размножению первоклассной германской расы! Они, немцы, способны были любить только по-французски, а не по-тевтонски: они враги нации [4: 284].

Политический конфликт переведен в сексуальный план: «французская» любовь не соответствует идее расового превосходства, импотенция и мужское бесплодие интерпретируются как извращение и политическое преступление. Заметим при этом, что подсудимая демонстрирует индифферентность в смысле выбора партнера и даже мужа. По логике героини, она готова даже на брак с нацистами, если бы те были полноценными «производителями». Доминанта «телесности» выглядит тем более гротескно, что в образе Гедвиги Вотман явственны сакральные черты. Трудно сказать, осознавал ли Платонов семантику имени (*др.-герм. Naduwic* — «воительница, победительница»), но, дав героине «макароническую» русско-немецкую фамилию («вот» + mann, «человек»), он, по-видимому, подразумевал фразу Пилата, выведшего Иисуса к толпе со словами «се, Человек» [Ин. 19:5]. Героиня представлена существом «не от мира сего»:

¹¹² Характерна, например, автоирония философской поэмы «Три свидания» (1898): исполненный мистических чаяний 45-летний лирический герой признаётся, что слывет «помешанным иль просто дураком» [Соловьев 1990б: 119, 124].

Гедвига Вотман шла по-прежнему изящная и нескудная, *точно уходила не в смерть, а в перевоплощение*. <...> ...Она покидала жизнь, сохранив полностью все свои силы, годные для одержания трудной победы и долговечного торжества. Омрачающие стихии врага остановились у ее одежды и не тронули даже поверхности ее щек, — здоровая и молчаливая, она шла ночью вслед за своим гробом и *не жалела о несбывшейся жизни, как о пустяке* [4: 284–285].

Эта характеристика может быть понята и как проявление беззаветного самоотвержения, и как свидетельство потусторонней природы героини. В подобном ключе изображен и финал ее земной судьбы — неясно, можно ли считать его физической смертью:

Гедвига Вотман *взмахнула краем плаща и беззвучно, с мгновением птицы скрылась* от конвоя и от Альберта Лихтенберга навсегда. Три офицера, думая, что преступница удалилась не далее нескольких шагов, бросились за ней, дабы немедленно настичуть ее и сейчас же возвратиться. <...> Вдалеке, уже в чистом поле, слышались два выстрела: *Гедвига Вотман исчезала все более далеко и невозвратно; настичуть ее было нельзя никому* [4: 285].

Последние слова двусмысленны — речь может идти как о гибели героини, так и о необъяснимом (на грани мистического) исчезновении, подобно птице, с которой она сопоставлена. Возвращаясь к вечноженственному типу у Платонова, повторим, что в образе Гедвиги Вотман представлен яркий пример совмещения «телесно»-земного и «бесплотно»-небесного.

ВСЕОБЩИЙ НИЧЕЙ РЕБЕНОК

(«Дураки на периферии»)

Главная героиня комедии «ДНП»¹¹³ в известном смысле воспроизводит индифферентное отношение соловьевской Julie к собственным де-

¹¹³ Комедия написана в соавторстве с Б. А. Пильняком [7: 685], но роль Платонова в ее создании, видимо, была преимущественной. Между тем «ведущим» автором считался Пильняк — он единственный упомянут, например, в заглавии эпиграммы, появившейся в журнале «Смехач»:

Затея автора — пуста,
Иль, говоря, литературней:
Не стоит ездить на места,
Чтоб изучать российских дурней.
Зачем (издержки велики!)
Катить «во глубину России»,
Когда в избытке дураки
Не только на периферии?!
[Скорпион 1928: 11].

тям. В 1922 г. М. М. Шкапская написала стихотворение, начинающееся фразой: «Детей от Прекрасной Дамы иметь никому не дано» [Шкапская 2000: 78]; в комедии Платонова Прекрасная дама предстает всеобщей любовницей, и ее ребенок рожден «от всех», однако (вернее, именно поэтому) нежизнеспособен и «не дан» миру. В силу жанра «ДНП» философская проблематика сочетается с сатирической установкой — Марья Ивановна реализует идею «эмансипации» женщины, понимаемой как сексуальное раскрепощение, в духе идей Коллонтай:

В то время как женщины прошлого, воспитанные в почитании непорочности мадонны, всячески блюли свою чистоту и скрывали, прятали свои эмоции, выдававшие их естественные потребности плоти, характерной чертой новой женщины является утверждение себя не только как личности, но и как представительницы пола [Коллонтай 1919: 28–29; разрядка автора].

Для главной героини комедии, «обильной женщины» [7: 12] Марьи Ивановны¹¹⁴ «самоцельный» эрос предполагает освобождение от традиционных обязанностей, в том числе материнских¹¹⁵. Вместе с тем в предельно рационализированном, бюрократизированном мире города Перечетска традиционные гендерные функции имеют тенденцию к «смешению». Так, младшая дочь Башмакова Катя цитирует стихи, которые, по ее словам, «пионеры поют»:

По неизвестным никому причинам
Постановила нарком Коллонтай,
Чтобы рожали только мужчины,
Хочешь не хочешь, лопай, а рожай¹¹⁶ [7: 14].

Тема бюрократической утопии в творчестве Платонова второй половины 1920-х годов приобретает важное значение, причем одним из показателей ее нежизнеспособности выступает смерть ребенка. Такой мотив есть и в комедии, но сюжетобразующий характер здесь имеют более фундаментальные проблемы — коллизия деторождения и вопрос о роди-

¹¹⁴ Подобная характеристика актуализирует в имени героини «либертинажные» коннотации, отразившиеся в соответствующих поговорках [см.: Плущер-Сарно 2005: 190]. В этом смысле ей «наследует» героиня романа «Счастливая Москва» по имени Москва Ивановна.

¹¹⁵ Вспоминая нашумевшую во второй половине 1920-х годов (хотя и не поставленную) пьесу С. М. Третьякова «Хочу ребенка» (1926), можно сказать, что в «ДНП» воплощена обратная ситуация: героиня «не хочет ребенка».

¹¹⁶ Платонов систематически актуализирует мотивы беременности и родов в «мужском» контексте. Например, в стихотворении «Рассказ о Непачовке» читаем: «Вон ползет мощой Драбан Иваныч, / Тош (как будто он опоросился)» [1: 478].

тельстве как таковом. При этом «ДНП» — одно из первых платоновских произведений, где «под сомнение» ставится фундаментальная антропологическая оппозиция: деление «по полам». Вспоминая философа Платона (отголоски его «Государства» звучат не только в «Государственном жителе» и «Городе Градове», но и в «ДНП»), в частности изложенный в диалоге «Пир» миф об андрогинах [см.: Платон 1993: 98–100], можно заключить, что в художественном мире комедии «ДНП» «андрогинизм» едва ли не становится реальностью — хотя вместе с тем персонажи, как явствует из сюжета, ведут вполне интенсивную сексуальную жизнь.

Счетовод Башмаков, вокруг семьи которого сконцентрировано основное действие, — «маленький» человек вроде гоголевского Башмачкина; «родство» тем очевиднее, что ударение в своей фамилии платоновский герой ставит на втором слоге [7: 17]. Все аспекты семейной жизни, в том числе деторождение, важны для Башмакова прежде всего с экономической точки зрения, поэтому в его сентенциях мужские и женские функции смешаны до неразличимости. Характерно, что именно Башмаков приносит справку от доктора, объявляя жене, что она беременна [7: 13], но при этом объясняет Рудину:

От первой жены в дореволюционный период у меня есть трое детей. <...> После революции я рожать не могу. <...> Пускай рожают руководящие лица. Я родить не могу. <...> Это только так говорится, что женщины рожают. А теперь хотя в городе и равенство на женщин, а все расходы на мужчинах <...> Я желаю — не родить. Я уже родил свою норму [7: 14].

Вопрос о том, рожать или не рожать Марии Ивановне, решается исключительно мужчинами: самим Башмаковым, Рудиным (к мнению которого, впрочем, не особенно прислушиваются) и комиссией охматмлада. Последняя реалья не выдумана Платоновым. Аборты в РСФСР были с 1920 г. легализованы, и их число неуклонно росло¹¹⁷, так что к 1924 г. недостаток мест в больницы привел к необходимости «определять порядок очереди» на бесплатные аборты [Гернет 1927: 15]. Вследствие этого при отделах охраны материнства и младенчества возникли «абортные комиссии» [Генс 1927: 23], «тройки по аборт» [Василевский 1927: 76], куда женщины должны были обращаться за разрешением, которое давалось

¹¹⁷ В 1925 г. в Москве общее число женщин равнялось примерно 500 000 чел. Количество новорожденных за это время составило около 50 тыс., а учтенных абортов — примерно 16 тыс. [Генс 1927: 25], причем около 13 900 абортов было произведено с разрешения комиссий, а примерно 1800 — без разрешения; в Ленинграде абортов было соответственно около 12 000 и около 4500 [Паевский 1927: 30]. В 1926 г. по Москве 35,6% беременностей окончилось абортами [Генс 1929: 10], примерно такой же была ситуация в Ленинграде [Паевский 1927: 37].

не всем¹¹⁸. Например, в Ленинграде за 1925 г. «тройки» удовлетворили 12 326 соответствующих ходатайств; отказов было 1339, со следующими мотивировками: «достаточная материальная обеспеченность — 900, поздний срок беременности — 160, признаны здоровыми — 115, частые аборты в прошлом — 74, отсутствие детей — 49, первая беременность — 18, прочие причины — 23» [Василевский 1927: 76–77]. В платоновской комедии приведен один из таких аргументов:

Врачебная комиссия, освидетельствовав вашу супругу, нашла ее состояние здоровья в полном блестящем положении и даже констатировала, что даже полезны дети от таких блестящих густых матерей [7: 18].

Подав в суд на комиссию, решение которой угрожает ему непосильными расходами, Башмаков усугубляет гендерную казуистику:

Не важно, кто природный отец, а важно, кто правовой и фактический и, так сказать, общественный. А общественно-фактическим отцом является комиссия охматмлада в узком составе. Они фактически правовые и надлежащие отцы [7: 26].

Позже Башмаков поясняет Старшему рационализатору, что является лишь «предполагаемым отцом»: «Настоящие отцы — или Рудин, или Ащеулов, двое из них, а законный — комиссия»¹¹⁹ [7: 53].

Впрочем, «исконная», неподвластная советским переменам жизнь течет по-прежнему — в «ДНП» есть персонажи, которые нечувствительны к словесной фантазмагии и воспринимают «новую» понятийную систему по-своему — традиционно и, так сказать, нормально. Например, жена одного из членов комиссии, Ащеулова, придя к мужу из деревни, передает циркулирующие там слухи: «...будто втроем они бабочку одну

¹¹⁸ В 1925 г. число отказов в губернских городах составило 16,2% при незарегистрированном браке и 6,8% — при зарегистрированном; в прочих городах эти показатели равнялись соответственно 9,7% и 13,6%, а в сельской местности — 15,4% и 12,2% [Флоринская 1927: 61].

¹¹⁹ Возможно, в «ДНП» откликнулся нашумевший фильм «Третья Мещанская» (1927), снятый режиссером А. М. Роомом по сценарию В. Б. Шкловского. В основе сюжета — ситуация «любви втроем». В семье Людмилы и техника-строителя Николай появляется его фронтовой друг — рабочий-печатник Владимир. Пока Николай уезжает в командировку, Людмила сходится с Владимиром и в итоге начинает жить с обоими. Когда выясняется, что Людмила беременна, Николай требует, чтобы она сделала аборт, и Владимир не возражает. Людмила идет в лечебницу, но, просидев некоторое время в очереди, уходит, дома собирает вещи и уезжает в неизвестном направлении, оставив записку: «Не вернусь больше на вашу Мещанскую». Лишившиеся жены «мещане» остаются вдвоем, образуя бурлескную «семью» (разумеется, никаких гомосексуальных коннотаций в фильме нет). См.: <https://www.youtube.com/watch?v=0JBweoVX5Tw> (дата обращения: 17.03.2021).

оскоромили, — и будут платить за это большие деньги...» Пытаясь вразумить «отсталую» крестьянку, члены комиссии объясняют:

Евтюшкин. Преувеличения. Это все для должности делается.
Лутыгин. Для науки и знания, гражданка.

Ащеулова. О! Ньюжли для нее? — и действительно — родили?
[7: 38]

В понимании «простой» женщины речь идет о чем-то вроде эксперимента, и она хочет знать, действительно ли удалось «по науке» зачать ребенка втроем¹²⁰ (а с учетом «формального» отца Башмакова — вчетвером; к тому же Ащеулова не ведает о «соучастии» пятого — Рудина). Что касается двух «городских» членов комиссии, Евтюшкина и Лутыгина, — их жены, узнав, что те объявлены отцами ребенка, подают на развод за «измену» (не задумываясь о том, что «отцов» оказалось почему-то несколько). Евтюшкин говорит: «Мы предписали родить по закону, а жена мне не дает покою, останавливает текущую работу, и вьелось ей в ум, будто я живу с Башмаковой» [7: 28]. Вместе с тем из диалога членов комиссии становится ясно, что их связь с Марьей Ивановной не только имела место в прошлом, но и продолжается:

Евтюшкин (*Ащеулову*). Ты когда же с ней жил?

Ащеулов. А я с ней почти что не жил. Я ею только любовался.

Евтюшкин. Когда любовался-та?

Ащеулов. Да я не любовался. Так, примерно ходил месяцев за девять, либо с половиной, — на краткие собеседования... <...>

Евтюшкин. А я с ней жил в двадцать пятом годе... <...>

Лутыгин. А я с ней теперь живу ввиду исключительности обстоятельств.

Ащеулов. А я изредка... [7: 43–44].

Показательна и общая характеристика социума, в котором происходит действие. Евтюшкин констатирует: «Времена теперь такие пошли, весь город живет сплошь как одно семейство, и все родственники беззависимо от пола и должности...» [7: 44]. Перед нами травестия христианской идеи «ближнего» — сравним, например, суждения В. С. Соловьева о «всемирном теле» как «цельности реально-идеальной, психо-физической» [Соловьев 1912б: 54]. Характерно, что Вяч. Иванов в начале 1920-х годов предостерегал от действий, подобных тем, что совершают платоновские герои:

¹²⁰ Ср. реплику Торговки пирожками по поводу комиссии: «Колхозом рожать лучше» [7: 32].

В глубине глубин, нам не достигаемой, все мы — одна система все-ленского кровообращения, питающая единое всечеловеческое сердце. Но не должно упреждать чувствования, данного нам только как отдаленное и смутное предчувствие, и подменять сокровенную святую реальность вымышленными ее подобиями [Иванов, Гершензон 1921: 54].

Промискуитет в «ДНП» — комичное сочетание мотивов «Государства» Платона и заветов «Коммунистического манифеста». Это своего рода пародийная «реализация» призыва «жить единым / человечьим общежитьем» [Маяковский 1958в: 164] (хотя в стихотворении «Товарищу Нетте...» (1926) подразумеваются, строго говоря, не межличностные, а социально-политические отношения). Вместе с тем в «ДНП» своеобразно варьируются ранние публикации Платонова, где образ всеединства имеет вполне конкретный смысл. Например, в очерке «Луначарский» провозглашено:

Будет время, и оно близко, когда один человек скажет другому: я не знаю ни тебя, ни себя — я знаю всех. Я живу, когда живут все, а один — умираю. Если ударить тебя, то больно и мне. Я потерял себя, но приобрел всех, весь мир. Я — все, и все — одно — тоже я [Платонов 2004б: 51].

В статье «Свет и социализм» говорится о будущем «совокуплении человечества в одно физическое существо» [Платонов 2004б: 220] — сопоставим в «Чевенгуре» лексику, употребляемую для характеристики «соединения пролетариев». Например, спящий Чепурный представляется Копенкину «готовым на революционный подвиг и на *нежность всемирного сожительства*» [3: 193]: последнее слово ситуативно обозначает лишь бесконфликтное сосуществование, дружбу, но звучит неизбежно двусмысленно — налицо эротические коннотации, семантика соединения как духовного, так и телесного, гомосексуального (хотя «эмпирически» подобных отношений нет). Сходные ассоциации вызывает и описание глиняного памятника Прокофию:

...Чепурный <...> сделал ему *памятник, которым вполне удовлетворил и закончил свое чувство к Прокофию*. <...> С воодушевленной нежностью и грубостью неумелого труда автор слепил свой памятник избранному дорогому товарищу, и *памятник вышел как сожительство*, открыв честность искусства Чепурного [3: 395].

Целью чевенгурских коммунаров является достижение всеединства в соответствии со значением слова «коммунизм» (*лат.* communis — «общий») и лозунгом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — Чепурный говорит о чевенгурской коммуне: «Здесь <...> пролетарии уже вплотную

соединены!» [3: 209]. Соответственно, в городе сдвигают дома, «чтобы ближе жить друг к другу» [3: 295], «жить в товарищеской тесноте» [3: 204]. Коммунизм мыслится как телесное объединение и кровное родство — выше говорилось об «обмене кровью»¹²¹, который выступает метафорой сексуальных отношений. Причем в творчестве Платонова второй половины 1920-х годов «обмен кровью» — не самый радикальный способ «соединения»; встречаются и более эксцентричные формы «сожительства». Например, герой рассказа «Дикое место» Матвей Иванович незадолго до смерти

...представил в свой губисполком замечательный доклад об учреждении Сексуального Интернационала, где доказывалась срочная необходимость такого воспитания людей, чтобы и люди, и вещи, и животные вошли в чувственные страстные отношения, тогда, думал Матвей Иванович, любовь материализуется, и вселенная, наконец, приобретет крепость и вечный мир единого плотного тела [1: 197].

В платоновском мире нередко, причем в гротескном виде, сходятся две крайности — «бюрократический» сверхрационализм и извращенно-«природная» иррациональность [см.: Яблоков 1992: 242–243]. В «ДНП» сочетание стихии голого разума и «неупорядоченной» витальности получает специальное обозначение — «разбой». Поначалу инвективы Марьи Ивановны против «заорганизованной» жизни воспринимаются как закономерная истерическая реакция на тотальный «учет контроля»¹²² [7: 17]. Она хочет «мужского», свободного существования, причем мечтает стать в одно и то же время милиционером и разбойницей¹²³. Когда любящий ее

¹²¹ Сопоставим практики религиозных сектантов, которые в ритуале стремились к «сверхличной» телесности:

Смыслом радения было отречение от индивидуального тела с его страстями и страхами, приобщение к коллективному телу с его самодостаточностью и величием. Радея, кружась, впадая в свальный грех, сектанты приобщались к общинному чувству интенсивным и необычно буквальным способом [Эткинд 1998: 80–81].

¹²² Каламбурное сочетание напоминает о Ленине, который в послереволюционный период постоянно говорил об учете и контроле как неперемных условиях построения социализма. Например, в книге «Государство и революция» он пишет: «Учет и контроль — вот главное, что требуется для “налажения”, для правильного функционирования *первой фазы* коммунистического общества» [Ленин 1967–1981-33: 101; курсив автора]. В работе «Очередные задачи Советской власти» (1918) говорится: «Без всестороннего государственного учета и контроля за производством и распределением продуктов власть трудящихся, свобода трудящихся удержаться не может, возврат под иго капитализма неизбежен» [Ленин 1967–1981-36: 184; курсив автора].

¹²³ Возможно, шуливый намек на трагедию Ф. Шиллера «Разбойники» (1781) — кстати, в 1923 г. она была поставлена во Второй студии МХАТа. Вместе с тем

Рудин уговаривает Марью Ивановну: «Будем жить на природном основании, как верные голуби, дети чистого воздуха», — та отвечает: «Не желаю я голубиной жизни, — будет, пожила, — я хочу быть хищницей вроде коршуна, и никуда я отсюда не уйду, от этих разведенных разбойников» [7: 51].

Героиня с «богородичным» и вместе с тем «общечеловеческим» именем выступает как всеобщая сексуальная партнерша — игнорируя разве что законного мужа. Хотя Марья Ивановна заявляет, что желала бы сама выбирать любовников [7: 12], события показывают, что проблема выбора ее не очень волнует и она готова откликнуться на любой зов. Сексуальная неразборчивость имеет не столько характерологическое, сколько символическое значение. Марья Ивановна олицетворяет *жизнь* в чистом виде (сопоставим с бергсоновским «жизненным порывом») [Бергсон 1999: 11]). Характерен комичный по форме, но философский по сути диалог:

Марья Ивановна. <...> *Вот это я понимаю жизнь. Живу и что хочу делаю, а делать я ничего не хочу.* Не то что коз у Башмака доить. Он, черт, меня, как бухгалтерскую графу, учитывал, словно я вещь, а я отношение.

Евтюшкин. Ты не отношение — ты соотношение социальных условий, социальная надстройка, баба на базе.

Марья Ивановна. А мне все равно, кто я есть. *Мне бы только жить* [7: 46].

При этом очевидны переключки с повестью «Василиса Малыгина» (думается, Коллонтай тоже испытала сильное влияние «философии жизни»); ее героиня объясняет подруге, что главное в общем «коммунистическом» сосуществовании — всемерная реализация «жизненного порыва», раскрепощенное наслаждение; финальный монолог Василисы переходит в авторские лозунги:

в Первой студии в начале 1926 г. состоялась премьера спектакля «Горячее сердце» по пьесе (1869) А. Н. Островского, в которой «разбойничий» мотив имеет немаловажное значение. В частности, здесь есть эпизод, где Хлынов и его спутники рядятся в театральные костюмы разбойников и останавливают проезжих в лесу — причем не грабят их, а пьют шампанским. Но героиня пьесы Параша принимает происходящее за чистую монету и выражает желание присоединиться к «разбойникам» для борьбы с несправедливостью:

Параша. <...> Где атаман? Пойдем! Вместе пойдем! И я с вами...

Барин и Аристарх. Куда? Куда?

Параша. В город, в город. Я сама... (С криком.) Не ругаться им надо мной! Не сидеть мне в чулане! Зажгу я свой дом с четырех углов. Пойдемте! Я вас проведу, я вас прямо проведу. Дайте мне в руки-то что-нибудь!.. Ружье... да огня, больше огня [Островский 1974: 149].

У Платонова распутная и пассионарная Марья Ивановна — бурлескное воплощение «горячего сердца».

— Жить надо, Груша! Жить!
 Жить и работать.
 Жить и бороться.
 Жить и жизнь любить.
 Как пчелки в сиренях!
 Как птицы в гуще сада!
 Как кузнечики в траве!..
 [Коллонтай 1923: 304].

Мироощущение Марьи Ивановны, в сущности, пародировало эту «программу». В ее варианте разбой есть анархический бунт против тотального рационализма и бюрократизации. Вместе с тем разбоем названы действия самих «рационалистов». Когда Евтюшкин и Лутыин вынуждены скрываться от скандалящих жен¹²⁴, пришедший с «разведки» Ащеулов рассказывает: «Нас все за разбойников считают и даже за хороших людей <...> Очень большие в городе разногласия» [7: 36]; «Как бы народные волнения из-за нас не начались» [7: 41]. В итоге члены комиссии именуют «разбоем» достигнутую бюрократическую идиллию: «Прямо разбой — ребенок на письменной конторке лежит и не плачет. Дожились!» [7: 43]. Марья Ивановна и комиссия охматмлада начинают сосуществовать в виде «шайки разбойников» — четвертый акт «ДНП» открывается ремаркой: «Наиболее рационально использованная жилплощадь: помесь учреждений, детского приюта и жилья» [7: 43]. Однако та и другая стороны по-прежнему понимают «разбой» совершенно по-разному. Комиссия, признанная коллективным «отцом», приступает к исполнению «родительских» обязанностей: «Лутыин. Вешаю ребенка по три раза в день, в весе не прибавляется, но и не убывает, стоит на балансе. Выношу его каждодневно на мороз на два часа, для вентиляции легких» [7: 44]. При этом Марью Ивановну судьба ее ребенка вовсе не интересует; она гордо говорит: «Я не баба, я — атаман» [7: 45], — называя себя также «маткой» [7: 42]. Это слово, с одной стороны, выглядит как женский эквивалент слова «батька», предводитель; с другой стороны, вызывает ассоциации с пчелиным ульем, где мужчины — вроде трутней-оплодотворителей, но «трудовых пчел» (вспомним «наркома Коллонтай») практически нет:

Марья Ивановна. <...> Чай, что ли будем пить, разбойнички?
 <...>
 Ащеулов. <...> Атаманша, наливай чаю всем членам и себе.
 <...>

¹²⁴ «Отцы» переживают свой «холостой» статус, точно покинутые дети. Узнав, что жены отправились в загс оформлять развод, Евтюшкин говорит: «Установку держали на размножение, а сами сиротеем» [7: 36].

Марья Ивановна. Ну, разбойнички, садитесь наслаждаться круговую, приступайте к вольной жизни [7: 44–45].

Ввиду невинности категории «отцовства», всеобщей «родственности» жителей города и «доступности» Марьи Ивановны ее ребенок — фактически общий сын, буквально «сын человеческий». Понятно, что при таком положении вещей его будущее вряд ли может оказаться благополучным. Иллюзорный хеппи-энд не только не исправляет положения, но, напротив, усугубляет его. В одной из последних сцен «бесшумно и без стука, но страшно авторитетно» [7: 52] возникает Старший рационализатор — своего рода «ревизор», пародийный аналог Страшного суда, *deus ex machina* (сопоставим «машинального врага» [3: 403] в финале «Чевенгура»). Позиция губернского «рационализатора» (выступающего от имени столичного) ничем принципиально не отличается от установок уездных деятелей: столица, губерния и уезд подобны друг другу, словно матрешки, — в этом смысле платоновская комедия также наследует традицию гоголевского «Ревизора» (1836).

Старший рационализатор «отменяет» все произошедшее, «повеляя» вернуть ситуацию в первоначальное состояние [7: 54–55]. Возвращение событий «к началу» означает «отмену» ребенка, то есть его смерть — которой и завершается комедия. Мотивировка этого события неоднозначна: по логике основной фабулы ребенка уморили «разбойники», он жертва бездушного бюрократизма комиссии вкупе с эгоистическим безразличием Марьи Ивановны; по логике «внешней» фабулы ребенок «отменен» распоряжением Старшего рационализатора¹²⁵.

Стоит отметить, что, несмотря на абсурдность ситуации в Переучетске (да и за его пределами), в комедии все же намечена оппозиция бюрократической утопии. Платонов дает одному из персонажей «тургеневскую» фамилию Рудин¹²⁶, наделяя ее носителя чертами «лишнего» человека (хотя Марья Ивановна мало похожа на Наталью Ласунскую); при этом сам Рудин именует себя «человеком будущего» [7: 21] — разумеется, не в футуристическом смысле. Именно он воплощает некую философскую и бытовую «золотую середину», настойчиво, хотя и комично, вы-

¹²⁵ Показателен вопрос Ашеулова: «Гражданин рационализатор, отметить в протоколе смерть ребенка для формы дела или так оставить?» [7: 56]. Учитывая, что предыдущей репликой была фраза Рудина: «Мертв. Мальчик», — а до этого звучало упоминание о Максиме Горьком, можно видеть здесь намек на известную фразу о «небывшем мальчике» из первой книги (1926) романа «Жизнь Клима Самгина» [см.: Горький 1974: 87].

¹²⁶ При этом его имя Глеб Иванович, видимо, намекает на Г. И. Успенского; ср. в «Чевенгуре» упоминание о том, что Симон Сербинов «читал вслух Глеба Успенского в избах-читальнях» [3: 353].

ступая против формализации жизни, в защиту гуманизма: «Нельзя подходить к женщине в массовом масштабе. Она не сумма, а личность, потому что несчастная» [7: 21]; «масс на самом деле и нет, а есть отдельные личности вроде меня <...> Надо поступать лично, а не в массовом масштабе когда ничего не видно и все одинаково» [7: 47]; «Швырнуть ребенка в массы нельзя, он в воздухе растворится, как падающая звезда» [7: 16].

Рудин служит в милиции и облачен в «полумилиционную одежду» [7: 12]; при этом немаловажное значение имеет также Женщина-милиционер. Милиция в комедии не совершает никаких репрессивных действий; напротив, поддерживает нормальное соотношение природно-витального и социально-рационального начал — противостоит «разбою». Женщина-милиционер показана несущей службу, но вместе с тем представлена как «нормальная» мать; она труженица во всех смыслах и, соответственно, противопоставлена беспечной бездельнице Марье Ивановне. Будучи на посту, Милиционерша кормит грудью ребенка — сначала отпрашивается с заседания комиссии в квартире Башмакова [7: 19], затем старший сын приносит ей младенца во время перерыва в суде [7: 32]. Характерна и финальная ремарка: «Два милиционера — Рудин и милиционерша — обнимают плачущую Марию Ивановну» [7: 56]. Состав «скульптурной группы» (которая тоже напоминает финал «Ревизора») символичен: наряд с мужчиной, мечтающим об отцовстве и семье, в нее входят две женщины, воплощающие «ипостаси» женского начала — матерински-производительную и самоценно-эротическую¹²⁷.

ГОРОД-НЕВЕСТА И ГОРОД-МАТЬ

(«Технический роман», «Счастливая Москва»)

Очевидно сходство между героинями «ДНП» и написанного спустя два-три года «Технического романа» (повесть «Хлеб и чтение»). Лида Вежличева с самого начала представлена как «общая невеста» [2: 448]. Такая характеристика примечательна в аспекте мотива «женщины-города», возникшего уже в раннем творчестве Платонова — в «РОМИВ» построенный в Сурже идеальный «дом-сад» (предназначенный не только для людей, но и для животных) назван «Невестой»: «Иван написал

¹²⁷ Вспомним концепцию Вейнингера, согласно которой существует два основных женских типа — мать и проститутка:

Для матери главной целью жизни является ребенок, тогда как для абсолютной проститутки оплодотворение совершенно утратило эту цель. <...> Прежде всего два эти типа различаются характером своего отношения к ребенку. Для абсолютной проститутки существует только мужчина, для абсолютной матери — только ребенок [Вейninger 1908: 248, 254].

мелом на стене: «Невеста, устроен новой земной нацией большевиков» [1: 373]. Когда Иван вместе с Каспийской невестой уходят, переименованная постройка остается в качестве «двойника» героини, несущего ответ ее сакральности.

Слово «невеста» ассоциируется с асексуальностью, но Лида отдается Душину весьма быстро — хотя бесстрастно и как бы отстраненно: «Она ничего не говорила и лежала безвольная, спокойная, как давно умолкший предмет, не чувствующий своего существования» [2: 449]. При этом в ней, как в героине «ДНП», «природное» начало явлено в устрашающе-брутальном виде:

Щеглов всмотрелся в нее с силой бьющегося сердца и увидел среди нее, чего он не видел никогда, — *чужое и страшное, как неизвестное животное, забравшееся греться в теплые теснины человека из погибших дебрей природы, или как растение, оставшееся здесь, в соседстве с сердцем и разумом, от ископаемого мира.* Это существо, непохожее на всю Лиду и враждебное ей, было настолько безумно и мучительно по виду, что Щеглов навсегда отрекся от него, решив любить женщину в одном чувстве и размышлении [2: 467].

Сугубой «натуральностью» обусловлено и дальнейшее поведение Лиды: «у нее не было понимания науки, потому что она любила ни о чем не думать, скучать сама с собой, бормотать песни, глядеть в воздух или чувствовать что-нибудь простое и грустное в своем ленивом теле» [2: 472–473]. Характерно, что, отправившись в Москву, Лида начинает учиться в «академии *театрального* искусства» [2: 500], — способность к перевоплощению корреспондирует с невыраженностью ее собственной личности.

Подобно «ДНП», в «Техническом романе» существенна тема деторождения¹²⁸. Однако в комедии речь идет о детях исключительно мужского пола (младенец Марьи Ивановны, дети Милиционерши), между тем Лида, предлагая Щеглову жениться на ее будущей дочке, уверяет, что непременно родит девочку: «У меня дети будут на меня похожи, и все женщины... Я же ведь женщина!» [2: 478]. В таком контексте слово «женщина», разумеется, обретает неординарное значение, выходя за рамки биологической семантики и обозначая исключительность гендерного признака (Женщина с большой буквы, Вечная женственность и т. п.).

¹²⁸ Отметим несоответствие: Лида пишет из Москвы Щеглову, что ее дочка должна родиться «месяцев через семь» [2: 500], — таким образом, в Ольшанске срок ее беременности был весьма ранним, хотя и отмечалось, что Лида «на живот толста» [2: 489]. Подобный мотив реализован в рассказе «Такыр», в начале которого про Зарин-Тадж говорится, что она «беременна второй месяц» [4: 291].

«Технический роман» не дописан, поэтому, как в «Счастливой Москве», перспективы сюжета неясны. Но показательно, что размышления Щеглова о «всеобщей невесте» сопровождаются «электромагнитными» коннотациями: «Может быть, электричество есть тот костер, около которого соберется и согреется озябшее, потерявшее дорогу человечество, и Лида приедет тогда из далекой Москвы» [2: 500–501]. В качестве «центра» мира здесь предполагается не Москва, а Ольшанск, но идея всеединства, связанная с героиней, вполне отчетлива. Кстати, в «Техническом романе» электричество предстает лишь частью абсолютной энергии, космического женского, софийного начала:

...Душин <...> видел имущество будущего человечества сначала в приобретении электричества, а затем и *той последней, еще неощутимой, материнской силы, на верху которой играет электрическая пульсация*, будучи сама лишь отдаленной слабой дрожью на поверхности неведомого гигантского остервенения [2: 461].

Хотя Лида Вежличева уезжает в столицу, в «Техническом романе» нет мотива «женщины-города» в духе романа «Счастливая Москва». Однако образ «всеобщей» женщины, собственным телом «объединяющей» город, жители которого предстают ее любовниками и «детьми», еще до «ДНП» намечен в романе «Чевенгур», где Софья Александровна в восприятии Сербинова отождествлена со *страной*: «Пред ним сплошным потоком путешествия проходила Советская Россия — его неимущая, безжалостная к себе родина, слегка похожая на сегодняшнюю женщину-аристократку» [3: 357]. Героиня, как отмечалось, отказывается от деторождения (предпочитая детям цветы), не имеет семьи и, судя по всему, легко вступает в сексуальные отношения — по крайней мере, на такой вывод наводит эпизод с Сербиновым [3: 369–370].

В этом смысле Софья Александровна предшествует Москве Честновой¹²⁹, воплощающей традиционный, восходящий к Библии, образ «женщины-города» [см.: Франк-Каменецкий 2004]. Закономерно, что физиче-

¹²⁹ О героине «Счастливой Москвы» говорится, что она «быстро предавалась своему чувству и не играла женскую политику равнодушия» [4: 39]. Наметим линию ее отношений с мужчинами: Москва вышла замуж за «случайного человека» [4: 13]; затем в ее комнате появился незванный жилец — «весовщик из Ельца» [4: 23]; Самбикин, впервые встретивший Москву, думает о ней: «...все равно Честнова не будет ему верна, и не может она никогда променять весь шум жизни на шепот одного человека» [4: 41]; в ресторане Москва целует случайного знакомого: «... человек остался расплачиваться без нее, удивляясь бессердечию молодого поколения, которое страстно целуется, точно лобит, а на самом деле — прощается навечно» [4: 70]; прежде чем выйти замуж за Комягина, Москва живет с Самбикиным — едет с ним на Кавказ [4: 81]; а после замужества ее отношения с Сартриусом не прекращаются [4: 93].

ский образ Москвы-человека предполагает расширительно-символическую семантику:

Москва мылась, удивляясь химии природы, превращающей обыкновенную скудную пищу <...> в *цветущие пространства ее тела*. Даже будучи сама собой, Москва Честнова могла глядеть на себя, как на постороннюю, и любоваться своим туловищем во время его мытья. Она знала, конечно, что здесь нет ее заслуг, но здесь есть точная работа прошлых времен и природы, — и позже, *жюя завтрак, Москва мечтала что-то о природе — текущей водою, дующей ветром, непрерывно ворочающейся, как в болезненном бреде, своим громадным терпеливым веществом... Природе надо было обязательно сочувствовать — она столько потрудилась для создания человека, — как немущая женщина, много родившая и теперь уже шатающаяся от усталости...* [4: 19].

«Телесный состав» Москвы Честновой и «вещество» Москвы-города взаимно эквивалентны [см.: Друбек-Майер 1994: 258], причем в «теле» города, как и у героини-женщины, «преобладает сладострастный низ» [Костов 2000: 206]. Можно добавить, что Москва-человек тождественна природе и пространству в целом (показателен ее ответ на вопрос Божко: «Я люблю ветер в воздухе и еще разное кое-что» [4: 14]), с той разницей, что героиня бездетна, а природа представлена как многодетная мать. Перед нами уже отмечавшееся воплощение всеединства в женском образе: «Москва <...> “софийное” имя. Образ тела Москвы можно соотнести с изображением Софии в иконах» [Друбек-Майер 1994: 255]. При этом в Москве Честновой, как и в иных платоновских образах женщин, символизирующих город, реализованы архаические представления о «воскресительном» значении блуда: «...подлинная семантика “блудницы” раскрывается в том, что она, как и “спаситель”, связана с культом города и с победой как избавлением от смерти» [Фрейденберг 1997: 79].

В этом тоже заметна «преемственная» связь с главной героиней «Чевенгура»; в «амбивалентном» имени последней — Софья Мандрова — отражен соловьевский софийный дискурс романа А. Белого «Москва»¹³⁰ (ч. 1 и 2 — 1926), вместе с тем оно отсылает к его демоническому персонажу Мандро [см.: Толстая 1980: 194]. К числу «снижающих», акцентирующих телесное начало аллюзий относятся ассоциации между поэтонимами платоновских героинь и обсценной лексикой — отмечена ассоциация фамилии Мандрова с грубо-просторечным «манда» — *sinuus* [см.: Толстая 1980: 195; Даль 1903–1909-2: 772]; ср. также *укр.* «мандрюха» — бродяга,

¹³⁰ «В сочетании имя и фамилия героини сужают объект аллюзии до широкого контекста Андрея Белого, куда входит и роман “Петербург”» [Толстая 1980: 195].

потаскуха [Гринченко 1908: 404]; вспомним также имена Марья Ивановна в «ДНП» и Москва Ивановна в «Счастливой Москве», означающие сочетание сакрально-мистических и сниженно-«плотских» качеств.

«Воздушные» коннотации Москвы-человека в платоновском романе сменяются «земляными», хтоническими: начав с карьеры парашютистки, героиня в дальнейшем поступает на работу в Метрострой, поскольку «желала быть везде соучастницей» [4: 70]. При аварии Москва лишается ноги [4: 77–79]; характерно, что Комягин (имея в виду «сварливость» героини) говорит: «Скрипишь, деревянная нога!» [4: 89], — а она грозит ему: «Я тебя сейчас деревянной ногой растопчу, если ты не издохнешь!» [4: 91]; очевидны ассоциации с Бабой-ягой. Траектория движения с неба на (и даже под) землю напоминает сюжет «Котлована», где стремление к «воздушным» постройкам¹³¹ приводит к смертельному «углублению» в «материнское» вещество: характерно, что в разговоре Чиклина с Прушевским о котловане возникает слово «материк» [4: 423] (материковый грунт — нетронутый, естественно уплотненный), затем котлован назван «*маточным местом* для дома будущей жизни» [4: 469], отверстие в земле имеет утеральные коннотации.

В «Счастливой Москве» явственны реминисценции из повести Пильняка «Иван Москва» (1927), появившейся незадолго до состоявшегося в середине 1928 г. знакомства с Платоновым — некоторое время тот жил в квартире Пильняка, и к этому периоду относится их совместная работа над «ДНП» и «Че-Че-О». Правда, к началу 1930-х годов отношение Платонова к Пильняку, видимо, изменилось — об этом свидетельствует карикатурный образ писателя с «прозрачной» фамилией Уборняк [7: 150] в пьесе «14КИ» [см.: Геллер 1982: 382], написанной раньше «Счастливой Москвы». Характерно, однако, что в период работы Платонова над «14КИ» или вскоре после ее завершения, 15 марта 1933 г. Пильняк сделал надпись на подаренной Платонову книге «О'кей, американский роман» (1931): «Брату Андрею — брат Борис — чтобы «разучивался»» [Корниенко 1994: 317]. Судя по всему, в инскрипте выражено признание вины (и, вероятно, раскаяние), а в обращении «брат» звучит надежда, что чувства Пильняка будут поняты Платоновым.

При этом повесть «Иван Москва» написана под несомненным влиянием романа «Москва»¹³². Профессора Коробкина у Белого зовут Иваном

¹³¹ «Прушевский тихо глядел на всю туманную старость природы и видел на конце ее белые спокойные здания, светящиеся больше, чем было света в воздухе. <...> Как остров, стоял среди остального новостроящегося мира этот белый сюжет сооружений и успокоенно светился» [3: 462].

¹³² Творчество Белого вообще имело для Пильняка важнейшее значение — Замятин в статье «Новая русская проза» (1923) писал, что Пильняк «явно посеян Белым» [Замятин 2004б: 131].

Ивановичем, а сделанное им открытие в области математики имеет отношение к расщеплению атомного ядра — этот мотив варьируется в пильняковской повести, где присутствует тема добычи радия. Охотящийся за изобретением Коробкина шпион Мандро болен сифилисом, и тем же заболеванием (правда, наследственным) страдает Иван Москва¹³³ [Пильняк 2003: 20].

Очевидно сходство заглавий и, соответственно, имен заглавных героев пильняковской повести и платоновского романа: Иван Москва / Москва Ивановна — Платонов как бы намекает на «родство» между ними, причем это, по-видимому, не единственный случай, когда он подобным образом «адресовался» к пильняковскому тексту. По мнению Е. Д. Толстой, Платонов явился прототипом инженера-троцкиста Акима¹³⁴ в «Красном дереве» (1929) Пильняка [см.: Толстая 2002: 282] — в свою очередь, мотивы этой повести варьируются в платоновском рассказе «Вся жизнь», написанном в год ареста и смерти Пильняка: «Можно предполагать, что плач по мертвым в рассказе — это плач и по Пильняку» [Толстая 2002: 361].

При этом в рассказе «Вся жизнь» наряду с Акимом есть второй поименованный персонаж — девушка по имени Надя Иванушкина [6: 74], чей образ как бы продолжает сюжет «Счастливой Москвы»: эта «Надежда Ивановна» — метафорическая «дочь» Ивана Москвы и, соответственно, «сестра» Москвы Ивановны Честновой; она символизирует то будущее, которому буквально «отдал тело» герой пильняковской повести и которое служит залогом спасения для самого Платонова (= Акима) в его рассказе.

Подчеркнем, что, в отличие от платоновской героини, у Пильняка фамилия Ивана Петровича Москвы изначально не принадлежит «городу чудному»¹³⁵. Характерна реакция столичных жителей: «...каждый в Москве трижды переспрашивал его фамилию, недоумевал и удивлялся так, точно Иван не по праву от отцов получил имя Москвы, но украл его» [Пильняк 2003: 36]. Источник фамилии-прозвища не объяснен, однако

¹³³ Впрочем, тема сифилиса присутствует и в более раннем романе Пильняка «Голый год» (1920).

¹³⁴ Ср. упоминавшегося персонажа «РОМИВ» — волка *Якима* [1: 348], в образе которого, возможно, присутствуют реминисценции из романа Пильняка «Голый год» (1920), где один из героев носит имя Андрей Волкович [Пильняк 2003-1: 42] — поэтоном можно интерпретировать как «человек, волчий сын». Волк у Пильняка — один из любимых персонажей (ср. роман «Машины и волки» (1924)), и политический «изгой» конца 1920-х годов (каковым неуклонно становился и сам Пильняк) вполне мог ассоциироваться с этим зверем.

¹³⁵ Такое словосочетание, восходящее к стихотворению Ф. Н. Глинки «Москва» (1840), встречается в одном из черновиков романа [см.: Платонов 1991: 65].

герой по национальности зырянин (коми), а одна из гипотез происхождения гидронима, затем топонима Москва возводит его к зырянским словам «маска» — телка и «ва» — вода, в совокупности дающим значение «коровий брод», «водопой»¹³⁶ [Преображенский 1958: 559].

В подтексте повести Москва предстает «кровно» родственным герою «зырянским» городом, который, как и сам Иван, находится на гораздо более прогрессивной исторической стадии, нежели народ, давший имена им обоим. Москва — «старшая родственница» героя: если от отцов Иван получил право на жизнь (биологическое, «до-историческое» существование — «до-бытие»), то «Москву он любил, как мать, Москву, давшую ему право на биографию» [Пильняк 2003: 36] — из сюжета следует, что «бытие» героя началось с участия в московских октябрьских боях 1917 г.

В «Иване Москве» намечен и образ «женщины-города». Хищная, но вместе с тем человеческая проститутка-горничная предстает для бредящего героя то в виде человека, то в виде «кровавого государства», причем «ипостаси» равноправны: с одной стороны, человеческий организм назван «государством красных и белых кровавых людинок», с другой, уподобление элементов организма «нечеловекоподобным людинкам», «человеченкам» служит основанием для введения «обратной перспективы» — человек именуется «одной мышечной клеткой» государства [Пильняк 2003: 42]. Той же идее служит мотив «распада» (по аналогии с радиоактивным элементом) тела Ивана Москвы, обеспечивающего «кинетическую» энергию десятков других «тел», — благодаря ему всё новые и новые люди «входят в историю»: «Вместо Ивана — на место Ивана — сейчас ехало — за счет распада энергии Ивана — ехало полтора студента» [Пильняк 2003: 60]. Сходным образом Москва Честнова в одном из эпизодов платоновского романа олицетворяет наиболее высокоорганизованное из человеческих «множеств» — армию; характерно впечатление Комягина в военкомате:

...На него смотрели два ясных глаза, бросивших сосредоточенными бровями, не угрожая ему ничем. Вневойсковик много раз видел где-то такие глаза, внимательные и чистые, и всегда моргал против этого взгляда. «Это настоящая красная армия! — подумал он с грустным стыдом. <...> «Красная армия» встала с места, — она оказалась женщиной [4: 25].

¹³⁶ В «Повести петербургской» (1920; другое заглавие — «Его величество Кнеер Peter Komandor») Пильняк приводит иную этимологию: «...слово моск-ва значит: темные воды, — темные воды всегда буйны» [Пильняк 2003-1: 400; разрядка автора]. Прочие версии происхождения названия: http://ru.wikipedia.org/wiki/Этимология_ойконима_«Москва» (дата обращения: 05.03.2021).

Воплощаемое героиней «роевое» начало — эквивалент «биологического» материнства, которое для Москвы Честновой, как и для Софьи Александровны Мандровой, по-видимому, исключено. Даже сексуальная неразборчивость Москвы-женщины (подобно горничной в Пильняковской повести) по-своему соответствует «любовоеобильности» города, название которого стало ее «крестным» именем. Разумеется, в оценочном плане это качество амбивалентно. В повести «Иван Москва» метаморфоза «женщина / государство» мотивирована, в частности, предельным «коллективизмом» проститутки: она — «для всех», так же как все — «для нее»; подобные мысли звучат и в повествовании о мумии, которую привезший ее профессор Чаадаев «варварски раздел»: «...обнаженная трехтысячелетняя женщина, бывшая царица, ходила по рукам в Москве, из дома в дом, нигде не оставаясь больше двух недель» [Пильняк 2003: 9], — своего рода аналог священной проституции в религиях Востока.

Этноним «зыряне» в «Иване Москве» переводится как «оттесняемые», и одной из центральных оказывается тема изменения социального статуса человека — переход маргиналов, аутсайдеров в разряд лидеров. Москва-город представлена как гарант этого процесса, хотя показаны и мощные силы противодействия. Косность «природного» существования зырян олицетворена в образе Следопыта — двоюродного, но все же брата Ивана. Да и собирательный «портрет» Москвы-города не случайно дан как образ злого, «кровавого» множества¹³⁷, подобного рою насекомых: говорится о неисчислимых пациентах Института Склифосовского, о многочисленных московских «задворках», где «люди расплескивали человеческую — драгоценнейшую! — энергию, мозг, здоровье и волю — в тупиках российской горькой, анаши и кокаина» [Пильняк 2003: 38]. Образ Москвы как символа исторического прогресса отягощен образом городского «дна». Социальная энтропия — продолжение энтропии природной; «дно» так же губительно, как наследственная болезнь Ивана Москвы: его тело «изгажено сифилисом отцов» [Пильняк 2003: 20], а самолет «черной провалиной носа мотора» [Пильняк 2003: 22] ходит на Следопыта, чей нос тоже «провален» [Пильняк 2003: 30]. Именно катастрофа этой машины, устроенная «громовержцем» (в самолет попадает молния), служит причиной гибели Ивана Москвы [см.: Пильняк 2003: 56].

Сходные коннотации содержит имя платоновской героини, которой «дали имя в честь Москвы, отчество в память Ивана — обыкновенно-

¹³⁷ Развиты мотивы «Повести непогашенной луны» (1926), где представлена губительная, антигуманная «машина города» [см.: Яблоков 2005: 49–62].

го русского красноармейца, павшего в боях» [4: 12]. Будучи «всеобщей» и в то же время «ничьей» дочерью, она даже в полусказочном «городе чудном» не избыгает сиротства до конца, не избавляется от него. Переход от «летания» к «ползанию» («реализованная» метафора спуска с небес на землю), превращение блестящей парашютистки в калеку-стрелочницу — не просто игра судьбы, но выражение личностной и мировоззренческой нестабильности, «неприкаянности» героини. «Введенная в историю» благодаря помощи персонажа с пародийно-«сакральной» фамилией Божко, Москва Честнова не становится «бесконфликтным» членом социалистического общества, не может найти места в утопии «всеобщности», о которой мечтал эсперантист¹³⁸ [4: 16]. Намерение Божко повсеместно распространить единый язык¹³⁹ выглядит как актуализация идеи «вавилонской башни» — стремление «достроить» ее, устранив основную причину, из-за которой башня не могла быть возведена [Быт. 11:6–9].

Подобно «Ивану Москве», в платоновском романе намечается модель «центростремительного» социального движения, напоминающего строки (1916) М. И. Цветаевой:

¹³⁸ Троицкий видел в эсперанто одно из средств осуществления мировой революции и поддерживал его внедрение в РСФСР. Характерно, что по инициативе Троицкого эсперанто учили в ряде частей Красной Армии [см.: Мечковская 2001: 190]; между прочим, эмблемой эсперанто, как и в РККА, является звезда — но не красная, а зеленая (притом *stelo* — «звезда» — название эсперантистской монеты). В романе «Счастливая Москва» портрет создателя эсперанто Л. М. Заменгофа висит на стене рядом с портретами Ленина и Сталина [4: 15] — можно предположить, что в этом ряду он «замещает» Троицкого или, по крайней мере, символически «совмещен» с ним. Кстати, в 1927 г. в честь 40-летия эсперанто в СССР была выпущена «двуязычная» почтовая марка с портретом Заменгофа — см.: <https://coinstamps.ru/marki/ussr/191830/sss183g-lot> (дата обращения: 05.03.2021). До второй половины 1930-х годов в СССР отношение к эсперантистскому движению было в целом положительным, издавались даже отрывные календари, где названия месяцев были указаны в том числе на эсперанто — см.: https://ru.wikipedia.org/wiki/История_эсперанто (дата обращения: 05.03.2021).

¹³⁹ В «Строителях страны» мелькает образ «хорошего пятидесятилетнего друга Дванова» эсперантиста Бориса Викторовича Веловского (вероятно, аллюзия на В. Б. Шкловского), который «застрелился от голода и паскудных очередей» [Платонов 2021: 374]. Отметим, что в Воронеж эсперанто-движение возникло в начале XX в.; в 1910-х годах в Воронежской 1-й мужской гимназии издавался даже литературный журнал для школьников «*La unua lumero de Esperanto en Voroneĵo*» («Первый луч эсперанто в Воронеже»). В послереволюционный период Воронежское общество эсперантистов было зарегистрировано в октябре 1924 г., первоначально в него входили 13 человек; к тому же при клубе имени Карла Маркса организовался кружок по изучению эсперанто, который посещали 30 человек, а два его выпускника затем стали руководить кружками в воронежских школах. С начала 1925 г. открылся второй кружок, где занимались 35 человек. Летом того же года воронежская делегация приняла участие в работе Второго всесоюзного конгресса Союза эсперантистов советских стран (СЭСС). К концу 1927 г. кружки эсперанто в Воронеже посещали 119 человек [см.: Бахтин 2015: 44–45].

— Москва! — Какой огромный
Странноприимный дом.
Всяк на Руси — бездомный.
Мы все к тебе придем
[Цветаева 1994: 273].

Идея «единого человеческого общежития», в духе «общепролетарского дома», высказана в письме Божко: «Лет через пять-шесть у нас хлеба и любых культурных удобств образуется громадное количество, и весь миллиард трудящихся на пяти шестых земли, взяв семьи, может приехать к нам жить навеки»¹⁴⁰ [4: 16]. Сравним сделанную во время поездки в Туркмению (1934) запись Платонова, ассоциирующуюся с лейтмотивом чеховских «Трех сестер»: «В сущности — все, “социально-сознательные”, стремятся лишь к одному — сесть на поезд и уехать в Москву» [Платонов 2000а: 146].

Стремление «в Москву» радикально меняет судьбу Сарториуса; характерна его фраза, декларирующая отречение от «обособленного» существования и «растворение» в социуме-«организме»: «Что я один?! Стану как город Москва» [4: 95]. Еще более отчетливо такой вариант судьбы героя реализован в рассказе «Московская скрипка»:

Земляки из его колхоза искали его по осени по всей Москве, но нашли одни слабые признаки Сарториуса в виде справок о его проживании, а живым его нигде не оказалось: он заблудился между людей. Страна его велика и добра [4: 340].

В романе Сарториус «исчезает» по-иному — меняет имя, а вместе с ним и личность (об этом речь пойдет ниже).

Однако всеобщему движению с периферии в центр — утопической модели пространства, «стягивающегося» в точку, и человеческого «множества», стремящегося слиться в единый «сверхорганизм»¹⁴¹, — противостоит у Платонова образ «центробежного» движения. Оно обусловлено отнюдь не только природной и социальной косностью (власть инстинктов, непросвещенность и пр.), как у Пильняка. В «Счастливой Москве» отказ от движения «к центру», «на вершину» является результатом выбо-

¹⁴⁰ Мотив возникает в романе «Чевенгур»:

Чепурный уже ясно почувствовал, что пролетариат Чевенгура желает интернационала, то есть дальних, туземных и инородных людей, дабы объединиться с ними, чтобы вся земная разноцветная жизнь росла в одном кусте. <...> Значит, после доставки женщины Прокофию придется поехать в южные рабские страны и оттуда переселить в Чевенгур угнетенных [3: 336].

¹⁴¹ В «Иване Москве» город Москва вначале предстает как окраина «ойкумены» и назван «столицей отъезжего поля Евразии», а в финале доминирует мотив массового движения «в Москву», напоминающего исход в обетованную землю.

ра (не обязательно рационального) и не оценивается автором однозначно. Показательна прежде всего позиция Комягина, являющегося «ничем» и предпочитающего «ничем» оставаться. «Я последняя категория, я вневойсковик, почти никто», «я человек ничто» [4: 35, 66], — говорит он о себе и живет соответственно:

...Этот человек, по данным учетного бланка, не был ни в белой, ни в красной армии, не проходил всеобщего военного обучения, не являлся никогда на сборно-учебные пункты, не участвовал в территориальных соединениях и в походах Осоавиахима и на три года пропустил срок своей перерегистрации. Неизвестно, каким способом, в какой тишине данный вневойсковик сумел укрыться от бдительности домоуправлений, со своей военно-учетной книжкой устаревшего образца [4: 24].

Именно с ним в итоге связывает жизнь Москва, при этом ее образ меняется: муж зовет ее «сокращенно» *Мусей*, и «фамилия ее тоже стала *не Честнова*» [4: 86–87]. Поскольку Муся — диминутив имени Мария¹⁴², можно сказать, что после имен Оля [4: 12] и Москва Честнова героиня становится «Марией Нечестновой». Кстати, тип девочки по имени Оля, выступающей «материальным» символом людского множества, позже будет реализован Платоновым в рассказе «НЗТЮ» в иной, нежели в романе, мотивной конфигурации.

Примерно через десять лет после «Счастливой Москвы» образ «женщины-города», причем применительно к другому локусу, воплотится в рассказе «Взыскание погибших»¹⁴³. Действие здесь, судя по всему, происходит в Воронеже: характерная реалия — «Митрофаньевский тракт» [6: 216], ассоциирующаяся со святителем Митрофаном Воронежским и Митрофаньевским храмом. При этом упоминается, что «вдалеке можно было увидеть древние башни святого *города Киева, матери всех городов русских*» [6: 217]. Отступление от жизнеподобия (между Воронежем и Киевом по прямой более 600 км) допущено ради актуализации в образе Киева материнских коннотаций, вследствие которых устанавливаются «эквивалентные» отношения между городом и главной героиней (кстати, рассказ впервые был опубликован под заглавием «Мать» [5: 528]).

¹⁴² Обращение «Муся» неоднократно встречается в письмах Платонова к жене 1926–1927 гг. [см.: Платонов 2013: 165, 167, 181, 191, 207].

¹⁴³ В Платоновском фонде ИРЛИ хранится датированный маем 1932 г. рукописный листок, на котором значится заглавие «Взыскание погибших» и перечислены персонажи некоего произведения: «европейский офицер», «европейский солдат», «европейка», «советский воздушный инженер (пленник)», «командир Красной армии» [см.: Колесникова 1995: 216]. Но к одноименному рассказу военных лет этот замысел, видимо, не имеет отношения.

Характерно, что в сюжете параллельно реализуются «биографическая» и «топографическая» линии — повествование о гибели детей героини сопровождается картиной гибели города: «...родное место ее теперь было пустым. <...> И все соседние жилые места, весь этот старый город тоже умер» [6: 214]. В контексте мотива «Киева-матери» смертельная тема обретает расширительное значение: подразумеваются не только сыновья-люди, но и «сыновья»-города, воплощающие «семью»-страну.

Мистические коннотации Киева были намечены еще в «Чевенгуре», где этот город представлен «за горизонтом», словно на том свете¹⁴⁴. О покидающем деревню Захаре Павловиче говорится:

Шел он сквозь село ради встречи неизвестных машин и предметов, что за тою чертой, где могучее небо сходится с деревенскими неподвижными угодьями. *Шел он туда с тем сердцем, с каким крестьяне ходят в Киев, когда в них иссякает вера и жизнь превращается в дожитие* [3: 18].

Копенкин вспоминает «страшных стариков, бредущих летом в тайный Киев» [3: 208]; употребление слова «тайный» вместо «таинственный» (= непонятный) вводит семантику потусторонности: город — прибежище стариков, то есть «почти» мертвых.

Во «Взыскании погибших» Киев предстает обителью предков, местом рождения нации, сакральным центром «родовой» территории; соответственно, овладение им мыслится как витальный стимул, предпосылка «воскресения». Это корреспондирует с заглавием, в котором использовано название иконы Богородицы («взыскание» в данном случае — прибежище, приют); закономерно, что героиня рассказа носит имя Мария [5: 215]. По аналогии с евангельским Иерусалимом возникает пара «Киев земной / Киев небесный». Характерно, что в финале рассказа, когда героиня уже мертва, Киев обретает статус «абсолютной» цели — красноармеец, говорящий, что без Марии Васильевны он тоже осиротел, замечает: «Темно тебе сейчас, и далеко ты ушла от нас... Что ж делать-то! Сейчас нам некогда горевать по тебе, надо сперва врага положить, *отсюда вон уж Киев виден...*» [6: 220].

Идея соединения с предками, с погибшими¹⁴⁵ присутствует и в развязке сюжета, когда мать умирает на могиле детей: «Она снова припала к мо-

¹⁴⁴ Потусторонние коннотации имеет и Чевенгур, представленный как город «подводный» и «небесный» [см.: Яблоков 2001: 193–196].

¹⁴⁵ Самоочевидно, что сюжет рассказа мотивирован не только жертвами войны, но и тоской писателя по сыну Платону, умершему в начале 1943 г. от болезни, полученной за два с половиной года заключения. Письма 1943 г. к жене с фронта показывают, что Платонова неотступно преследовали мысли о сыне и о месте его упокоения. 28 мая: «Почелуй за меня могилу в изголовье нашего святого сына»;

гильной мягкой земле, чтобы ближе быть к своим умолкшим сыновьям. <...> ...Красноармеец увидел старуху, прикинувшую к земле лицом»¹⁴⁶ [5: 219]. В аспекте богородичных коннотаций уход героини в царство смерти («небесный Киев») ассоциируется с сюжетом Хождения Богородицы по мукам. Конкретная могила превращается в метафору всей земли, становясь ее символом не только в территориальном (родина как «семья» селений), но и в «материально»-физическом смысле: почва, прах и т. п. Идея всеединства получает в образе героини разноаспектное воплощение.

1 июля: «Моя новая повесть, которую я тут обдумал, будет посвящена поклонению умершим и погибшим, а именно посвящение будет моему сыну»; *21 июля:* «Все время вспоминаю нашего первого и единственного сына, вспоминаю детали его жизни и смерти, и эти воспоминания мучают меня»; *26 июля:* «Мне вчера было трудно, но я вспомнил Тошу и снова он спас меня от страха и отчаяния»; *30 июля:* «Я хотел прислать сыну цветок, который я взял с могилы вблизи передовой, чтобы ты посадила его на могиле нашего сына»; *31 июля:* «После смерти сына, как ты правильно и хорошо сказала однажды, мы обречены с тобой доживать наши дни под небом меланхолии...»; *3 августа:* «Помолись о нашей судьбе праху нашего мученика-сына. Мне часто кажется, что он цел, существует, и лишь звуки его голоса не доходят до нас, а он наблюдает за нами»; *11 августа:* «Я очень устал, соскучился по тебе и по нашему мертвому сыну»; *3 октября:* «Здесь я ближе к нашему сыну; вот почему между другими причинами я люблю быть на фронте»; *4 октября:* «Сегодня 9 месяцев минуло со дня смерти нашего сына. Прошло с его смерти ровно столько же времени, сколько он пролежал перед рождением в твоём чреве. И вот уже 270 дней прошло, как он ушел ото всех живых, почти триста суток он лежит в земле» [Платонов 2013: 528–553].

¹⁴⁶ Сходный эпизод видим в рассказе «Сержант Шадрин» (который в художественном отношении явно уступает «Взысканию погибших»):

Женщина опустила на колени возле одной могилы. Сначала женщина была безмолвной, а потом она стала петь колыбельную песнь своему сыну, спящему здесь, на грядущую вечную ночь.

Шадрин не знал, как нужно было утешить эту женщину-мать и можно ли было ее утешить в тот час. Но он знал, как можно утешить нашу общую Мать Родину [5: 405–406].

ДЕТИ ЗЕМЛИ

Софийные, женские коннотации вселенной / природы / земли в платоновском мире обуславливают амбивалентное «детски-взрослое» отношение к ней как к матери и партнерше. В произведениях Платонова многократно повторяются изоморфные друг другу мотивы физического «контакта» с природой / землей в различных формах: ментальное проникновение в ее сущность и структуру, телесное погружение, бурение; реализуется омонимия глагола «познать» — постичь / овладеть и т. п. Разумеется, такая семантика непосредственно связана с детским дискурсом.

ЗАЧАТЬ В РОССИИ

(«Эфирный тракт», «Сокровенный человек»,
«Луговые мастера»)

Воплощение подобных мотивов видим, например, в повести «Эфирный тракт», где создание «канала» в мировое вещество («электромагнитное русло»¹⁴⁷ [2: 21]) некогда повлекло за собой гибель цивилизации аюнитов: «Эфирными трактами были снабжены люди, почва и главнейшие вещества для нашей жизни. Все остальное уменьшилось в своих размерах, вещество сгорало, мы жили за счет разрушения планеты» [2: 74–75]; можно заключить, что сходный итог угрожает и современным людям. Повесть «Эфирный тракт» — один из наиболее показательных примеров влияния идей Теслы в платоновском мироощущении и творчестве; повторим, что Тесла исходил из теории эфира как универсальной природной субстанции, а всеобщим способом «контакта» между природными явле-

¹⁴⁷ Сопоставим «паразитическое» отношение чевенгурских коммунаров к солнцу: «...из солнечной середины неба сочилось питание всем людям, как кровь из материнской пуповины» [3: 199]. Солярная тема в «Чевенгуре» пародирует утопическую традицию, в которой солнце выступало символом идеального будущего, — вспомним трактат Т. Кампанеллы «Город Солнца» (1602) и т. п.

ниями считал резонанс. У Платонова, начиная, по-видимому, со статьи «Свет и социализм» [Платонов 2004б: 219–220] и рассказа «Невозможное» [1: 293–294], постоянно возникает идея «уловления» эфира / природных электромагнитных волн / света и использования этой энергии для усиления жизнедеятельности человечества, а в конечном счете — для приобщения к космическому «всеединству»; соответствующий прибор обычно называется резонатором-трансформатором¹⁴⁸. Тесла еще в 1891 г. создал так называемый резонансный трансформатор — правда, он не был предназначен для получения электричества из солнечного света, но о подобном преобразовании (а также об утилизации атмосферного электричества) ученый говорил неоднократно.

Отмечена [см.: Naiman, Nesbet 1992] связь между произведениями Платонова и утопическим романом Э. Золя «Труд»¹⁴⁹ (1901), где говорится об устройстве, которое можно считать «прообразом» платоновского резонатора-трансформатора, причем прототипом изобретателя Жордана (в этом имени, восходящем к названию реки Иордан, актуализирована тема «воды жизни») послужил, по-видимому, Тесла. Характерно, что герой Золя упоминает о некоем американском ученом, сумевшем получить электричество из солнечного света; притом сам Жордан, как и Тесла, работает над проблемой передачи электроэнергии на большие расстояния. В итоге соответствующее устройство создано:

...Перед мыслью Жордана встала задача простая и вместе с тем величаво-грандиозная; предстояло обратиться прямо к самому солнцу, захватывать его тепло и превращать это тепло, при помощи особых аппаратов, в электрическую энергию. <...> И Жордан успешно решил задачу: благое и светозарное светило уступило человеку долю неистощимого пламени [Золя 1927: 118–119].

Однако, в отличие от романа Золя, «Эфирный тракт» не утопия — оптимальным вариантом развития цивилизации здесь предстает не эксплу-

¹⁴⁸ См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Трансформатор_Теслы (дата обращения: 04.03.2021). Автор изданной в СССР в 1950-х годах биографии Теслы рассказывает, как в 1927 г. посетил устроенную активистами Киевского общества друзей радио и работниками Киевского политехнического института выставку электро- и радиооборудования, на которой демонстрировалась сделанная студентами модель высокочастотного резонансного трансформатора [см.: Ржонницкий 1959: 6].

¹⁴⁹ В цитируемом нами издании романа «Труд» [Золя 1927] на титульном листе наряду с русским заглавием указано французское — «Le travail». Характерно, что в платоновском сценарии «Семья Иванова» оно фигурирует в качестве реплики французской проститутки Габриэль:

Иванов. А чего же ты здесь крутишься? Жених есть, выходи замуж!

Габриэль. Лё травай, лё травай...

Иванов. Что?

Габриэль. Лё травай... <...> Лё травай! <...> Трюдящи... [7: 670–671].

атация природного вещества, а «слияние» с миром, эмпатическое растворение в «материнской» субстанции. Характерно финальное письмо Егора Кирпичникова:

Нужны внешние силы для возбуждения мыслей. Эти силы рассеяны по земным дорогам, их надо искать и под них подставлять голову и тело, как под ливни. Ты знаешь, что я делаю и ищу — корень мира, почву вселенной, откуда она выросла [2: 93].

Но вскоре поиски героя трагикомически обрываются: Егор гибнет, и его труп сбрасывают в Амазонку, которая у Платонова впадает в *Тихий океан* [2: 94], то есть течет в противоположном по сравнению с реальной географией направлении¹⁵⁰. Такой финал судьбы нарочитой аллологичностью напоминает гибель двух предшествовавших герою ученых: Фаддея Попова и отца Егора — Михаила Кирпичникова. Первый покончил с собой, остановившись на словах рукописи «Решение просто — электромагнитное русло...» и тем самым как бы отказавшись от идеи потребительского отношения к миру; второй погиб вследствие эксперимента Матиссена, обусловленного именно таким отношением.

О Михаиле Кирпичникове говорится, что он «бессознательно живет в такт с природой», причем эта способность — «остаток того чувства единства, когда природа и человек были сплошным телом и жили заодно» [2: 32]; герой сохраняет эмпатическую связь с «материнской» основой. Матиссен же существует в разрыве с ней, создавая «теорию механики без машин — техники, где универсальным инструментом был сам человек» [2: 32]. Несмотря на субъективную порядочность этого персонажа, его бездушный рационализм изображен как своего рода сексуальное извращение, объектом которого выступает не женщина, а земля и природа в целом. Матиссен, живущий исключительно работой, говорит Кирпичникову: «...мы оба спешим — ты к жене <...> а я — к почве» [2: 36]; при этом он не имеет с почвой «телесного», «душевного» контакта, а стремится «действовать на природу <...> голой пертурбацией мозга» — «так уязвлять природу, что эта Маша станет нашей!...» [2: 39]. В представлении Кирпичникова, Матиссен своими действиями «насилует природу» [2: 38].

Обращают на себя внимание переклички идей Матиссена с вышедшей в 1923 г. книгой Б. Б. Кажинского¹⁵¹ о передаче мыслей на расстоянии, которая была издана Всероссийской ассоциацией натуралистов (АССНАТ), именованной также Союзом самоучек. Кажинский состоял

¹⁵⁰ Подобный прием использован в «Чевенгуре» при изображении странствований Дванова [см.: Яблоков 2001: 197–198].

¹⁵¹ Примечательно, что Кажинский, служивший в Наркомземе, был одним из тех, кто составлял ответ на адресованное туда письмо Платонова от 11 апреля 1924 г. [см.: Платонов 2013: 124].

ее членом, хотя отнюдь не был «самоучкой», а являлся профессиональным инженером-электриком. Он пишет:

Всякая мысль, ощущение, настроение, будучи продуктом сложной деятельности всей нервной системы, сопровождается возникновением в ней электромагнитных колебаний, обладающих определенной амплитудой, числом периодов и, следовательно, длиной волны, излучающейся наружу [Кажинский 1923: 22].

Сходно изложена идея Матиссена: «Мысль, будучи процессом, перестраивающим мозг, заставляет мозг излучать в пространство электромагнитные волны» [2: 37]. Свою идею персонаж «Эфирного тракта» реализует на практике (что приводит к трагическим последствиям). В романе «Счастливая Москва» говорится, что о подобном проекте Сарториус мечтал в юности — «хотел открыть в самом течении человеческого сознания мысль, работающую в резонанс природе и отражающую поэтому всю ее истину» [4: 49].

Кажинский рассуждал о возможности «машинным» способом влиять на подсознание (а возможно, и сознание) людей:

...Если бы удалось осуществить «регистратор мысли» и при помощи его изучить количество колебаний и амплитуду какой-нибудь определенной мысли, чувства или настроения, мы сумели бы, может быть, построить и прибор, воспроизводящий те же колебания, то есть воспроизводящий мысль — «искусственную мысль».

Может быть, мы бы научились технически излучать мощные мысли в целях облагораживания человечества, нравственного подъема и пр. [Кажинский 1923: 26].

Матиссен реализует обратный процесс — «материализацию» живой мысли в изменениях окружающей реальности:

Я построил универсальный приемник-резонатор, который улавливает и фиксирует волны всякой длины и всякого периода <...> ... Свой приемник-резонатор я соединил с системой реле и исполнительных аппаратов и механизмов, сложных по технике, но простых и единых по замыслу [2: 37].

Изобретение ведет к установлению «вселенской» диктатуры — характерно, что она представлена через семейный дискурс (кстати, для русского уха фамилия Матиссен¹⁵² напоминает сочетание «мать и сын»): во время эксперимента, приведшего, в частности, к смерти самого Матиссена,

¹⁵² Фамилия «заимствована», возможно, у владельца типографии К. Матиссена в Юрьеве (ныне Тарту, Эстония), откуда в 1918 г. в Воронеж был переведен университет (вероятно, вместе с библиотекой), в котором сам Платонов в том же году некоторое время учился или, по крайней мере, числился.

«перед ним встала живая измученная мать, из глаз ее лилась кровь, и она жаловалась сыну на свое мучение» [2: 65], — насилие над природой выглядит как инцестуозный акт. Показателен финал заметки, написанной по поводу гибели Матиссена селькором с «апостольской» фамилией Петропавлушкин: «Теперь Исаак Григорьевич умер и только зря поломал мировое благонадежное устройство. А мог бы он и добро делать, только не захотел отчего-то и умер. <...> Долой злые тайны, и да здравствует сердечная наука!» [2: 68].

Адептом именно такой науки является Егор Кирпичников, пришедший от императива «покорения» вселенной к идее «собираания» мира через странничество, — сравним в «Чевенгуре» образ Луя, который «убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли. Он сколько раз говорил Чепурному, чтобы тот объявил коммунизм странствием и снял Чевенгур с вечной оседлости»¹⁵³ [3: 215]. Кстати, первое изображение Чевенгура в романе предваряется образом нищего Фирса, постоянно пребывающего в странствиях и к тому же приверженного «материнской» субстанции: «Всю свою дорогу, всю жизнь Фирс шел по воде или по сырой земле. Ему нравилась текущая вода, она его возбуждала и чего-то от него требовала» [3: 196–197]; сопоставим «уход» рыбака в воду в начале романа и его сына — в конце. При этом родному отцу Саши дано имя Дмитрий, связанное с «земляными» коннотациями (в культурно-генетическом аспекте важна «преемственная» связь между Деметрой и Богородицей¹⁵⁴), а внутренняя форма гидронима Мутево ассоциируется со «смесью» воды и земли.

Однозначные ассоциации вызывает эпизод ранения Дванова, где смерть и эрос предстают как единосущностный «контакт» с универсальным женским началом, в том числе в виде почвы¹⁵⁵:

¹⁵³ «Номадическая» концепция коммунизма напоминает рассказ «Песчаная учительница», где противопоставлены два способа существования человека в природе: «европейски»-оседлый, «преобразовательный» — и «азиатски»-кочевой, «потребительский». Правда, в «Чевенгуре» коммунары, отказавшиеся от труда и эксплуатирующие «труд» солнца, ведут как раз оседлый образ жизни, более того — даже сдвигают дома, как бы стремясь превратить город в «точку» и физически «выйти» из пространства.

¹⁵⁴ Ср. суждения Флоренского по поводу Деметры:

...Богиня умирная и необыкновенно кроткая и благостная, материнскую любовью дышит она ко всему человеческому роду, причем в материнстве ее выделено начало не стихийное, и даже не рождение, а нравственное, ласковость и глубокая тишина. Ужасы преисподней и трагическое смерти идут *мимо* образа Земли-Матери. Миф показывает Деметру наиболее человеческою из небожителей; теплота и ласковость, раскрытые впоследствии христианством, в античности имели свое гнездо именно под ее покровом [Флоренский 2000: 295; курсив автора].

¹⁵⁵ «Выражение *мать сыра земля* означает землю увлажненную, оплодотворенную дождем и потому способную стать матерью» [Афанасьев 1994-1: 129; курсив автора].

В овраге Дванов схватил теплую ногу лошади, и ему стало не страшно у этой ноги. <...> Он сжал ногу коня обеими руками, нога превратилась в благоухающее живое тело той, которой он не знал и не узнает, но сейчас она стала ему нечаянно нужна. <...> Природа не упустила взять от Дванова то, зачем он был рожден в беспамействе матери: семя размножения, чтобы новые люди стали семейством. Шло предсмертное время — и в *наваждении Дванов* глубоко возобладал Соней. В свою последнюю пору, обнимая почву и коня, Дванов в первый раз узнал гулкую страсть жизни [3: 94–95].

Другой персонаж «Чевенгура» тоже намерен едва ли не буквально вступить в сексуальные отношения с почвой: «*Чепурный лег на землю <...> и вспомнил то, чего он никогда не вспоминал, — жену*. Но под ним была степь, а не жена, и Чепурный встал на ноги» [3: 269].

«Амбивалентность» сексуального объекта налицо в эпизоде с Феклой Степановной, которая предстает для Дванова «сестрой»¹⁵⁶ Сони, хотя очевидна поколенческая разница между ними. К тому же по отношению к герою Фекла Степановна явно выполняет «материнскую» функцию — она отождествлена с «сестрой скончавшейся матери Дванова, которой он не помнил и не мог любить» [3: 114–115], поэтому их отношения (как и «секс с почвой») инцестуозны. Такие же коннотации имеет совершающееся на свежей могиле «забытой матери» [3: 366] Симона Сербинова его совокупление с Софьей Александровной, то есть «символический половой акт с матерью» [Геллер 1982: 236] и землей¹⁵⁷.

Эротические и детские коннотации земли, притом в политическом контексте, возникают в финале повести «Сокровенный человек», герой которой после длительных сомнений «познаёт» революцию не только душевно, но и «телесно»:

Нечаянное сочувствие к людям — одиноко работавшим против вещества всего мира — прояснялось в заросшей жизнью душе Пухова. Революция как раз лучшая судьба для людей, верней ничего не придумаешь. Это было трудно, резко и сразу легко — как на-

¹⁵⁶ Фраза Дванова «Вы сестры» [3: 116] — возможная цитата из поэмы А. Белого «Первое свидание» (1921), отсылающей к поэме В. С. Соловьева «Три свидания» (1898), где речь идет о встречах с Вечной женственностью [см.: Яблоков 2001: 62].

¹⁵⁷ В данном эпизоде варьируется сцена романа С. Н. Сергеева-Ценского «Бабаев» (1907), который в 1928 г. был переиздан и вошел в третий том Собрания сочинений писателя. Бабаев прекрасным осенним днем сближается с Риммой Николаевной на кладбище, в этом проявляется «детское» стремление героя вновь ощутить себя «защищенным», найти «компромисс» со смертью, приобщиться к мировой истине: «С каждым поцелуем вдавливал в нее что-то свое: тоску и одинокую злобу, страх пустых черных ночей, когда хочется то зажечь, то потушить свечу, огромную загадку, которую нельзя было разгадать, бессмыслицу жизни, которой не искал уже оправдания...» [Сергеев-Ценский 1928: 129].

рождение. <...> Пухов шел с удовольствием, чувствуя, как и давно, родственность всех тел к своему телу. <...> Душевная чужбина оставила Пухова на том месте, где он стоял, — и он узнал теплоту родины, будто вернулся к детской матери от ненужной жены. Он тронулся по своей линии к буровой скважине, легко преодолевая опустевшее счастливое тело.

Пухов сам не знал — не то он таял, не то рождался [2: 235].

Приятие революции как тотально, в масштабах «вещества всего мира», трансформирующей силы уподоблено акту появления на свет («народнение»). На первый взгляд такое сравнение вызывает традиционные ассоциации с духовным обновлением, преображением. Но в платоновском контексте состояние Пухова свидетельствует не столько об *индивидуации*, то есть оформлении и обособлении личности, сколько, напротив, о *растворении* в коллективной «нирване» («родственность всех тел»), которое эквивалентно регрессии в материнскую утробу («вернулся к детской матери»), обратному движению во времени; состояние блаженного исчезновения («таял») вызывает моральные коннотации. Вливаясь в революцию как всеобщее дело, ощутив единство с ней и с миром в целом, Пухов сущностно балансирует между «возникновением» и «иссяканием» (ср. «опустевшее тело»). Соответственно, заглавие «Сокровенный человек», в соответствии с семантикой эпитета¹⁵⁸, амбивалентно объединяет идею *раскрытия* персональной сущности человека и идею его *сокрытия* как отдельной личности.

Тема амбивалентного морально-натального «соединения» с землей неоднократно реализуется в платоновских произведениях через мотив дефлорации и оплодотворения¹⁵⁹. Он явствен, например, в рассказе «Луговые мастера» — хотя мотив возвращения в детский хронотоп выражен здесь не прямо, а ассоциативно. В начале рассказа повествуется о том, как Жмых, пускаясь в запой, «доезжал до Москвы, не выходя из сарая» [1: 53], — характерно, что в этом иллюзорном путешествии темой мнимой «беседы» Жмыха с односельчанином является деторождение:

— Ну, што, Степан? Живешь еще? Жена, сваха моя, цела?

А тот, встречный Степан, будто бы отвечает Жмыху:

— Цела, Жмых, двойню родила. Отбою нету от ребят.

— Ну ничего, Степан, рожай, старайся, — воздуху на всех хватит, — отвечал Жмых и как бы ехал дальше [1: 52].

¹⁵⁸ «Сокровенный» — скрытый, тайный и вместе с тем — тщательно хранимый, особо ценный (ср. «сокровище»); близость к слову «кровь» вносит семантику родственности и всеединства.

¹⁵⁹ Ср. представление, характерное для мифологии земледельческих народов: физическое воздействие на почву ради получения урожая воспринимается как коитус с землей [см.: Агапкина 1999б: 479].

После революции радикально изменившийся Жмых руководит в деревне прочисткой русла реки («ходá в ней засорены» [1: 55]), чтобы избавить долину от заболачивания — возродить сладкие травы и вернуть крестьянам былое благосостояние [1: 51–52]. При этом в подтверждение внутренней формы гидронима Лесная Скважинка отмечено, что река «бездонна»: «... омутá в ней большие: старики сказывали, что мерили рыбаки глубину деревом — так дерево ушло под воду, а дна не коснулось, а в дереве том высота большая была — саженой пять» [1: 51]. Характерно, что мелиоративное товарищество носит название «Альфа и Омега» [1: 54], ассоциирующееся с Апокалипсисом: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец; жаждущему дам даром от источника воды живой» [Откр. 21:6] — водой жизни здесь названо слово Божие, питающее древо жизни [Откр. 22: 1–2]. Соответственно, в платоновском рассказе водные мотивы обретают коннотации поиска истины. После прочистки русла «по горизонтали» герой переходит к вертикальной «координате», которая представляется ему более перспективной, — Жмых провозглашает:

— В недра надобно углубиться! <...> Там добро погуще! Может, под нами железо есть аль еще какой минерал! Будя землю корябать — века зря проходят!.. Пора промысел попрочней затевать!

— В нутро, это действительно, — ответил Ермил, один такой мужик. — Снаружи завсегда одна шелуха!

— Ну ясно: пух и прыщи! — подтвердил Жмых. — А прочное довольствие в нутре находится! [1: 55–56].

Книжное слово «недра» (то, что под землей) заменяется в речи крестьян созвучным просторечным словом «нутро» («нутрё») — то, что в теле¹⁶⁰. Антропоморфные ассоциации вызывает и словосочетание «пух и прыщи», характеризующее скорее человеческую внешность, нежели ландшафт. «Женская» тема развивается в реплике председателя Шугаева, который (видимо, не зная о полезных ископаемых) мыслит контакт с «нутром» земли по аналогии с сексуальным актом и осуждает намерение Жмыха — образ «нутра» переосмысливается в эротически-мортальном смысле:

— Да будя, едрена мать, языки чесать! — с резонем выразился Шугаев, ходивший в председателях. — Нам теперча сепараторы надо завести, а то продукт сбывать нельзя, а тут сухостойным делом занимаются: как бы поскорей в нутрё забраться! Вот ляжешь в могилу — тогда там и очутишься!.. [1: 56].

¹⁶⁰ Актуально и паронимическое сходство со словом «натура» — *лат.* «природа»; в этом значении оно употребляется в «Епифанских шлюзах» [2: 95].

Образ заболоченной реки присутствует также в романе «Чевенгур», но здесь тема ухода «вглубь», возвращения в «лоно» связана скорее с озерной топикой. Данный мотив очевиден и в «Ювенильном море», а кроме того, реализован в набросках писавшегося Платоновым в начале 1930-х годов романа «Македонский офицер»¹⁶¹, где, как и в повести, говорится о добыче «сладкой» подземной воды, которая требуется царю, вознамерившемуся в своем царстве «создать рай» [Платонов 1995: 256]. Реализовать эту задачу поручено герою по имени Фирс (сравним в «Чевенгуре» нищего Фирса, постоянно стремящегося к контакту с водой). Тот объясняет царю, что «земля под мягким покровом песков и наносов имеет хрустальные кости <...> их надо сломать или разгрызть, чтобы пролезть во влажное влагалище великой земли» [Платонов 1995: 258], — «строение земли уподобляется строению женского организма» [Дмитровская 1999: 134].

РОДИТЬ В АМЕРИКЕ («Ювенильное море»)

В «Эфирном тракте» Фаддей Попов подчеркивает «несинхронизированность» процессов, происходящих на разных уровнях живой материи (к которой причислены и электроны):

...Страшное разнообразие времен жизни для различных категорий существ суть причина трагедии природы. Одно существо век чувствует как целую эру, другое — как миг. Это «множество времен» — самая толстая и несокрушимая стена меж живыми, которую с трудом начинает разрушать тяжелая артиллерия человеческой науки [2: 20].

В «Ювенильном море» одной из главных коллизий предстает «встреча времен» — персонажи повести живут в различных темпоритах, как бы принадлежат к разным хронотопам. На «многослойность» художественного времени намекает центральный локус — гурт *Родительские Дворики* [2: 362], в названии которого актуализирована тема контакта с предками. Осуществленная под руководством Вермо полная «утилизация» Родительских Двориков [2: 416–418], внешне выглядящая как «гибель культурного и экономического наследия отцов» [Гюнтер 2012: 90], вместе с тем означает переход к новому мифу, прорыв в утопическое будущее. Высвобождение подземного ювенильного моря эквивалентно

¹⁶¹ Часть его черновиков написана на обороте машинописи «Ювенильного моря» [см.: Колесникова 1995: 245].

открытию источника бессмертия и «отмене» времени — соответственно, намечается перспектива «уравнивания» людей не только разных возрастов, но и разных эпох, «снятия» проблемы отцов и детей. Если «в очерченных антиутопистами мирах родительский принцип исключен» [Гальцева, Роднянская 1988: 221], то «Ювенильное море» завершается как раз двумя «родительскими» фигурами, остающимися на берегу, когда молодые герои-«активисты» начинают движение к океану и Америке¹⁶² (едва ли не в загробный мир) с декларируемой перспективой возвращения.

В сюжетной реальности Родительских Двориков «равноправно» взаимодействуют историческое время, мифическое прошлое и утопическое будущее. Исходя из названия, гурт мыслится как место обитания «родителей», предков — своего рода *кладбище*. Характерно, что, явившись в Родительские Дворики, Вермо попадает в ситуацию «сосуществования» живых и мертвых: «Тут же, в сених общежития, на большом столе для кружковых занятий лежал мертвый человек» [2: 365]. Вместе с тем декларируется идея равноправия людей и животных [2: 379], которую Високовский даже пытается реализовать на практике [2: 363–364]. Таким образом, «социум» Родительских Двориков составляют онтологически *разнотипные* существа. На этом фоне выведение ювенильного моря на поверхность земли призвано «уравнять» космическое (геологическое) и историческое (человеческое) время — сделать мир «единым», вернуть его к изначально-«райскому» состоянию.

Тема сосуществования и общения с предками проходит через все творчество Платонова второй половины 1920-х –1930-х годов («Чевенгур», «14КИ», «Джан», «Голос отца» и др.). В этом отношении наиболее ярким персонажем «Ювенильного моря» является Умрищев: фамилия сближает его с типом *деда* — в культурном узусе это слово обозначало духа предков, покойника¹⁶³ [см.: Седакова 1999: 41], то есть обитателя иного мира, связь с которым в традиционной культуре поддерживается через соответствующие ритуалы. Умрищев сам акцентирует свою «нездешность»: «Я здесь очутился как “невьясненный”. Как выяснюсь, так исчезну отсюда навсегда» [2: 354].

¹⁶² «Константа “Америка” как ориентир русской культуры стала развиваться в XVIII в., замещая константу “Святая Русь”, — по мере того, как та стала утрачивать свое художественное и идеологическое значение» [Арустамова, Кондаков 2010: 120].

¹⁶³ Имя Андриан в совокупности с внутренней формой фамилии Умрищев вызывает прямые ассоциации с пушкинским «гробовщиком» Адрианом Прохоровым [см.: Макарова 1994: 362]. Логика реминисценции ясна: герой Пушкина имеет дело преимущественно с покойниками, и к нему во сне являются мертвецы — Умрищев же, приверженный «старине» и энтропии, не делает особой разницы между живыми и мертвыми (характерно, например, что он практически никак не реагирует на смерть Айны).

«Предки», онтологически принадлежащие к абсолютному прошлому, в повести существуют в актуальном настоящем — отсюда очевидная анахроничность Умрищева, которая в «советских» условиях интерпретируется как консерватизм и квиетизм: например, с точки зрения М. Я. Геллера, Умрищев — «неграмотный, бездарный клоун» [Геллер 1982: 305]. Идеи персонажа действительно алогичны до абсурда, но наряду с запредельным рационализмом Умрищев проявляет вполне человеческие качества. Например, его фраза «я член союза и ты член: мы же товарищи» [2: 357], при всей каламбурности, заставляет вспомнить максиму гоголевского Башмачкина: «Я брат твой» [Гоголь 1938: 144], — платоновский герой ассоциируется с классическим «маленьким человеком». Исследователи отмечали, что Умрищев пользуется определенной авторской симпатией [см.: Пискунова, Пискунов 1989: 28] и «обаятелен» [Бульская 2003: 76]; его провозглашали «нравственной и разумно-культурной личностью» [Васильев 1990: 183].

Поведение Умрищева — как и всю фабулу повести — нельзя воспринимать исключительно в «жизнеподобном» ключе; это образ архетипического персонажа, перенесенного из мифологической реальности в историческую. Показателен такой признак Умрищева, как «невьясненность», мотивированная эпохальным «переломом», совершившимся, пока герой находился в глубинке и вследствие этого «забылся» [2: 354], «отстал» от истории¹⁶⁴. У Вермо, предстающего как бы посланцем из другой эпохи¹⁶⁵, Умрищев не вызывает «никакого ощущения, точно живший ранее начала летоисчисления» [2: 358]. Первая сцена повести может быть интерпретирована как беседа потомка с предком¹⁶⁶, но «родство» неощутимо для обоих¹⁶⁷. Между тем некоторые умрищевские идеи, по сути, пародийно варьируют утопии Вермо. Например, лозунг «превращения» человека в электрон по-своему переключается с идеей добывания «материнской воды» [2: 385]: в обоих случаях речь идет о контакте с «большим», вселенским временем. В сущности, оба стремятся примерно к одинаковой

¹⁶⁴ Мотив «невьясненности» подчеркивает «мифическую» природу Умрищева: «“Невьясненные”, не существующие даже в призрачном мире бюрократии, составляют свое “царство мертвых”, где будто бы остановилось время» [Бульская 2003: 77].

¹⁶⁵ Его движение в пространстве представлено как движение во времени: «День за днем шел человек в глубину юго-восточной степи» [2: 351], — словно степь изменяется днями или даже состоит из них.

¹⁶⁶ Обратим внимание на фонетическую «зеркальность» фамилий Умрищева и Вермо: *умр* — *вrm*; кстати, имя Федератовны, Мавра, включает те же согласные — *мвр*.

¹⁶⁷ Интересно, что в первоначальных (причем в виде пьесы) набросках «Ювенильного моря» реплики и поступки «будущего» Вермо принадлежали Умрищеву — который здесь, однако, не директор совхоза и не советский служащий, а профессор [см.: Новые материалы 2009: 257].

цели, но разными путями — Вермо намерен достичь «райского» состояния мира и «завершить» его, радикально ускорив движение Вселенной, а Умрищев хотел бы добиться подобного результата, «затормозив» историю. Разумеется, в художественном мире повести между Умрищевым и Вермо пролегает актуальная историческая граница: один принадлежит эпохе до «великого перелома» (и вообще до Октября, «до истории»), другой — первой пятилетке, как бы уже иной реальности.

Внешность Умрищева, которого Федератовна в гневе хватает «за отросшую бороду» [2: 370], вызывает ассоциации не только с Марксом (о нем Мемед говорит: «...старик с бородой <...> бабкин жених» [2: 376]), но и с домовым, который в фольклорных текстах предстает обычно в виде небольшого старика с бородой [см.: Левкиевская 1999: 121]. Показательно, что Умрищев начинает жить при Федератовне «в качестве *домашнего хозяина*» [2: 430]. «Традиционный» домовый способен и вредить, и помогать — причем не только людям, но и скоту [см.: Левкиевская 1999: 120]; этому соответствует амбивалентная роль Умрищева в мясовохозе и колхозе: формально он выступает как «хозяин», реально — как вредитель (не только в культурологическом, но и в политическом смысле слова).

«Архетипична» и супружеская пара Умрищева и Федератовны [см.: Чернявская 2010: 115]. Образы мифических «старика» и «старухи» (вроде домового и Бабы-яги) возникают у Платонова именно в «Ювенильном море» — до этого подобных персонажей не было. Например, Мавра Кузьминична в одноименном рассказе [1: 33], несмотря на «одноименность» с Федератовной [4: 368], не похожа на нее в этом отношении; лесной надзиратель [3: 129] или Полубезьев [3: 197–199] в «Чевенгуре» отчасти напоминают Умрищева, но типологически «разнородны» с ним. Зато после «Ювенильного моря» тип мифического «старика» воплощается в ряде платоновских произведений¹⁶⁸.

При внешней «водевильности» [Геллер 1982: 309] семейного союза Умрищева и Федератовны брак «полуаллегорических персонажей-старцев» [Пискунова, Пискунов 1989: 28] воссоздает классическую фольклорную пару «дед — баба» (последнее слово в культурной традиции используется для означения различных женских демонов [см.: Терновская, Толстой 1995: 122]). В этом отношении самоопределение Федератовны «культурная старушка» [2: 368] звучит двусмысленно, намекая на близость к народной мифологии. Образ героини амбивалентен: она «напоминает и Бабу-ягу, и Василису Прекрасную» [Бульская 2003: 123–124]. Причем некоторые детали образа Федератовны дают основания усма-

¹⁶⁸ Например, «однотипный» с Умрищевым персонаж — спасший Наташу и Антошку старичок в рассказе «Июльская гроза» (см. далее).

тривать черты не только славянской, но и более древней мифологической традиции. Показательна реплика Босталоевой: «Бабушка, возьмишь по-старинному, когда великаны жили, говорят...» [2: 382]. Федератовна действительно проявляет «нечеловеческую» работоспособность — «однажды просидела в степной ферме трое суток и надоила семьсот литров» [2: 383]. К тому же она, подобно Аргусу, «уже полгода как не спала <...> ...невозможно было что-либо скрыть от бессонной специальной бдительности Федератовны»¹⁶⁹ [2: 383].

Применительно к ней (как, впрочем, и к другим персонажам «Ювенильного моря») семейная тема должна пониматься не столько в конкретно-бытовом, сколько в расширительно-символическом смысле. В связи с Федератовной актуализирована вся парадигма родственных отношений. Так, Умрищев на собрании, подчеркивая «матриархальные» черты, именует ее «доброй тетушкой всего будущего и тещей всего прошедшего» [2: 370]. Пастух Климент называет «матушкой-старушкой» [2: 391], а позже, развивая тему «всеобщего» материнства Федератовны, презрительно именует «старые» Родительские Дворики «старушечьим совхозом» [2: 418]. Босталоева, обращаясь к ней, использует слово «бабушка» [2: 368].

Как универсальный женский предок Федератовна ассоциируется с «материнской водой» [2: 385] — недаром в ее внешности акцентированы «жидкостные» коннотации: «бочонковидная старушка» с «лицом, похожим на блюдцеобразное озеро» [2: 365]. Это «праматерь», символизирующая как общее прошлое (примечательный эпитет — «устарелая женщина» [2: 365]), так и коллективное будущее. Федератовна трепетно относится к осуществлению детородных функций: инспектируя совхоз, тщательно осматривает быков — «целы ли у производителей все части жизни» [2: 383], а вид Умрищева, поедающего «бычий член размножения» [2: 412], приводит ее в полное негодование.

Однако, несмотря на символическую роль «всеобщей матери», сама Федератовна бездетна — во всяком случае, данная тема в повести не обсуждается. Если Умрищев отчасти «повторяет» Вермо, то Федератовна в этом отношении — двойник Босталоевой, которая также не реализует материнскую функцию в «практическом» смысле, выступая, однако, всеобщей духовной покровительницей, источником жизненной силы и, как отмечалось, буквально своим телом «обеспечивая» социалистическое строительство. Причем если по возрасту Федератовна годится Бостало-

¹⁶⁹ В этом отношении Федератовне «подобна» Айна — *араб.* «большеглазая», «глазастая». Думается, Платонов осознавал семантику онима, поскольку его получила героиня, которая следит за Божевым и иными врагами, разоблачая их действия [2: 377].

своей в матери или даже в бабки, то принятое «старушкой» отчество «переворачивает» это соотношение. В восприятии директора гвоздильного завода Босталоева отождествляется со «всей федеративной республикой» [2: 398] (вспомним тип «женщины-множества» в «Счастливой Москве» и пр.) — ей как бы присвоено «подтекстное» имя Федерация; соответственно, Федератовна предстает ее «дочерью».

При явно старческой внешности Федератовны ее возрастной статус неопределен — характерно, что она единственная из героинь выходит замуж (с учетом мифологических коннотаций «старой» невесты и ее «избранника» можно сказать, что пара Федератовна — Умрищев олицетворяет диалектическую связь смерти и жизни). Показательно не соответствующее возрасту поведение Федератовны в сцене, когда Умрищев берет от Священного «колбасу», не обращая внимания на то, чем она на самом деле является: «...завизжала, как девушка, и зажмурилась от срама» [2: 412]. «Девичьи» черты реализованы и в сцене назначения Федератовны председателем колхоза вместо Умрищева: ее причитания здесь напоминают плач невесты — причем, несмотря на ритуальные проклятия в адрес «жениха» («отымает меня Умрищев-злодей»¹⁷⁰ [2: 416]), имеется в виду не «соединение» с ним, а, напротив, «вытеснение» Умрищева с его поста, как бы уничтожение. В итоге ситуация примет обращенный, «негативный» вид: производственная деятельность «антагонистов» завершится, и они действительно окажутся супругами. Звучавший ранее «плач» теперь подкрепляется (опять-таки в соответствии с ритуалом) обещанием близкой смерти новобрачной: «Старушка приехала издалека, чтобы проводить Босталоеву и поплакать по ней на вечное прощанье, потому что она уже не надеялась прожить полтора года» [2: 432]. Учитывая «потусторонние» коннотации Америки, можно сказать, что мортальная тема касается обеих героинь, причем та и другая выступают в роли «невест».

Обращаясь к Вермо, подчеркнем, что при всей перспективной устремленности и динамизме героя («мчится в действительность, заряженный природным талантом и политехническим образованием» [2: 352]) Платонов в традиционном для себя духе подчеркивает неизбежную связь Вермо с детством:

...Ветер не изменился, изменилось и выросло лишь тело Вермо, но и в глубине его тела осталось что-то маленькое неизменное... Вермо обратился к самому себе и ощутил свое сердце, все более наполняющееся счастьем, — так же, как в детстве тело наливается зреющей жизнью [2: 380].

¹⁷⁰ Кстати, в числе «читательских» предпочтений Умрищева упомянуто «томленьё старинных девушек перед свадьбой» [2: 359].

Традиционным для Платонова образом мироощущение героя-преобразователя амбивалентно сочетает агрессивную-«мужскую» и сентиментально-«детскую» установки: «сверхчеловеческие» порывы новатора парадоксально нацелены на «возвращение» к матери (существенно, что сексуальность Вермо почти полностью замещена интенциями социалистического строительства). Герой, ищущий путей в будущее, тем самым «воскрешает» прошлое. В этом отношении название совхоза обретает буквальное значение — Родительские Дворики должны стать новым семейным домом, восстановленной «детской родиной» [2: 22]:

Над «Родительскими Двориками» не хватало мельницы, мелющей зерно: такая мельница была в родном месте Вермо, где он вырос и возмужал. И еще не было в совхозе такого дома, где бы тебя всегда ожидали — не было отца и матери, — но зато в совхозе были Босталоева, Федератовна, Високовский, а мельницу можно построить... [2: 381].

Разумеется, устремления героя не ограничены локусом совхоза; он хотел бы распространить свои усилия на всю землю — сохраняя, однако, ту же «детскую» цель: *мир должен превратиться в дом*, где, по словам персонажа «Чевенгура», человек мог бы ощутить себя «под птичьим небом, как в горнице» [3: 398]. При этом глубинные мотивы и «внешние» поступки Вермо разведены довольно далеко, так что лихорадочная деятельность его «организующего» разума («успел уже продумать вопрос о рационализации отдыха и счастья») [2: 422] и т. п.) вызывает комичное и даже пародийное впечатление¹⁷¹.

Оценочная двойственность персонажа отражена в вариантах этимологизации его фамилии: «...заменяв одну букву, мы получаем — верно, заменив другую — дерьмо»¹⁷² [Геллер 1982: 303]. На самом деле фамилия восходит к языку эсперанто, где *vermo* означает «червь» (*лат. vermis*)¹⁷³. Сопоставим в романе «Счастливая Москва» фамилию персонажа-эсперантиста Божко: вместе с созвучной фамилией Вермо (естественное ударение — на втором слоге, хотя в эсперанто ударение в слове *vermo* падает на первый слог) они варьируют «державинскую» амбивалентную пару

¹⁷¹ В частности, мотив полного разрушения прежнего поселения во имя «светлого» будущего ассоциируется с «коммунистическим» проектом Угрюм-Бурчеева в «Истории одного города» [см.: Салтыков-Щедрин 1969: 403–406].

¹⁷² Характерна первая фраза «Рассказа о потухшей лампе Ильича»: «Моя фамилия Дерьменко» [1: 89].

¹⁷³ Ср. написанное параллельно с платоновской повестью и опубликованное в 1932 г. в журнале «Новый мир» (№ 6) стихотворение О. Э. Мандельштама «Ламарк», лирический герой которого готов двинуться вспять по эволюционной лестнице — «спуститься к кольчезам» [Мандельштам 1990а: 186], то есть самоотжествиться с червями.

«червь» / «бог» [Державин 1957а: 116]; мотив человека-червя довольно широко распространен в произведениях Платонова¹⁷⁴ [см.: Яблоков 2001: 78–80]. Вместе с тем фамилия Вермо ассоциируется с В. И. Вернадским¹⁷⁵ (кстати, выступавшим на состоявшемся 22–31 декабря 1931 г. Первом Всесоюзном гидрогеологическом съезде), который в работах середины 1920-х годов упоминал австрийского геолога Эдуарда¹⁷⁶ Зюсса¹⁷⁷, придумавшего термин «ювенильное море», и рассматривал биосферу (этот термин тоже был введен Зюссом) как «земной и космический механизм» [Вернадский 1926: 15], единый организм, преобразующий природу. Современную геологическую эру Вернадский именует психозойной, то есть «эрой Разума»:

Человек действует здесь не как *Homo sapiens*, а как *Homo faber* <...> Человек всюду увеличивает количество атомов, выходящих из старинных циклов — геохимических «вечных циклов». Он усугубляет нарушение этих процессов, вводит туда новые, расстраивает старые. С человеком, несомненно, появилась новая огромная геологическая сила на поверхности нашей планеты [Вернадский 1927: 231–232].

В финале «Ювенильного моря» главные герои переходят из бескрайней степи в типологически сходное пространство океана¹⁷⁸, за которым

¹⁷⁴ Возможно, присутствуют и естественнонаучные коннотации. Например, автор книги «Человек-машина» (1747) Ж. Ламетри писал об эмбриогенезе: «... разве не верно, что человек, в сущности, вначале червяк, становящийся затем человеком, подобно тому как гусеница становится бабочкой?» [Ламетри 1983: 221].

¹⁷⁵ Ср. группу неологизмов В. Хлебникова (особенно в ранних текстах), оканчивающихся на «-мо» и напоминающих фамилию платоновского персонажа: «резьмо», «тисьмо», «звучмо», «голубьмо», «ваймо», «лепмо», «грезьмо», «читьмо», «баймо», «бывьмо» и др. Некоторым из них Хлебников дает толкования — например, слово «людьмо» интерпретирует как «следы людей, культура» [Дуганов 1990: 96]. Подобные слова он создавал и с помощью антропонимов; так, неологизм в начале стихотворения «О, достоевскиймо бегущей тучи!» (1909) «можно понять как сопряжение Достоевский и письмо» [Дуганов 1990: 96].

¹⁷⁶ Отчество Вермо — Эдвардович [2: 423, 432], причем Платонов пишет его в «западной» огласовке.

¹⁷⁷ Приведем соответствующую цитату:

Живое вещество более или менее непрерывно распределено на земной поверхности, оно образует на ней тонкий, но сплошной покров, в котором концентрирована свободная химическая энергия, выработанная им из энергии солнца. Этот слой земная оболочка, которую замечательный австрийский геолог Э. Зюсс больше 50 лет тому назад назвал биосферой и которая представляет одну из самых характерных черт механизма нашей планеты [Вернадский 1927: 52; разрядка автора; см. также: Вернадский 1926: 71].

¹⁷⁸ Ср. в «Епифанских шлюзах»: «Перри видел океаны, но столь же таинственны, великолепны и грандиозны возлежали перед ним эти сухие, косные земли» [2: 107]. Русская литература традиционно акцентирует в образе степи «транспонированный “морской комплекс”» [Топоров 1995б: 602].

должен открыться «новый мир»¹⁷⁹. В контексте фольклорных ассоциаций путешествие Вермо в Америку, обещающее решение «трудной задачи», заставляет вспомнить о тридесатом царстве, которое в сказке символизирует потустороннюю реальность [см.: Пропп 1986: 287]. Тридесатое царство зачастую связано с солнцем [см.: Пропп 1986: 292–293], Америка тоже «предстает как агент солярной символики» [Злыднева 2006: 114]: Вермо намерен «научиться добывать электричество из пространства, освещенного небом» [2: 432]. Очевидна вариация мотивов «РОМИВ», где «Иван с Каспийской невестой отправляются в великое странствие по всему белому свету» [1: 371], причем в Америке «Иван постиг, что такое электричество и как построено и строится из него наш мир и вся вселенная» [1: 361]. Американская тема присутствует также в «Эфирном тракте»¹⁸⁰ и ряде других платоновских произведений¹⁸¹. При этом обратим внимание на отличие от фольклорной схемы, когда сказочный герой обычно отправляется в тридесатое царство в поисках невесты. В произведениях Платонова соответствующая функция вроде бы «замещена»: в «РОМИВ» — Каспийской невестой, в «Ювенильном море» — Босталоевой. Но сущность женских персонажей здесь иная: несмотря на вполне «советский» облик и активную включенность Босталоевой в социально-историческую действительность первой пятилетки, ее образ имеет прежде всего символическое значение.

Особо коснемся соотношения «Ювенильного моря» и «Эфирного тракта». Попытавшись в 1931–1932 гг. под давлением обстоятельств начать литературную жизнь «заново», Платонов, судя по всему, сознательно обратился к мотивам своей первой повести (не столь уж давней — между произведениями всего около пяти лет). Сюжет «Эфирного тракта» основан на идее единства процессов во всех сферах бытия (говоря языком естествознания — в микро-, макро- и мегамире). Жизнь объявлена «наиболее общим признаком <...> вселенной» [2: 14] — природное, космическое вещество сплошь живое, поскольку электроны приравнены к животным и из их останков состоит эфир [2: 19], доступ к которому ищут и находят платоновские герои. Фактически речь идет о получении

¹⁷⁹ «Семантика нового закреплена за концептом *Америка* по определению, как за *Новым Светом*» [Злыднева 2006: 121; курсив автора]. Недаром с Америкой у Платонова связываются «райские» атрибуты — образ розы и мотив бессмертия.

¹⁸⁰ Михаил Кирпичников «собрался в Америку, ища там невиданных новостей жизни» [2: 53]. Как и Вермо, он надеется отыскать решение важнейшей технической проблемы, чтобы радикально преобразить мир [2: 56].

¹⁸¹ Отметим также пьесу «Шарманка», где зарубежное путешествие (не в Америку) связано с «потусторонними» коннотациями — предлагая Щоеву и Евсею отправиться в Европу, Алеша говорит: «Ехайте оба на другой свет» [7: 98].

«жизненной силы» в чистом виде. Сходный мотив использован в «Ювенильном море», где витальным «агентом» предстает «материнская вода».

Как мы говорили, разность между категориями живых существ (человек — электрон) в «Эфирном тракте» объясняется несовпадением темпоритмов жизненных процессов — «разнообразием времен» [2: 20]. В «Ювенильном море» тоже звучит идея «сближения» геологического и исторического времени путем технических нововведений (эквивалентно осуществляемому в «Эфирном тракте» «ускорению подачи питания» [2: 20]). С самого начала земные процессы обуславливаются космическими факторами: Вермо «на ходу» открывает «причину землетрясений, вулканов и векового переустройства земного шара», состоящую в том, что земля на своем пути «встречает незнакомое условие в кипящей вселенной» и это приводит к «переделке» земного вещества [2: 351]. Далее неоднократно проводятся параллели между социальным и природным бытием, подчеркивается их «изоморфизм»: секретарь райкома размышляет, что «большевизм идет впереди всей мучительной природы» [2: 374], Високовский надеется, что при социализме возобновится «эволюция животного мира» [2: 379], Босталоева уверена, что «между живой и мертвой природой будет проложен вечный мост» [2: 379]. Большевизм объявлен логическим развитием естественных, природных процессов, революция мыслится как «ускоренное» продолжение эволюции (возможно, это трансформированная идея Вернадского о «геологической» роли цивилизации).

В «Эфирном тракте» есть и образ сокровенной, глубинной тайны, призванной «приблизить» будущее: мотив постройки вертикального тоннеля для проникновения «в подземные ворота — в мир неизвестной гармонической страны» [2: 29], контакт с которой обещает людям радикальный (на 100–200 лет) «прыжок» во времени. Непосредственная функция тоннеля — утилизация тепловой энергии для превращения в электрическую [2: 27], но в отчете о проведенных работах отмечается, что при бурении пройдены горизонты с «*материнскими геологическими сжатými водами*» [2: 31]. Сходная тема актуализирована в «Ювенильном море» — приобщение к «материнской воде», прикосновение к геогнической эпохе во имя «ускорения» времени (характерен и общий мотив контакта с «потусторонней», *заморской* американской цивилизацией).

В «Эфирном тракте» возникает весьма важный для «Ювенильного моря» мотив форсированного откорма живых организмов ради улучшения жизни людей:

Егор познакомился с работами Попова, редкой литературой аюнитов и всеми современными гипотезами по *выкармливанию и воспитанию электронов. Что электроны были живыми суще-*

ствами — отпали все сомнения. Область электронов уже твердо определилась как микробиологическая дисциплина [2: 78].

Основоположник идеи Штауфер пишет: «Дело техников теперь разводить железо, золото и уголь, как скотоводы разводят свиней» [2: 14]. В «Ювенильном море» ставится сходная цель — небывалое увеличение производства мяса [2: 380, 418]. Там и тут источником жизненной силы служит энергетический резервуар космических масштабов — эфир («электромагнитное русло» [2: 21]) либо солнечный свет, обеспечивающий доступ к ювенильному морю.

Идея уподобления человека электрону окрашена в «Ювенильном море» скорее пародийными тонами, но мысль о родстве и единстве людей со всеми млекопитающими (да и с органическим миром в целом) звучит «всерьез». Натурфилософские идеи Платонова, видимо, обусловлены хлебниковским влиянием — сравним поэму «Ладомир»¹⁸² (1920), где провозглашены «конские свободы и равноправие коров» [Хлебников 2002: 242]. Императив равенства людей и животных присутствовал уже в раннем платоновском творчестве. Ростки идей Високовского («Пропасть между человеком и любым другим существом должна быть перейдена» [2: 379]) находим в статье «Клуб-школа»:

Самый хороший, самый разумный и сильный человек вышел бы тогда, если бы ребенка выкормила волчица в лесу, а когда он подрос и ушел бы от нее, то построил бы курень на реке, ел бы траву, а потом стал охотником, а потом пришел в города и одолел все книги и всякое человеческое знание, стал бы сам человеком, развил бы до конца ту возможность, которую он имеет, но рожденную от отца-человека [Платонов 2004б: 126].

В «РОМИВ» сын женщины и волка Иван Копчиков заявляет:

Более зверей и людей не будет — будут и близко друг к дружке телесами и душой. Зверь, брат, тоже большевик, но молчит, потому что человек не велит. Придет время, вскоре, заговорят и звери, остепенятся и образуются. Это дело человека. Он должен сделать людьми все, что дышит и движется [1: 372].

Подобные мысли высказывает в «Чевенгуре» Чепурный: «Скот мы тоже распустим по природе <...> он тоже человек: просто от векового угнетения скотина отстала от человека. А ей человеком тоже быть охота!» [3: 196].

¹⁸² Она была опубликована во втором номере журнала «ЛЕФ» за 1923 г. Платонов отрецензировал четыре первых номера этого журнала [см.: Платонов 2004б: 259–261] и даже пообещал написать (но, по-видимому, не сделал этого) специальную статью с разбором помещенных в «ЛЕФе» художественных произведений.

Но при всем «космизме» звучащих в «Ювенильном море» лозунгов усилия персонажей объективно направлены на реализацию совсем иных целей. Несмотря на постоянно звучащую у Платонова мысль об абсурдности, противоестественности смерти и необходимости борьбы с ней, в повести господствует идея «комфортного» *убийства животных*. «Прогрессивные» герои стремятся «рационально забить скот» [2: 423], и забота о душевном спокойствии «подопечных» обусловлена лишь сохранностью их плоти:

Коровы, и особенно быки, слишком впечатлительны, чтобы переносить железнодорожную езду, вид городов и ревущую индустриализацию. <...> Если «Родительские Дворики» отправят в течение года две тысячи тонн коров, то двести, а может быть, и четыреста тонн наиболее нежного мяса будет истрачено в пути благодаря похудению животных [2: 419–420].

Мечтая о «снятии» различий между животным и человеком и одухотворении фауны, Високовский меж тем придумывает передовую «фабрику смерти». На фоне федоровских, хлебниковских и подобных деклараций предприятие под названием *мясосовхоз* (советское мясное хозяйство) воспринимается как горькая пародия на человеческое существование. Даже обусловленное социальной революцией улучшение «качества жизни» не изменяет финала этой жизни, а лишь «приукрашивает» движение к нему: «...животное будет подвержено предварительной ласке в электрическом стойле, и смерть будет наступать в момент наслаждения лучшей едой» [2: 419]. С учетом американской темы отметим, что, описывая башню с «электрическим стойлом», Платонов вводит «заокеанскую» аналогию: «то же, что *электрический стул* для человека» [2: 419].

Конечно, «утомляющееся смертью лицо коровы» [2: 407] вызывает сочувствие, но лозунг «равенства» на практике оборачивается традиционным (разве что несколько более гуманным) убийством животных людьми. К тому же «способ самоохраны и самокормления стад» [2: 429], на который Високовский предлагает перевести (и переводит) совхозных животных, выглядит не просто пародией на хлебниковский лозунг «равноправия коров», а аллегорией человечества: живые существа сами обеспечивают «внутренний порядок», главным смыслом которого является их умерщвление. Хэппи-энд повести также не позволяет надеяться, что «потусторонняя» американская цивилизация поможет кардинально решить проблему.

Таким образом, электричество в «Ювенильном море» имеет две «ипостаси». С одной стороны, в традиционном для Платонова духе предстает витальной силой, воплощением сокровенной сущности. В частности, Ви-

соковский говорит о «тонкой пульсации электричества, приближающейся по нежности и остроте своего факта к жизненным явлениям» [2: 423] — по сути, это вариация приведившегося фрагмента работы В. С. Соловьева «Смысл любви», где философ рассуждал о близости физических и метафизических факторов (см. с. 59). С другой стороны, звучащий в повести «производственный» оптимизм в связи с внедрением электричества основан не только на идее всемерного поддержания и распространения жизни, но и на стремлении к «рационализации» (то есть расширению масштабов) смерти. Если в «Эфирном тракте» (а до этого — в «РОМИВ») электромагнитные волны уничтожали «губительных микробов», обеспечивая бессмертие [2: 28], то в «Ювенильном море» данный способ используется для консервации *мертвого* мяса: «...говядина сохраняется долгое время, даже целый год, в свежем и питательном состоянии, потому что электричество убивает в нем смертных микробов» [2: 420].

Впрочем, «заглавный» образ ювенильного моря базируется на идее жизнелюбия. Отметим, однако, характерную ошибку. Многие читатели и исследователи исходят из того, что в финале повести «контакт» героев с ювенильным морем осуществлен и утопия обрела практическое воплощение: «Вода ювенильного моря дает возможность выжить оказавшимся рядом с ней людям», после чего Вермо покидает родину, чтобы «где-то в далекой Америке бурить новую подземную скважину» [Карасев 1995: 27]; «Вольтовой дугой бурят скважину до ювенильной воды» [Гюнтер 2012: 88]. Между тем Вермо едет в Америку, чтобы лишь «*проверить* <...> идею сверхглубокого бурения вольтовым пламенем» [2: 432]; проникновение к ювенильному морю остается делом будущего.

Что касается пробитого Вермо и Кемалем при помощи вольтовой дуги колодца *трехметровой* глубины [2: 431], он по «содержимому» не отличается от тех, которые вручную копают совхозные колодезники (иным является лишь способ изготовления); речь не о ювенильных, а об обычных грунтовых, подпочвенных водах. Платонов как мелиоратор и гидротехник, несомненно, читал учебники и специальную литературу по гидрогеологии [см., напр.: Кейльгак 1914¹⁸³: 76, 131; Чирвинский 1922: 60] и понимал разницу¹⁸⁴. В составленном платоновскими героями «плане техни-

¹⁸³ Примечательно, что перевод книги немецкого геолога К. Кейльгака был напечатан в упоминавшейся типографии Маттисена.

¹⁸⁴ Кстати, доминирующее в платоновской повести представление о ювенильной воде отличается от ее характеристики в специальной литературе. Кейльгак пишет:

Эта вновь образующаяся вода, названная Е. Зюссом «ювенильной», в отличие от прочей — «вадозной», возникает в глубочайших недрах земли при выделении газов расплавленными жидкими массами и, поднимаясь в виде перегретого пара, достигает верхних холодных горизонтов земной коры, где и переходит в капельно-жидкое состояние [Кейльгак 1914: 76].

ческой реконструкции “Родительских Двориков”» один пункт объединяет две задачи: «Мощным агрегатом прожигать скважины в глубину земного шара, дабы вскрыть кристаллическую гробницу материнского моря» (вспомним подобный эпизод в «Эфирном тракте»), — и: «Параллельно бурить немедленно вольтовым огнем *неглубокие водоносные скважины* на всех пастбищах и зимних гуртах совхоза (малое водоснабжение)» [2: 425–426]. Эта вторая задача и реализуется в совхозе, достижение же ювенильного моря возможно лишь «через» Америку, куда отбывают герои. Характерно, что мотив выхода «ювенильного моря» наружу в «американском» контексте получит пародийное воплощение в комедии «Ноев ковчег», где радио сообщает:

Американское правительство решило ужаснуть социалистические нации массовым взрывом атомных бомб, чтобы затем атаковать эти нации и поработить их. Как известно, в результате разрушительного взрыва атомных бомб в базальтовой оболочке земного шара образовались скважины и трещины. Через них из глубочайших недр Земли начали фонтанировать могучие извержения девственных вод. Наступил всемирный потоп [7: 418–419].

Имеет смысл задуматься над тем, насколько «реальна» в «Ювенильном море» перспектива обратного приезда героев в СССР. По аналогии с «Эфирным трактом», где Михаил Кирпичников недвусмысленно выражает намерение вернуться из Америки в Россию [2: 51], но оказывается (правда, по вине Матиссена) не в состоянии преодолеть путь в обратном направлении, есть основания предполагать, что «ушедшие в море» Вермо и Босталоева тоже безвозвратно растворятся в «потустороннем» мире — закономерна ассоциация со стихотворением А. А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» (1905) [Блок 1960б: 79]. В финальной сцене «Ювенильного моря» возникает ощущение, будто Америка пребывает в пространстве не только водном, но и подземном: «Корабль уплыл в *водяные пространства земли*» [2: 432], — хотя, строго говоря, речь здесь идет еще не об океанском, а о морском путешествии до Гамбурга.

Образ ювенильного моря ассоциируется с упоминавшимся фольклорным именованим «мать сыра земля»: «Мы достанем наверх материнскую воду. Мы нальем здесь большое озеро из древней воды»¹⁸⁵ [2: 385];

У Платонова же ювенильная вода — принципиально изолированная, неподвижная субстанция, образовавшаяся в древние геологические эпохи и с тех пор пребывающая как бы в законсервированном состоянии — «закованная» в камень.

¹⁸⁵ Центральный мотив «Ювенильного моря» будет развит в военном очерке «На могилах русских солдат», где об одном из погибших — «однофамильце» писателя — говорится:

фактически вода выступает «молоком матери-земли» [Ra 2004: 56], недаром нужна для выкармливания животных. Кстати, подзаголовок «Море юности», кажущийся «русифицированным» вариантом заглавия «Ювенильное море», таковым на самом деле не является и вместо уточнения термина вносит символический смысл, подчеркивая, что древняя вода служит средоточием вечной молодости и вечной жизни, мыслится как сказочная *живая*¹⁸⁶ [см.: Афанасьев 1994-1: 367]; соответственно, все связанные с ней действия сопровождаются сакральными коннотациями, обретая ритуальный характер.

Вместе с тем слово «материнская» родственно слову «материя» — в этом аспекте образ воды получает предельно расширительное значение. Сопоставим повесть «Эфирный тракт», где аюниты истощили субстанцию Материнского океана — буквально исчерпали *материю*, поглощенную электронами: «...вещество то там, то здесь — всюду, куда попадали откормленные аэны <...> начало уменьшаться. <...> ...Вещество сгорало, мы жили за счет разрушения планеты. <...> Аюна будет выпита ими, как обычная вода!» [2: 74–75]. Точно так же неизвестно, чем может закончиться эксперимент Егора Кирпичникова по «откармливанию» электрона через эфирный тракт [2: 89]; не исключено, что миру угрожает поглощение единственной элементарной частицей (ср. «Большого Одного» в рассказе «Жажда нищего») — пародийное «всеединство». Подобный мотив возникает в «Техническом романе»: «Душин боялся втайне, что последующие люди разовьют такую энергию действий, что без остатка уничтожат все мировое вещество и больше ничего не случится» [2: 438].

Сходными коннотациями отягощен утопический проект героев «Ювенильного моря». Открывающая повесть история Айны¹⁸⁷ [2: 361–362, 376–378], как отметила Е. М. Виноградова, имеет символическое звучание: мотив бурения, проникновения в глубину ассоциируется с дефло-

Сержант Климентов Никита до армии был рабочий человек; он был буровым мастером на бурении глубоких разведочных скважин. Некогда он говорил мне, что когда-нибудь он пробурит в Советском Союзе такую глубокую скважину, что алмазный бур его достигнет великого подземного ювенильного моря — водоема девственной воды [5: 329].

¹⁸⁶ Можно отметить сходство с заглавием философской драмы Э. Ренана «L'eau de jeunesse» (1880) — «Вода юности», «Живая вода» (рус. пер. — «Источник юности» [Ренан 1902: 41]). Впрочем, здесь речь идет не о воде, а о спирте (алхимический термин «живая вода» использовался для обозначения спирта и его водных растворов; *лат.* spiritus — «дух»). Главный герой пьесы Просперо, видя в полученной им путем химических опытов субстанции «первоначальный огонь, который, общаясь материи, порождает жизнь» [Ренан 1902: 50], предполагает с помощью спирта не только возвращать молодость, но и воскрешать мертвых.

¹⁸⁷ Отметим звуковое сходство онима с названием древней культуры в «Эфирном тракте»: Айна / Аюна.

рацией — образ «насильственно» (во всяком случае, экстраординарным способом) добываемой ювенильной воды корреспондирует с мотивом изнасилования девушки, приводящего к суициду, — через эту параллель Вермо оказывается «уподоблен» Божеву. Угасший эротический интерес Вермо к Босталоевой может интерпретироваться как «переключение» на объект иного масштаба: «культурного героя» влечет технократическое «соитие» с землей. Причудливо соединяя буквальные и переносные значения, автор «Ювенильного моря» как бы демегафоризирует мифологию советского производственного романа.

В метафорическом смысле движение вниз, бурение с выведением содержимого наружу («достанем наверх материнскую воду») должно обеспечить разverzание глубин, их «экстериоризацию» — словно выворачивание материнского лона наизнанку; речь идет о превращении внутреннего во внешнее, сокровенного в «откровенное». Заметим, что если в «Ювенильном море» прикосновение к тайне лишь обещано, то в повести «Сокровенный человек» связь человека с выведенным из-под земли «материнским» началом реализована вполне наглядно. Пухов достигает гармонии с миром, работая на буровой вышке — перекачивая нефть из скважины в нефтехранилище [2: 233]. Контакт с подземной жидкостью, притом образовавшейся из живого вещества¹⁸⁸ (как бы одушевленной) дает Пухову не только чувство единения с детством, но и ощущение всеединства. Сходным образом в «Чевенгуре» уход в воду предваряется возвращением к «детской родине». Связанная с образом жидкости идея «обратного рождения» в «Ювенильном море» реализуется (по крайней мере, в перспективе) в варианте скорее «Сокровенного человека», нежели «Чевенгура». Переместившись из земных глубин на поверхность, озеро химически и «духовно» чистой¹⁸⁹ ювенильной воды должно обеспечить людям (вопрос о прочих живых существах остается открытым) статус блаженных младенцев, превратив мир в уютную материнскую утробу¹⁹⁰;

¹⁸⁸ Ср. суждение Вернадского: «Химическое изучение нефтей приводит к заключению о биогеоном их происхождении и о том, что ювенильные углеводороды не могут играть в них большой роли» [Вернадский 1927: 167].

¹⁸⁹ В сущности, это «реализованный» фразеологизм «вывести на чистую воду», семантика которого связана с нравственным исправлением, приобщением к правде. В «Чевенгуре» этот фразеологизм «реализован» — Дванов в разговоре с «богом» говорит: «Надо же вас на чистую воду в степь выводить!» [3: 87].

¹⁹⁰ Отметим послевоенный рассказ «СВИК», где речь идет о подготовке ложа для искусственного озера (слова «пруд» и «озеро» Платонов употребляет как синонимы); при этом один из землекопов, Георгий Альвин, роет колодец, благодаря которому повышается производительность труда: «Люди в бригаде говорили в шутку, что в колодце откопали счастливую, сладкую воду и от нее идет добавочная сила» [5: 493]. Можно предполагать, что эта вода наполнит будущее озеро, — сюжет рассказа представляет собой «облегченную» вариацию «Ювенильного моря».

поэтому словосочетание «материнская вода» закономерно ассоциируется со словом «матка», напоминая об околоплодной жидкости [см.: Дмитровская 1999: 134]. В плане сакральных ассоциаций всеобщее «погружение» в воду означает превращение мира в единый «Китеж» [см.: Яблоков 2001: 195–196].

Но, несмотря на «материнские» коннотации, подземная вода в повести не добыта и остается лишь *потенциально* плодоносной. В ответ на слова Вермо, что вода «собралась в каменных могилах в неприкосновенном, девственном виде», пастух сравнивает ее с «засиделой девкой»¹⁹¹ [2: 386]. В этом аспекте отметим сакральные коннотации: например, в «Песни песней» невеста представлена как «заключенный колодезь, запечатанный источник» [Песн. 4:12]. Считалось, что эти слова относятся к Богородице, — показательна икона Божьей Матери «Живородящая источник»¹⁹² [см.: Зотов 2021: 126–129]; характерны также существующие в различных культурах легенды об источнике молодости и соответствующие живописные сюжеты¹⁹³.

Подобные ассоциации позволяют провести параллели между образами земли / воды и женскими персонажами «Ювенильного моря». В образе Босталоевой реализован упоминавшийся нами традиционный для платоновского творчества тип героини, олицетворяющий Вечную женственность (как в сакрализованном, так и в пародийно-сниженном виде). Учитывая «географию» фабулы, трудно сомневаться, что Платонов осознавал семантику фамилии, которую дал героине-«основоположнице», тем более носящей имя Надежда: *казах*. «басталуы, басталу» — *начало*. Но, символизируя бытийную «первооснову», Босталоева вместе с тем воплощает абсолютную «цель»: секретарь райкома размышляет, что «большевизм идет впереди всей мучительной природы» [2: 374], а героиня «одним своим существованием показывает верность линии партии, и вся голова, туловище, всякое движение Босталоевой соответствуют коммунизму и обеспечивают его близкую необходимость» [2: 375]. Женщина не только уподоблена «федеративной республике», но

¹⁹¹ В «Техническом романе» подобный мотив представлен в «негативном» виде: Душин полагает, что «материнское, девственное вещество земли нужно не разрушать и не трогать — оно должно впоследствии послужить науке для суждения о неясной судьбе вселенной <...> Душин хотел, чтоб земля пролежала нетленным гробом, в котором сохранилась бы живая причина действительности» [2: 437–438].

¹⁹² Сопоставим символику воды и источника в Евангелии: «...кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» [Ин. 4:14].

¹⁹³ См., напр.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Источник_вечной_молодости (дата обращения: 27.03.2021).

предстает носительницей мировой энергии, как бы олицетворением эфира — ей свойственна «излучающая сила»: «...серые глаза были открыты, как рассвет, как утреннее пространство, в котором волнуется электромагнитная энергия солнца»¹⁹⁴ [2: 389]. Имя вполне соответствует фамилии: «Надежда, “предводительница” совхоза, дает — как мать — нежность, радость и — буквально — своим телом кормит строительство» [Геллер 1982: 309]. Однако столь прямолинейное совмещение духовного и материального не только «снижает» образ Босталоевой, но и подрывает идею будущего, которое она стремится приблизить. «Вечная женственность» в повести фактически выполняет функции снабженца, причем действия, предпринимаемые героиней ради обеспечения жизнедеятельности совхоза, вполне могут быть охарактеризованы как соблазнение, флирт и т. п. Босталоева скорее жертвенная фигура¹⁹⁵ — на ее образе лежит отсвет судьбы Айны.

Впрочем, самой Босталоевой (как и «однотипным» с ней героиням вроде Сони Мандровой или Москвы Честновой) тоже свойственна сексуальная неразборчивость, так что контакты с мужчинами отнюдь не всегда носят насильственный характер. Показателен эпизод, когда секретарь партячейки института отдает Босталоевой динамо-машину: «Ей захотелось сейчас сделать какое-нибудь добро этому товарищу; она любила всякое свое чувство сопровождать веществом другого человека, но секретарь глядел на нее отвлеченно, и она воздержалась» [2: 402]. Затем героиня едет в леспромхоз, где «прожила целую декаду, прежде чем успела добиться любви к “Родительским Дворикам” у всего треугольника» [2: 403]. Ее эротический потенциал огромен: «...Босталоеву может обнять целый класс пролетариата, и она не утомится, она тоже ответит ему со страстью и преданностью» [2: 422].

Отдаваясь мужчинам в «деловых» целях, Босталоева как бы приносит «строительную жертву», тратя себя ради увеличения производства мяса [2: 381–382]. Ввиду специфической сочетаемости слов создается впечатление, что ее тело дает «пищу» не только для промышленности, но и прямо для людей: характерен эпизод, когда директор леспромхоза предложил наладить «бартерный» обмен с совхозом, но собрание «отказалось есть даровое мясо Босталоевой, вымученное из нее директором» [2: 403].

¹⁹⁴ Мотив травестирован в эпизоде, где Федератовна просит Вермо посмотреть, горит ли у нее в глазах электричество [2: 424].

¹⁹⁵ Ср. в романе «Преступление и наказание» образ Сони Мармеладовой, «эксплуатируемой» близкими. Примечательно, что размышления Раскольникова на эту тему сопровождаются водной метафорой: «Какой колодезь, однако же, сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли» [Достоевский 1973б: 25].

Особенно драматична коллизия несостоявшегося материнства. Фраза героини «*мы нарожаем миллионы телят*» [2: 402] звучит трагикомически «буквально» и безысходно, если помнить, что единственным смыслом сверхплодовитости является убийство родившихся. Как отмечалось, Босталоева упоминает об аборте [2: 399] — это своеобразный вариант характерного для многих платоновских произведений («Чевенгур», «Эпифанские шлюзы», «ДНП», «Котлован», «14КИ» и др.) мотива смерти ребенка. Несочетаемость материнства с социалистическим строительством подчеркнута в эпизоде с молодой чертежницей: «... две женщины поговорили, как подруги: *одна скучала по ребенку, ожидающему мать до полночи в запертой комнате, другая хотела динамо-машину*» [2: 400].

Босталоева сходна с героиней рассказа «Песчаная учительница» Марией Нарышкиной: обе выполняют «просветительскую» функцию [см.: Геллер 1982: 308] и при этом бездетны — втянуты судьбой в непримиримый конфликт общественного и личного.

УРОКИ ХРИСТОВОЙ НЕВЕСТЫ («Песчаная учительница»)

«Песчаная учительница» — один из первых примеров обращения Платонова к ариднему (связанному с пустыней и/или полупустыней) сюжету¹⁹⁶. В связи с этим рассказом традиционно говорится про «революционное» освоение пустыни, борьбу с природой, оппозицию оседлости и кочевья¹⁹⁷; однако не менее важно, что в образе Марии Нарышкиной актуализированы коннотации *старой девы* и она рискует остаться (похоже, на всю жизнь) бессемейной. Героиня принадлежит к рассматривавшемуся типу «невесты», но в данном случае это понятие переведено из символического в бытовой план и обретает пародийные коннотации. Через два года после начала действия о Нарышкиной говорится, что она «еще больше *заневестилась лицом*» [1: 86]; ввиду многозначности приставки «за-»

¹⁹⁶ В раннем творчестве Платонова пустыня выступает метафорой космоса — характерно заглавие «ВЗП» [1: 279], варьирующее строки лермонтовского стихотворения (1841): «...Пустыня внемлет богу, / И звезда с звездой говорит» [Лермонтов 1936в: 141].

¹⁹⁷ Яркий пример — одно из представленных в интернете бессмысленных сочинений-шаргалок, тема которого говорит сама за себя: «Сила женского характера в рассказе А. П. Платонова “Песчаная учительница”». Вот его трескучий финал: «Женское ли дело — “заведовать народом”? Но это оказалось по силам ей, простой учительнице, а главное, сильной женщине. Сколького она уже достигла! Но сколько ей еще предстоит одержать побед... Думается, немало. Невольно веришь в такого человека. Им можно лишь гордиться!» (<http://www.litra.ru/composition/download/coid/00538061210774409211/> (дата обращения: 05.03.2021)).

и с учетом показателя степени («еще больше») в слове «заневеститься» (= созреть, вступить в брачный возраст) присутствуют взаимно противоположные смыслы — как семантика расцвета репродуктивно-женского начала, так и семантика его увядания (= засидеться в девках). При этом в словаре В. И. Даля слово «заневеститься» объясняется через «возмужать» — они даны как синонимы [см.: Даль 1903–1909-1: 1519]. Характерно, что в облике Нарышкиной изначально подчеркнуты не женские, а скорее мужские черты¹⁹⁸: она охарактеризована как «молодой здоровый человек, похожий на юношу, с сильными мускулами и твердыми ногами» [1: 82]. Впрочем, повествователь замечает, что до этого, учась на курсах, Нарышкина прошла возраст, когда «распускается¹⁹⁹ женственность» [1: 83]. Однако в силу обстоятельств жизнь «андрогинного» персонажа развивается скорее по «мужской» модели²⁰⁰: Нарышкина вносит в «полумертвый» мир преобразующий импульс, изменяя пустыню, оживляя и как бы оплодотворяя ее. Характерно суждение завокроно в финале: «Вы, Мария Никифоровна, могли бы заведовать целым народом» [1: 89]. При этом «индивидуально»-телесное, производительное женское начало героини остается не востребуемым: «...неужели молодость придется похоронить в песчаной пустыне среди диких кочевников <...> А где же ее муж и спутник?..» [1: 89].

Революционно-преобразовательный пафос отнюдь не исчерпывает сущность рассказа. Императив оседлости²⁰¹, предполагающий антропоцентристское сопротивление природе, небесспорен для самой его «распространительницы». Героиня, которой «пустыня была <...> родиной» [1: 83], готова признать правоту «номадизма»²⁰²: «Мария Никифоровна

¹⁹⁸ В черновых вариантах рассказа содержались «гендерные» комплименты в адрес героини, причем в одном случае подчеркивалась ее маскулинность («Вы, Ксения Никифоровна, — мужчина» [1: 556]), в другом — фемининность: «Вы, Ксения Никифоровна, настоящая женщина и действительный человек» [Платонов 2004а: 521].

¹⁹⁹ Это слово тоже нельзя воспринимать однозначно. Кажется, что глагол «распуститься» ситуативно означает «расцвести», «оформиться»; между тем, например, в «Чевенгуре» Сотых говорит Чепурному: «Сна у тебя нету от упущений, революция-то помаленьку распускается» [3: 248], — реализована противоположная семантика потери «формы».

²⁰⁰ Вероятно, этим мотивирована фраза завокроно, обрешего Нарышкину на бесконечную борьбу с песками (точнее, на просвещение их «нецивилизованных» обитателей): «...мне жалко как-то вас и почему-то стыдно...» [1: 89].

²⁰¹ Ср. роман «Мы», где антиномадическая установка выглядит одним из признаков утопии:

...Вся человеческая история, сколько мы ее знаем, это история перехода от кочевых форм ко все более оседлым. Разве не следует отсюда, что наиболее оседлая форма жизни (наша) есть вместе с тем и наиболее совершенная (наша)? [Замятин 2003а: 218].

²⁰² В творчестве Платонова 1920-х годов неоднократно встречается образ поселения (города) как «остановленного странствия», причем пребывание людей в подобном состоянии оценивается скорее негативно [см.: Яблоков 2014: 304–308].

втайне подумала, что вождь умен» [1: 88]; «вспомнила умного спокойного вождя кочевников, сложную и глубокую жизнь племен пустыни, поняла всю безысходную судьбу двух народов, зажатых в барханы песков» [1: 89]. Способствуя ликвидации кочевничества, она делает дело, в правоте которого не вполне уверена; тем самым драматизм ситуации усиливается.

Отец Нарышкиной не участвует в действии непосредственно, но отмечено его влияние — точнее, не-влияние — на личность дочери: «Отец-учитель не разъяснял девочке событий, жалея ее детство, боясь нанести глубокие незаживающие рубцы ее некрепкому растущему сердцу» [1: 82]. Видимо, мы должны сделать вывод, что у воспитанной таким образом героини нет определенного мировоззрения, ее суждения «беспредпосылочны» — по этой логике она способна принять все точки зрения и склонна к гармонизации противоположностей.

Как и в ряде других платоновских произведений, существенную роль в рассказе играют автобиографические мотивировки. Будущая жена Платонова Мария Александровна Кашинцева в 1921 г. служила учительницей; при этом девичья фамилия ее матери, тоже Марии (Емельяновны), была Крашенина²⁰³ — по отношению к ним фамилия Нарышкина анаграмматична. Вместе с тем автор рассказа «передал» героине свое собственное дело: борьба с песками была одним из аспектов гидромелиоративных работ, которыми Платонов занимался в течение нескольких лет и которые в автопародийном виде отражены в повестях «Епифанские шлюзы» и «Город Градов». Отметим также заглавие платоновской статьи «Борьба с пустыней», перекликающееся с темой «Песчаной учительницы», хотя речь в статье идет о мелиорации [см.: Платонов 2004б: 276–268].

Мы отмечали тему «жены-невесты» в адресованных М. А. Кашинцевой письмах Платонова 1920-х годов (см. с. 14). С новой силой звучит она в тамбовский период. Так, 13 февраля 1927 г. Платонов пишет: «Мы прирожденные жених и невеста. <...> Я ведь твой жених теперь — все прошлое было лишь испытанием» [Платонов 2013: 216]; 15 февраля: «Оставим эту скуку, милая невеста моя <...> прощай, моя далекая невеста, и береги нашего первого и единственного сына»²⁰⁴ [Платонов

²⁰³ Фамилию Крашенина носила Софья Александровна в романе «Строители страны» [см.: Платонов 2021: 411], позже она перешла к героине пьесы «Высокое напряжение» [7: 112]. Кстати, в автобиографическом рассказе, написанном в 1920-х годах самой М. А. Платоновой, фигурирует имя Варя Крашеная [см.: Платонов 2021: 652].

²⁰⁴ Следует иметь в виду, что их брак, длившийся к тому времени около пяти лет, не был зарегистрирован. Судя по письмам 1927 г., писатель настаивал на том, чтобы оформить его официально, однако жена (по неясным причинам) противилась этому [см.: Платонов 2013: 216]; регистрация брака состоялась лишь 22 мая 1943 г.

2013: 219–220]. При этом в письмах из Тамбова [см.: Платонов 2013: 176, 178–179, 183–184, 190, 193, 195, 201, 216] и более поздних (лета 1927 г.) неоднократно возникает тема измен жены²⁰⁵. Видимо, поэтому Платонов выбрал для ведущей «монашеский» образ жизни героини «Песчаной учительницы» фамилию, которая не только отсылает к автобиографическому контексту, но и содержит «намекающую» историческую аллюзию. Реальная Мария (Антоновна) Нарышкина известна как классический образец адюльтера: в течение примерно 15 лет она являлась фавориткой (фактически женой) Александра I, и окружающие считали, что из ее шести детей некоторые (по разным версиям, от одного до пяти) были детьми императора. Именно поэтому муж Нарышкиной Дмитрий Львович назван «великим магистром ордена рогоносцев» в издевательском «Дипломе», который 4/16 ноября 1836 г. был прислан А. С. Пушкину как намек на роман его жены с (другим) императором и оказался катализатором роковой дуэли. В первой половине 1920-х годов вышло несколько книг, посвященных этим событиям [см.: Поляков 1922; Новые материалы 1924; Бартенев 1925], которые могли привлечь внимание Платонова.

Как бы то ни было, в тамбовский период пушкинская тема активна в сознании и творчестве писателя [см.: Корниенко 2009: 389–393]. Например, в письме к жене от 13 декабря 1926 г. Платонов приводит строфу из поэмы «Бахчисарайский фонтан» (1823) в собственном «переложении» [см.: Платонов 2013: 175]; в письме от 5–6 января 1927 г. цитирует (неточно) стихотворение Г. А. Шенгели о Пушкине [см.: Платонов 2013: 187]. Весьма важную роль, как будет показано, играют пушкинские реминисценции в повести «Епифанские шлюзы». В «Песчаной учительнице» главные помощники Нарышкиной в Хошутове Никита Гавкин и Ермолай Кобозев названы «настоящими пророками новой веры в пустыню» [1: 86] — видимо, переосмыслен мотив стихотворения «Пророк» (1826), герой которого перерождается «в пустыне мрачной» [Пушкин 1994e: 30]. Пушкинские реминисценции проявятся не только в рассказе «Песчаная учительница», но и в написанном несколько позже одноименном либретто (киносценарии), где возникают мотив чумы и образ повозки, в кото-

²⁰⁵ Например, 30 января 1927 г. Платонов пишет:

Все это возможно тогда, если ты в Москве не сошлась с кем-нибудь. Я ведь догадываюсь, что без меня там «дым коромыслом». Тем более что ты меня хронически обвиняешь в измене. Это как раз заставляет думать о тебе как нечестной жене [Платонов 2013: 208].

3 июля 1927 г.:

Я не представляю себе, чтобы любящий человек, при всех возможностях, мог вести себя так, как ты вела себя, когда я уехал один в Тамбов. <...> Тебя, особенно в последние годы, стали сильно интересоваться и мужчины, и многое другое, к чему раньше ты такого явного интереса не выказывала [Платонов 2013: 228].

рой лежат «мертвые люди и дети» [7: 457], — вариация образа «телеги, наполненной мертвыми телами» [Пушкин 1995б: 178] из трагедии «Пир во время чумы» (1830).

Закономерно, что в чуждом Тамбове Платонов остро ощутил внутреннюю близость с Пушкиным, находившимся в агрессивной среде, — с той разницей, что поэт противостоял привычному петербургскому окружению, а Платонов очутился один в незнакомом городе и оказался вовлечен в бюрократически-производственные интриги. Еще существеннее был фактор сходства с семейной ситуацией Пушкина²⁰⁶, особенно в последние месяцы его жизни. Между пушкинскими письмами середины 1830-х годов и платоновскими письмами тамбовского периода есть «прямые аналогии в развитии темы любви, семьи, творчества и современной литературы» [Корниенко 2009: 392]. С учетом роли, которую семейство Нарышкиных «заочно» сыграло в судьбе Пушкина, отметим, что по отношению к героине «Песчаной учительницы» историческая М. А. Нарышкина выступает в качестве «фиктивного» прототипа и с подлинным прототипом — М. А. Платоновой — сходна лишь в одном отношении: как неверная жена.

Возможно, имели значение и «петровские» коннотации. Д. Л. Нарышкин был правнуком Льва Кирилловича Нарышкина — одного из пяти братьев Натальи Кирилловны, второй жены царя Алексея Михайловича²⁰⁷, матери Петра I. Роль этой темы очевидна с учетом повести «Епифанские шлюзы», герой которой, как и героиня «Песчаной учительницы», приносится в жертву во имя грандиозного преобразовательного замысла. С учетом ареала действия рассказа характерно, что в «Епифанских шлюзах» тоже присутствует «каспийский» мотив: Петр намерен «в сношение с древлеазиатскими царствами сквозь Волгу и Каспий войти и весь свет с образованной Европой, поелику возможно, обручить» [2: 101]. Задача сходного масштаба стоит перед героиней «Песчаной учительницы»: внедряя новую цивилизационную парадигму, Нарышкина призвана «синхронизировать» различные исторические этапы развития человечества (подобная задача стоит перед героем «Епифанских шлюзов» Бертраном Перри — см. ниже).

²⁰⁶ Показательно, например, его письмо к жене от 30 октября 1833 г.:

Ты, кажется, не путем искокетничалась. Смотри: недаром кокетство не в моде и почитается признаком дурного тона. В нем толку мало. Ты радуешься, что за тобою, как за сучкой, бегают кобели, подняв хвост трубочкой и понюхивая тебе <задницу>; есть чему радоваться! [Пушкин 1996: 88–89].

²⁰⁷ При этом первую его жену (в девичестве Мирославскую) звали Марией. После смерти Алексея Михайловича противостояние двух семейных «партий» обострилось — в этом свете сочетание «Мария Нарышкина» предстает своеобразным оксюморном.

Заглавие рассказа — перифрастическая номинация героини, эквивалент ее имени. Характерно, что с песком связана вся жизнь Нарышкиной, она словно «произошла» из него — «родом из глухого заброшенного песками городка» [1: 82]. О своем будущем, обусловленном отведенной ей функцией «культурной героини», Нарышкина не без иронии говорит завокроно: «Постараюсь приехать к вам через пятьдесят лет старушкой...» [1: 89], — предвидя новую встречу, когда, фигурально выражаясь, песок будет сыпаться из нее самой. Возвращаясь к мотиву «невесты», можем сказать, что «похороненная» молодость героини утекает буквально «в песок»; сравним эпизод повести «Епифанские шлюзы», где ниже пробитого строителями дна Иван-озера «лежат сухие жадные пески, кои теперь и сосут воду из озера» [2: 120].

В аспекте христианской традиции слово «песчаный» ассоциируется с чем-либо непрочным и недолговечным²⁰⁸ — вспомним метафору «дом на песке» [Мф. 7:26]. При этом к Иисусу часто обращаются как к учителю [Мф. 8:19; 9:11; 12:38 и др.] — на этом фоне именование «песчаная учительница» выглядит трагедией евангельского архетипа: «А вы не называйтесь учителями, ибо один у вас Учитель — Христос» [Мф. 23:8]. Такие реминисценции порождают скепсис насчет успеха деятельности Нарышкиной. Но, отвлекаясь от оценки преобразовательных перспектив, можем сказать, что рассказ «Песчаная учительница» — это история о том, как бездетная Мария приняла на себя миссию несуществующего сына.

ШАЛУНЬЯ ДЕВОЧКА — ДУША («Шарманка»)

Регион, в котором происходит действие «Шарманки», не конкретизирован, однако в сюжетном пространстве есть намек на аридный пейзаж: изображенная в пьесе «коопсистема» носит название «Песчано-Овражной» [7: 110]. Кооперация в принципе воспринимается как своего рода эквивалент коммунизма — сопоставим эпизод романа «Чевенгур», где Полюбезьев приходит в уездный город, вдохновленный прочитанной им статьей Ленина «О кооперации» (1923), в которой кооперация объявлена одной из составных частей коммунистической организации общества: «...строй цивилизованных кооператоров при общественной собственности на средства производства, при классовой победе пролетариата над буржуазией — это есть строй социализма» [Ленин 1967–1981-45: 373].

²⁰⁸ Финальный тезис завокроно «пустыня — будущий мир» [1: 89] звучит двусмысленно.

Однако Чепурный отвергает идею кооперации как «архаичную», поскольку полагает, что Чевенгур находится на более прогрессивной исторической — а вернее, уже «постисторической», вневременной — стадии: «Какая кооперация? Какой тебе путь, когда мы дошли? <...> Теперь, братец ты мой, путей нету — люди доехали» [3: 204].

Но если в «Чевенгуре» коммунары вдохновлены хоть какими-то идеями, то в «Шарманке» утопия представлена на этапе вырождения: это безжизненная бюрократическая структура, основанная, как явствует из ее названия, буквально «на песке», в глубинах которого притом содержится «газовый угар» [7: 110] — обстоятельство, как бы объясняющее «неадекватность» персонажей. Заглавие пьесы закономерно ассоциируется с этой «механической» реальностью; но образ шарманки на самом деле не столь однозначен. Характерно, что шарманка в пьесе принадлежит персонажу, который в гендерно-возрастном отношении занимает «промежуточное» место между женским и детским, — Мюд представлена как «девушка-подросток»²⁰⁹ [7: 57], и в финальной сцене она, уходя с шарманкой, поет под ее музыку [7: 111].

Финальный пейзаж представляет собой пространство «космических» масштабов: «Видна пустота мира — бесконечный районный ландшафт»; характерны слова звучащей на этом фоне песни:

В страну далекую
Собрались пешеходы,
Ушли от родины
В неизвестную свободу,
Чужие всем —
Товарищи лишь ветру...
В груди их сердце
Бьется без ответа²¹⁰ [7: 111].

В этом универсуме растворяется героиня — «душа мира», воплощающая его «детское» состояние и ассоциируемая с мировой гармонией, которая, как это ни парадоксально на первый взгляд, воплощена в образе

²⁰⁹ Подобный тип неоднократно возникает в «Чевенгуре»: Кондаев возделает «полудевушку Настю пятнадцати лет» [3: 36]; Дванов «вспомнил прощание с жалкой, босой полудевушкой» [3: 115], то есть Соней; в эпизоде прихода женщин в Чевенгур «одна смуглая полудевочка подошла к Сербинову» [3: 390]. Контекстный смысл слова «полудевушка» — незрелая женщина; вместе с тем в языке рубежа XIX–XX вв. слова «полудева», «полудевушка» (калька с *фр. demivierge*) обозначали девицу легкого поведения; ср. также диалектное «полудевка» — гермафродит [Даль 1903–1909-1: 1267].

²¹⁰ В песне угадываются реминисценции из лермонтовского «Паруса» (1832): «Что ищет он в стране далекой? / Что кинул он в краю родном?...» [Лермонтов 1936г: 380]; к тому же парус по определению «товарищ ветру».

шарманки²¹¹. Исследователи, в соответствии с общеязыковой семантикой слова («нудный или монотонный разговор, просьба» [Ушаков 1935–1940–4: 1321]), зачастую интерпретируют платоновскую шарманку как «бюрократически-тоталитарный» инструмент. Для этого есть определенные основания — например, Щоев мечтает о «безлюдии» [7: 77], чтобы иметь возможность руководить неодушевленными антропоморфными устройствами, которые не надо кормить: «Я бы всю республику на механизмы перевел и со снабжения снял» [7: 78]. В написанной Платоновым после завершения пьесы «Вставке в “Шарманку”» Щоев советует Евсею «приурочить смерть ближе к массам»: «Пусть смерть приблизится к населению и аппетит у них отобьет. Жить будут, а есть уже не захотят» [Новые материалы 2009: 247]. Однако «расстановка сил» в драме сложнее: если персонажи-люди (во всяком случае, некоторые из них) мечтают о «механизации» органического, то у механических устройств обнаруживаются свойства, явно превосходящие возможности машины.

Обратимся вначале к конкретной шарманке, фигурирующей на сцене и являющейся своеобразным фокусом действия. Важно отметить, что в райцентре, где происходят основные события, шарманка присутствует не постоянно: вначале ее приносит Алеша, пришедший вместе с Мюд, а в финале последняя уносит шарманку с собой. По ходу действия шарманка принимается играть двенадцать раз, из них одиннадцать — в пределах города и один — вне его. Шарманочная музыка получает следующие авторские характеристики: «ветхий мотив» [7: 61]; «старый вальс» [7: 66]; «новый мотив» [7: 67]; «грустная народная песенка» [7: 69]; «другая пьеска», под которую Мюд поет: «В страну далекую / Собрались пешеходы...» [7: 69]; «танцевальный мотив» [7: 70]; «вальс “На сопках Манчжурии”» [7: 83]; «задушевное» [7: 84]; «нежная музыка — вальс» [7: 89]; «скорбящая песенка» [7: 107]; мелодия, под которую члены собрания поют: «И где ты, мой товарищ, / Увы — не знаю я!» [7: 108]; музыка (уже за пределами города), под которую Мюд вновь поет: «В страну далекую...» [7: 111], — лишь в этом последнем эпизоде можно говорить о повторении уже звучавшей мелодии, в остальных случаях она всякий раз другая.

Как видим, у «механического» устройства весьма богатый — судя по всему, неограниченный — репертуар, отнюдь не соответствующий семантике запрограммированности²¹²; создается впечатление, что шарманка

²¹¹ Фальшивящая шарманка иронично отождествлена с «мировой гармонией» в драме Л. Н. Андреева «Анатэма» (1909), влияние которой прослеживается в платоновском творчестве [см.: Яблоков 2014: 664–669].

²¹² В рассказе «Московская скрипка» видим «инвертированный» мотив: скрипка сделана из «вылеченного» вещества и пребывает в резонансе с материей [4: 339], улавливая мировую гармонию: «Рука Сарториуса лишь тревожила скрипку, а пела

способна сыграть любую мелодию, причем в соответствии с потребностями момента. Не вполне традиционно и эмоциональное впечатление, производимое «механической» музыкой, — например, в финале она «торжественна и трогает скучное чувство человека» [7: 111]. Все это противоречит стереотипу «шарманочности»: получается, что в механизме живет подлинная душа. «Одушевленность» шарманки контрастно оттеняет ее пародийный «двойник» — созданный Алешей механизм, который «аплодирует и кричит “ура”»²¹³ [7: 84].

Но набор звучащих устройств этим не ограничивается. Афиша пьесы озаглавлена «Действующие люди», и в список «людей» внесены не только «аттракцион» Кузьма, но также «говорящая труба» [7: 57]. Их сближение неслучайно. Будучи рукотворным устройством вроде робота или голема, Кузьма вначале тоже выглядит как своего рода «шарманка»²¹⁴. Однако Мюд с самого начала упоминает, что у Кузьмы «сломатое сердце» [7: 59], — по ходу событий он постепенно «очеловечивается»²¹⁵, высказывается все двусмысленнее и в конце концов, не вынеся противоречий жизни, просит «покоя»: «Мертвые угождают всем» [7: 102]. Алеша развинчивает его на части [7: 102–103] — «железный человек» [7: 57] фактически совершает самоубийство, поступая отнюдь не как машина. «Винной» Алеша (в которой он мучительно раскаивается) объявляется именно то, что сделанный им «герой сломался» [7: 103], — вместо несомневающегося андроида Алеша невольно создал человека.

Антропоморфные функции приданы и говорящей трубе: она не просто транслирует речь, но «повторяет <...> слова совершенно другим голосом <...> с иным выражением и даже с иным смыслом» [7: 66]. Когда Алеша отрывает ее от устройства, труба «продолжает рычать в руках че-

и вела мелодию она сама» [4: 335–336]. Тем самым скрипка отчасти родственна шарманке: человек лишь водит смычком или крутит ручку, и этим его участие исчерпывается, мелодия же возникает самостоятельно.

²¹³ Аплодирующее устройство фигурирует и в повести «Впрок» [2: 306].

²¹⁴ Вначале Кузьма поет лишь за деньги, как музыкальный автомат, — требуется положить ему в рот пятикопеечную монету, которую он проглатывает, после чего вместе с Мюдом исполняет идеологически «правильную» вариацию богослужебного текста:

Все-мир-но-му про-ле-та-ри-ю,
Власть держащему —
Слава!
Под-ку-лач-ни-ку, перегибщику, аллилуйщику,
Дву-руш-нику, беспринципщику,
Правому и левому и всякой темной силе —
Веч-ный по-зор! [7: 61].

²¹⁵ Первым (причем демонстративным) «человеческим» поступком Кузьмы становится посещение уборной [7: 72]; затем во время «вечера испытаний новых форм еды» он «плачет» и «ест остатки пищи» [7: 91].

ловека» [7: 72], демонстрируя полную самостоятельность. Характерно, что, «общаясь» с трубой, Щоев вместо «алло!» произносит «Алла!» [7: 66, 70], точно говорит с высшим существом²¹⁶. В таком контексте аббревиатура «райпотребсоюз» [7: 93] обретает каламбурно «сакральное» значение — в соответствии с лейтмотивом «надстройки-души» райпотребсоюз предстает чем-то вроде места, где производится или хранится смысл жизни. Неудивительно, что такой образ использован для воплощения трагической коллизии духовной и телесной пищи²¹⁷ — показательно, что Стерветсен²¹⁸ представлен как «профессор-пищевик» [7: 57]; бытовое и метафизическое гротескно слиты.

Механические устройства в пьесе «одушевлены», зато люди «механизируются»²¹⁹ — мир словно готов впасть в некое «третье», промежуточное состояние. В соответствии с гофмановско-гоголевско-щедринской традицией можно видеть здесь проявление социальной сатиры. Но в общем контексте платоновского творчества «родство» и «неразличение» людей и механизмов не выглядит однозначно негативно. Конечно, Щоев и ему подобные вряд ли достойны доброго слова, однако избавление от подобных персонажей, похоже, не очень улучшает ситуацию в целом.

По поводу финала «Шарманки» А. Г. Битов писал: «Не вполне расставшись с сатирой, Платонов пытается задрапировать ее покровом как бы утопии» [Битов 2006: 8]; утверждалось также, что в пьесе «враждебный принципам социалистического мира кооператив исчезает с лица зем-

²¹⁶ Вспомним к тому же, что образ трубы многократно встречается в Священном писании [напр.: Откр.: 8–11], выступая одним из судьбоносных символов.

²¹⁷ Ср. словесную игру с политическим подтекстом в диалоге при «испытании» новых форм еды»:

Серена. Папа! Это — саранча? Они едят вредителей.
Евсей. Верно, барышня. Мы вредителей прячем в себя.
Серена. Тогда вы будете вредным... [7: 85].

²¹⁸ Фамилия, судя по всему, мотивирована репликой из поэмы А. А. Блока «Двенадцать» (1918): «Ишь, стервец, завел шарманку» [Блок 1960а: 354]. Вместе с тем элементы имени Эдуарда Валькирии Гансена Стерветсена вызывают ассоциации с оперой Р. Вагнера «Валькирия» (1870), а также с Гансом Христианом Андерсеном (характерно, что Стерветсен — датчанин), в чьих сказках «Свинопас» (1841) и «Соловей» (1843) описаны механические звучащие устройства — музыкальный горшочек, исполняющий песню «Ах, мой милый Августин» [Андерсен 1899: 191], и искусственная птичка, про которую говорится, что она поет «как заведенная шарманка» [Андерсен 1899: 203]. Притом имя Гансен явно заимствовано у супругов А. В. и П. Г. Ганзен — первых русских переводчиков сказок Андерсена.

²¹⁹ Восходящий к «Мертвым душам» образ шарманки влечет за собой и мотив продажи души. Например, во время «испытания новых форм еды» Первая служащая, которую (как и остальных) мучительно тошнит, произносит: «...из меня выходит вся душа». Стерветсен понимает фразеологизм буквально и просит: «Продайте ее мне, мадемуазель» [7: 90]. Когда Мюд предлагает отправить на Запад Щоева как носителя «надстройки», тот мечтательно говорит: «Не то и правда, Евсей, — продать свою душу ради Эсесер?!» [7: 97].

ли, освобождая место для истинной стройки социализма» [1: 527]. Вряд ли есть основания для столь безудержного оптимизма. Конечно, «Песчано-Овражная коопсистема <...> обращается к ликвидации» [7: 110] — в этом отношении «Шарманка» напоминает «Город Градов», где вспоминается «событие об исчезновении Градовской губернии» [2: 146] и говорится, что после понижения статуса города «дураки в расход пошли» [2: 160]. Однако в повести имелось в виду все же не физическое уничтожение «дураков», в «Шарманке» же впечатление такое, что «в расход» идет буквально весь город. Как гласит полученная Щоевым директива, «населенный пункт сносится» [7: 110], причем абсолютно непонятно, какая участь ожидает горожан — не только явных бюрократов-бездельников, но и, например, тех, чьи лица виднелись в окнах при «испытании новых форм еды». Характерно, что в последней сцене, когда рабочие принимаются ломать стены, члены собрания, находившиеся внутри и готовившиеся ко сну, ложатся и остаются в таком положении до конца [7: 111], словно желая быть «ликвидированными» вместе с учреждением и демонстрируя «механическое» равнодушие к собственной жизни.

Однозначно истолковать итоговые сцены трудно, но бесспорно, что наступающий новый порядок не должен восприниматься как хеппи-энд. Рисуя уничтожение «коопсистемы», Платонов одним штрихом очерчивает перспективу, которая обещана взамен царства бюрократии: предстоит «промышленная эксплуатация подпочвы, в которой содержится газовый угар»²²⁰ [7: 110]. Вряд ли подобное будущее может считаться вполне благополучным, даже если «угар» станет давать свет и тепло. И неудивительно, что еще до начала разрушения города Мюд покидает его, вновь отправляясь в «пустоту мира» и унося с собой шарманку.

В структуре пьесы реализован характерный для Платонова сюжетно-образующий мотив «остановленного» странствия. Явившись в райцентр, Алеша и Мюд были полны утопических ожиданий, надеясь приобщиться к полезной деятельности и перейти к «оседлости», о чем свидетельствуют слова песни «Осталось идти нам немного, / Построен счастливый наш дом» [7: 59] и реплики персонажей:

А л е ш а. А можно, мы тоже будем строить?.. Все время играть на музыке — это сердце болит.

М ю д (*касаясь Алеши*). А мне скучно стало жить на свете пешком.

²²⁰ У Платонова обыгрывается и буквальное значение слова. Клокотов восклицает: «Так ведь мы угаром, стало быть дышали, Иван Никанорович!» — и Щоев (по обыкновению глубокомысленно) резюмирует: «Газовый угар!.. Вот она, объективная причина несознательности районного населения» [7: 110].

Щ о е в. А зачем вам строить? Вы весна нашего класса, а весна должна цвести. Играйте на музыке! <...> ...Привлечем, Евсей, этих бредущих, пускай они останутся [7: 69].

Слова о «весне класса» позволяют предположить, что имя героини восходит к стихотворению В. В. Маяковского «МЮД»²²¹ (1926) с его афористичными строками:

Коммунизм —
 это молодость мира,
и его
 возводит
 молодым²²²
 [Маяковский 1958б: 174].

Героине придан «всемирный» характер: Стерветсен говорит, что Мюд — «ум и сердце всех районов нашей земли» [7: 109]. Однако далее слово «скучно» употребляется ею уже в отношении «райпотребсоюза» [7: 76, 91, 99], и возникает песня об одиноких странниках [7: 69–70]. В финале «молодость» покидает город (к тому же разрушаемый на глазах зрителя), и идею «построенного счастливого дома» сменяет образ бесконечного пути.

Мотив вечной дороги выносится «за пределы» фабулы, предстает лейтмотивом бытия: странничество и оседлость выступают философскими метафорами, вечными модусами людского существования²²³. Но «полудевушка» Мюд, в инфантильности которой воплощена энергия «безостановочного» детства, выходит за рамки человеческого социума — она пребывает в постоянном движении, словно обеспечивая непрерывное вращение мирового «механизма».

²²¹ Международный юношеский день, не имевший фиксированной даты и проводившийся с 1915 (в России с 1917) до 1945 г. в сентябре — ноябре по разным числам.

²²² Вместе с тем имя героини вызывает и оценочно противоположные ассоциации, переключаясь с американским очерком М. Горького «Моб» (1906), где создан образ «страшного животного, которое носит тупое имя “Моб” — толпа» [Горький 1970в: 267]. Толпа представлена функцией «механического» мироустройства: «Шесть дней недели жизнь проста, она — огромная машина, все люди — ее части» [Горький 1970в: 266]. Эта тема очевидна и в пьесе «Шарманка». Впрочем, Мюд не только не родственна рационально-бюрократическому миру, но, напротив, контрастно противостоит ему, воплощая витальную силу — вечное «детство», обеспечивающее круговорот бытия.

²²³ В «Песчаной учительнице» в хронотопе пустыни тоже сосуществуют три этнокультурных и экзистенциальных типа: оседлые русские переселенцы, кочевники и бывшие кочевники, переходящие на оседлость.

БОЖЬЯ ГЛИНА

(«Такыр»)

В тематическом отношении рассказ «Такыр» явно сходен с «Песчаной учительницей» — в обоих произведениях реализуется аридная тема и в «последействии» намечено радикальное преобразование пустыни. Разница в том, что в финале «Песчаной учительницы» Нарышкина «удаляется» от семьи и детей, «Такыр» же завершается возвращением героини на «детскую родину» [3: 36] — сопоставим финал «Чевенгура», где сходное циклическое движение совершает Александр Дванов. При этом в романе мотив возвращения усложнен: финалом судьбы героя становится не посещение деревни, где он родился и вырос, а погружение в озеро Мутево [3: 408], уход «вглубь» времени-пространства, нисхождение-восхождение к пренатальному состоянию и «растворение» в мировом веществе. Сходным образом в «Такыре» прибытие Джумали (на лошади, подобно Александру Дванову) на «бедную родину» [4: 309] оборачивается приобщением к натально-мортальному круговороту и едва ли не означает «личную» смерть героини — недаром на могильном камне матери дочь читает свое собственное имя [4: 309].

Заметим, что «лиминальный» (между жизнью и смертью) статус героини, прибывшей верхом, своеобразно «подготовлен» в начале рассказа. Здесь в составе отряда отмечены тело, «утерявшее» душу («Один <...> конный человек был мертвым <...> он ехал, низко склонившись, привязанный к седлу и к шее своей уцелевшей лошади» [4: 291]), а также почти «бестелесная» душа — Джумаль, которой Заррин-Тадж беременна лишь второй месяц [4: 291]. Соответственно, в образе ущелья, сквозь которое Зарин-Тадж и Джумаль оказываются в туркменском хронотопе, актуализированы натальные коннотации [см.: Виноградова 2019: 101–102, 106–107].

«Удочеренная» советской властью Джумаль Таджиева, получившая задание «определить место для опытного садоводства в глубине Каракумов» [4: 308], воплощает тип «культурной героини» и в этом смысле родственна Марии Нарышкиной, занимающейся по заданию руководства озеленением песчаных пространств. Типологически близка Джумали и «пустынная» подвижница Надежда Босталоева. Все три героини бездетны, но с Нарышкиной Джумаль сходна также парадоксальной амбивалентностью гендерно-репродуктивных признаков. Например, остается неясным характер отношений Джумали с Катигробом, хотя они «пробыли вместе шесть лет» [4: 306]. Сомнения в их близости порождает замечание

повествователя: «Джумаль <...> была равнодушна и не понимала, за что можно любить человека» [4: 306]; показательно также, что за долгий срок «совместного» существования она не забеременела. С жизнеподобной точки зрения не менее странно, что и спустя десять лет [4: 308] после расставания с Катигробом, достигнув почти тридцатилетнего возраста, Джумаль не замужем и не имеет детей — по крайней мере, ничто не свидетельствует об обратном. Причем если у Нарышкиной возникали мысли на семейную тему, то Джумаль вообще не рефлексировала по этому поводу.

Вместе с тем отметим корреляцию типов «культурной героини» и «всечеловеческой» матери. Характерно типологическое сходство Джумали и Карагез, героини недописанного сценария «Аяз» и завершенного сценария «Песнь колес»; в последнем Карагез участвует в спасении оборванного состава с красноармейцами [см.: Песнь колес 2017: 478–481] — данный мотив перейдет в рассказ «НЗТЮ», где Ольга предстает всеобщей «девственной матерью». Черты «общечеловеческого» материнства присущи и Джумали Таджиевой. При этом характерно, что планируемый ею сад будет «совмещен» с кладбищем — «заповедником растений, исчезающих с земли»²²⁴ [4: 310].

Как известно, публикация «Такыра» вызвала упреки автору в пессимистичности; в большинстве отзывов рассказ интерпретировался как умаление достижений социализма. А. С. Гурвич утверждал, что Платонову свойственно мазохистское любование темным прошлым и всевозможными проявлениями обездоленности, слабости человека:

Он спешит отделаться от новых чувств Джумаль коротким эпилогом, он говорит о них скомканно, торопливо и невольно оглядывается назад, где оставлено столько упоительных страданий. <...> Даже последняя страница рассказа, эпилог, в котором ночной свет впервые сменяется солнцем, в котором Джумаль уже свободная, советская женщина, призванная оживить свою родину — пустыню — садами, — даже эта последняя страница рассказа под пером Платонова превращается в траурный реквием. <...> Автор вернул Джумаль в пустыню, поверг ее на мертвую землю перед трупами и могилами близких [Гурвич 1994: 363–364].

«Пессимистические» интерпретации рассказа доминируют и в современных (не слишком многочисленных) работах о нем. Финальная встреча

²²⁴ Ср. запись Платонова при посещении в 1934 г. Репетекского заповедника в Туркмении: «Жалкое кладбище среди культурного опытного поля Репетека. Покойники лежат среди заповедной зоны, — как их проводить родственникам» [Платонов 2000а: 136]. Отметим, что в рассказе «Такыр» в словосочетании «опытный сад» прилагательное соединяет противоположные значения «экспериментальный» (= пробный) и «умелый» (= испытанный), то есть, по существу, «новый» и «старый» одновременно.

Джумали с «бедной родиной» трактуется как свидетельство душевной пустоты героини и, соответственно, морального краха символизируемой ею утопии:

Пустыня <...> проникла в ее сердце. <...> Джумаль, отвергая ма-теринский путь терпения и смирения, выбирает кинжал и винтовку как орудия своего освобождения. <...> Но расплатой за это становится ее опустошенное сердце. Она забывает все: и любившего и долгие годы ждавшего ее в пустыне человека, и умершую мать, и обычаи своей родины [Бобылев 1994: 78–79].

По мнению другого автора, Платонов в «Такыре» отверг идею социалистического преобразования природы, сочтя пустыню самодостаточной и непоколебимой в грандиозности: «...пустыня бедна, но такой, по мнению Платонова, и должна оставаться, бедность не умаляет ее величия и силы» [Сычева 2016: 114].

Встречаются и «оптимистичные» интерпретации, соответствующие духу советской литературы периода первых пятилеток:

...Если Заррин-Тадж смиряется со своей долей рабыни и не делает даже малейшей попытки что-то изменить в своей жизни <...> то Джумаль несет в себе активное начало жизни. Она вырывается из плена такыра <...> Джумаль сама пришла к людям, сама выбрала свой путь, и этот путь привел ее к осмысленному желанию служить обществу, стать полезной той земле, на которой она родилась, посадить на пустом такыре цветущий сад [Бороздина 1995: 121, 123].

Однако никакое «жизнеподобное» толкование «Такыра» (как и любого платоновского произведения) не может быть адекватным без учета сложного подтекста. В частности, важным свойством художественного мира рассказа является интеркультурность — связь с тремя цивилизациями: иранской (условно — зороастрийской), тюркской (мусульманской) и русско-европейской (христианской). Так, эпизод, где Джумаль находит в башне скелет Катигроба, ассоциируется с традиционной погребальной практикой зороастрийцев, которые выставляли умерших в открытых глиняных башнях — дамах; когда оставался скелет, кости помещали в урну²²⁵. Катигроб родом из Вены [4: 305] — отметим каламбурное созвучие слов «австриец» [4: 304] и «зороастриец». При этом персонаж, живший при кладбище, охарактеризован как «человек с <...> двумя собаками» [4: 308]; в зороастризме собака — второе после человека по святости существо, которое, в частности, может принимать участие в по-

²²⁵ См.: <http://zoroastrian.ru/node/416> (дата обращения: 05.03.2021).

гребальном обряде²²⁶. Показательно и то, что своей «сестрой» Джумаль считает «высохшую ящерицу» [4: 297] — это существо является одним из символов Аримана.

В начале рассказа персиянка [4: 290] Заррин-Тадж²²⁷ насильственно перемещена не просто в другую местность, на «равнину вольных туркменов» [4: 289], но в иную культуру. Важна оппозиция двух мифологизированных географических областей: «Иранский эпос разделяет иранский мир на собственно Иран, как правило, идентифицируемый с Иранским нагорьем, и Туран, севернее Аму-Дарьи, примерно соответствующий нынешней Центральной Азии» [Шукуров, Шукуров 2001: 26]. Заррин-Тадж это известно: «...ей слышались издали звуки, помимо шума потока, — она думала тогда, что это, наверное, из Ирана в Туран уезжает поезд, который Заррин-Тадж видела однажды в детстве» [4: 290]. Джумаль — этническая «иранка»²²⁸, дочь персиянки и курда [4: 291]; характерно, что в финале, отправляясь в туркменскую пустыню, которую она называет родиной, Джумаль меняет европейскую одежду на «персидское черное платье» [4: 308]. Олицетворяемый героиней проект по разведению сада на такыре можно расценивать как внедрение «Ирана» в «Туран» — из песка и глины должен возникнуть «рай» (хотя в практическом плане преобразование пустыни обусловлено, конечно, не «южным», а, напротив, «северным», русским влиянием).

Но, будучи зачата в Персии, Джумаль родилась в Туркменистане, мусульманском регионе. Ее имя, записанное Платоновым также в варианте «Джима-Гуль» [Платонов 2000а: 138], означает «цветок, рожденный в пятницу»²²⁹. Согласно мусульманской традиции, пятница — лучший день, в который восходит солнце; именно в полдень пятницы (в отличие от прочих дней недели) совершается коллективная молитва — джума-намаз. Сакральность имени подкреплена ассоциацией с царицей Джамаль, которая, по легенде, основала мечеть Сейит-Джамаль-ад-Дина (XV в.)

²²⁶ См.: <http://dog-info.narod.ru/zoroastr.htm> (дата обращения: 05.03.2021). Ср. рассказ «Мусорный ветер», где о собаке говорится, что «она — бывший человек, доведенный горем и нуждой до бессмысленности животного» [4: 281].

²²⁷ Имя героини ассоциируется с легендарной царицей ираноязычных племен саков (конец V — начало VI в. до н.э.) Зариной и связано со значениями «золотая», «светлая», «солнечная» (ср. рус. «заря», «жар»). Вторая часть имени, Тадж — по-персидски «корона». Вместе с тем [см.: Толстая 2002: 337] Заррин-Тадж — одно из имен Куррат-уль-Айн, персидской поэтессы и богослова первой половины XIX в., борющейся к тому же за права исламских женщин (см.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Куррат-уль-Айн> (дата обращения: 05.03.2021)).

²²⁸ О культурной топографии рассказа: [Виноградова 2019].

²²⁹ Ср. флоральные коннотации женских имен в других платоновских произведениях с аридным сюжетом: «золотой цветок» Гюлизар [7: 445] в либретто «Песчаная учительница», «горный цветок» Гюльчатая [4: 115] в «Джане».

в городе Аннау неподалеку от Ашхабада²³⁰. На портале этого здания — надпись «Дом красоты» (джамаль — *тюрк.* «красота») и необычный для мусульманской традиции декор: на голубом фоне — два золотых дракона, которые, по преданию, принесли людям золото за то, что те спасли одного из них²³¹, на это золото и была сооружена мечеть²³². Данная постройка послужила прообразом башни, занимающей в пространстве «Такыра» центральное место. Характерно, что культурная принадлежность и функция сооружения подчеркнута неясны: «Никто не знал, чья это башня и что в ней делали в старое время — молились или убивали» [4: 298]; «полифункциональность» свойственна башне и в настоящем времени сюжета. Межкультурное положение Джумали подчеркивает также взятая ею в честь матери фамилия Таджиева. Она созвучна слову «таджик», которое, подобно самой героине, «соединяет» две культуры: будучи персидским, имеет значение «араб или перс мусульманин» [Фасмер 1987: 10].

В связи с типом «культурной героини» и с учетом отмеченной «андрогиности» Джумали можно также отметить в рассказе ряд ассоциаций, воспринимаемых как христианские. Героиня «покинула» Персию до рождения и оказалась в Туркмении, едва обретя «физическое» воплощение. Ситуация напоминает о непорочном зачатии; характерно, что при описании пленников упомянуты «девять молодых женщин и одна маленькая девушка» [4: 289] — Заррин-Тадж, несмотря на беременность, не включена в категорию «женщин». Отцом Джумали является пастух [4: 290], это корреспондирует с темой «Агнца Божьего» [Ин. 1:29] Иисуса. Возраст Заррин-Тадж, четырнадцать лет [4: 290], и ее пожилой («более сорока лет» [4: 292]) муж также соответствуют евангельскому сюжету. Заррин-Тадж выросла «в нагорной хорасанской роще» [4: 291] — словосочетание вызывает ассоциации с Нагорной проповедью. «Пятничные» коннотации образа Джумали и тот факт, что в финале рассказа она обнаруживает скелет Катигроба²³³ и приезжает к могилам примерно в полдень [4: 309], значимы в христианском контексте: Иисус был погребен в пятницу «около шестого часа дня» [Лк. 23:44] по иудейскому,

²³⁰ Она отмечена в платоновской записи: «Аннау: мечеть под Копетдагом; изрзцы: цвет неба пополам с сумраком глубокого колодца» [Платонов 2000а: 144].

²³¹ См.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Дом_красоты](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дом_красоты) (дата обращения: 05.03.2021).

²³² См.: <http://www.pbase.com/bmcmorrow/image/141565933> (дата обращения: 05.03.2021).

²³³ Образ скелета, у которого «нескольких ребер не хватало» [4: 309], заставляет вспомнить первое появление Катигроба, когда он сходит «вниз из верхнего помещения башни», делая «знак мира и приветствия» [4: 298]. Ср. эпизод Евангелия от Иоанна, где Иисус является среди апостолов со словами «Мир вам!» — после чего предлагает «неверующему» Фоме: «...подай руку твою и вложи в ребра мои» [Ин. 20:26–27].

то есть около полудня по европейскому времяисчислению. Три креста внутри ограды из колючей проволоки²³⁴ [4: 309] напоминают о трех крестах Голгофы [Ин. 19:17–18] и терновом венце Иисуса [Мф. 27:28]; камень с «надписью латинскими буквами»²³⁵ «Старая Джумаль» [4: 309], перед которым героиня встает на колени [4: 310] (жест скорее христианский, чем мусульманский), в контексте темы будущего сада выглядит символом воскресения — сравним закрывавший пещеру с телом Иисуса камень, который жены-мироносицы обнаружили отваленным от входа, после чего ангелы возвестили, что умерший воскрес [Лк. 24:2, 6].

Кресты и камень поставлены Катигробом, и финальное «свидание» героини с ним также выглядит травестией воскресения, тем более что у скелета есть своего рода «реплика» — надпись на стене «Ты придешь ко мне, Джумаль, и мы увидимся», на которую та отвечает вслух: «Я пришла к тебе, и мы встретились!» [4: 309]. Фамилия персонажа «заимствована» у реального человека [см.: Рожнецова 2017: 258], но автор рассказа реализовал фонетическую и словообразовательную двойственность: украинская фамилия Кадыгроб (Кадигроб) связана с глаголом «кадить» [Унбегаун 1989: 223], а искаженная форма Катигроб напоминает глагол «катить», вызывая ассоциации с перевозкой и погребением мертвецов²³⁶; характерно, что персонаж «Такыра» не только создал кладбище, огородил его (непонятно откуда взятой) колючей проволокой, но и жил при нем [4: 309]. Имя Катигроба — Стефан [4: 304]: *греч.* Στέφανος — «веночек». Кладбищенски-фитоморфные коннотации соответствуют образу «серого стебля» [4: 310] реликтового растения, которое Джумаль видит возле камня со своим именем, — сопоставим «одежду серого цвета» [4: 294] на Катигробе; судя по всему, в «сером» растении воплощен он сам.

Род занятий персонажа вводит тему «особого» *взгляда*: «Он, венский оптик²³⁷, видит теперь одни миражи, исчезающие эфемеры света и жизни» [4: 305]. Можно предположить, что европеец, который прошел плен

²³⁴ Ср. платоновскую запись: «Кладбище из 4-х крестов, огороженное колючей проволокой, в центре растительного заповедника» [Платонов 2000а: 145].

²³⁵ Неизвестно, на каком языке, но, возможно, и на туркменском: в 1928–1940 гг. в Туркменской ССР использовался алфавит яналиф на основе латиницы.

²³⁶ С учетом присутствующего в «Такыре» мотива чумы [4: 302] отметим, что сочетание «катить гроб» напоминает либретто «Песчаная учительница», где среди кочевников начинается чумная эпидемия (от болезни умирает, в частности, подруга Нарышкиной учительница Гюлизар [7: 456]) и они везут с собой повозку с мертвецами.

²³⁷ Возможно, аллюзия на варшавского *окулиста* Л. М. Заменгофа, создателя языка эсперанто. Известно, что в 1914 г. в Воронеже в госпитале № 14 находился на излечении австрийский военнопленный эсперантист Роберт Рёсслер [см.: Сидоров 2012: 156]; возможно, его присутствие стимулировало местное эсперанто-движение (см. прим. 139, с. 100).

и «убежал отовсюду» [4: 305], оказавшись в прямом и переносном смысле в пустыне, утерять связь с реальностью и дезориентирован. Но этому противоречат практичность и ремесленная умелость Катигроба — благодаря его способностям он и Джумаль существуют на такыре в течение шести лет [4: 305–306]. Характерно, что совместное пребывание начинается с «открытия» зрения девочки: «Перед ним в ожидании стояла Джумаль, выросшая в тоске, в голоде, рабстве, но живая, чистая и терпеливая. Австриец поднял ее к себе на руки и поцеловал в темные, доверчивые глаза» [4: 304]. Поцелуй выглядит не столько эротическим проявлением, сколько символом *прозрения* — именно с него началось превращение дочери рабыни (которая «не знала, что есть на свете города, книги, война, леса и озера» [4: 304]) в полноценного человека. Тема зрения актуализирована и в финале: на слово Катигроба «увидимся» Джумаль отвечает словом «встретились», поскольку «ослепший» скелет не может видеть. Онтологической двойственности Катигроба соответствует то, что в период существования в «мертвом» хронотопе такыра он регулярно ходил «на караванную дорогу», посещая мир «живых», но всегда возвращался [4: 305–306]; между тем для Джумали первая подобная «вылазка» обернулась возвращением спустя лишь десять лет.

Не менее важно, что употребленное в несобственно-прямой речи Катигроба слово «эфмеры», в котором, как кажется, доминирует сема оптического обмана²³⁸, на самом деле является ботаническим термином: это название группы пустынных травянистых растений с очень коротким (иногда несколько недель) сроком вегетации²³⁹. Аллюзия вписывается в фитоморфный дискурс рассказа — герой-оптик с «мortalной» фамилией прозревает в людях недолговечные растения, которые, в соответствии со своим именем, собирает, словно «гербарий». Вспомним эпизод похорон Заррин-Тадж: «Он не хотел, чтобы человек, даже мертвый, был забыт. Съемку он записал себе в памятную книжку» [4: 305]; последнее словосочетание ассоциируется с поминальником — списком имен умерших для их упоминания священником во время литургии.

Катигроб не может сопротивляться законам иссушающего мира-«такыра», «где жара солнца хранится, не остывая, как печаль в сердце раба, где бог держал когда-то своих мучеников, но и мученики умерли, высохли в легкие ветви, и ветер взял их с собою» [4: 294]. Характерно, что сам персонаж при первом появлении кажется неживым («глаза <...> смотрели на маленькую Джумаль с такою печалью, точно он был мертв»

²³⁸ Ср.: «Исчезающие эфмеры света и жизни в глазах, наполненных печалью мертвых, — так описана Платоновым жизнь человека» [Гурвич 1994: 362].

²³⁹ См.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Эфмеры> (дата обращения: 05.03.2021).

[4: 299]), а в финале предстает в явно «эмблематичном» виде — в образе скелета. Катигроб не «ревнитель» смерти (недаром покинул воюющую Европу [4: 305], не желая участвовать во взаимоистреблении), но, принимая ее как необходимость, играет роль могильщика-«хранителя». В частности, он заранее «похоронил» Джумаль, написав ее имя на камне матери, — примечательно, что в финале рассказа дочь достигает примерно такого же возраста, в каком была умершая Заррин-Тадж. В известном смысле Катигроб успел «похоронить» даже самого себя: его надпись на стене — своего рода автоэпитафия, сделанная заранее, поскольку, судя по описанию скелета («нескольких ребер не хватало, и грудь была смята, точно ударом кувалды» [4: 309]), смерть оказалась внезапной. Платонов актуализирует внутреннюю форму глагола «хранить»: Катигроб не только хоронил мертвых, но и охранял их. Поэтому надпись на стене башни — не просто сентиментальная формула, а своего рода деловое послание, вроде плана; основав «заповедник растений, исчезающих с земли», Катигроб функционально предшествует «просвещенной» им Джумали, которая теперь должна решить очередную задачу: превратить кладбище-заповедник, символ бренности мира, в сад — символ вечности.

Повторим, что в контексте мортального дискурса история Заррин-Тадж, угнанной «из Ирана в Туран», может интерпретироваться как «рождение в смерть». Соответствующие ассоциации вызывает движение через узкий проход в горах параллельно с речной водой [4: 289], при этом один из возвращающихся всадников — мертвец [4: 289], «взамен» которого Заррин-Тадж несет в себе едва «воплотившуюся» душу Джумали. Из «райского» (хотя тоже «рабского») для нее Хорасана [4: 291] Заррин-Тадж похищена буквально в иной мир, где открывается «странное небо, с другим светом, чем на родине» [4: 291]. В противоположность Апокалипсису, это «новое небо» [Откр. 21:1] символизирует отнюдь не вечную жизнь — Джумаль видит «пустой свет туркменистанской равнины, скучной, как детская смерть» [4: 291]. При этом, несмотря на производимое пустыней впечатление однообразия и неподвижности, для нового хронотопа характерно гиперблично быстрое движение времени. 14–15-летняя Заррин-Тадж, будучи еще в состоянии беременности, «старится» буквально за несколько месяцев — темпоральный масштаб таков, словно речь идет не о жизни человека, а о вегетационном периоде однолетнего растения (вспомним термин «эфмеры»): «Она пробовала свое тело руками — кости были уже близко, кожа засыхала от усталости, руки сработались до жил» [4: 294]. В момент смерти повествователь называет Заррин-Тадж старухой — своей «бестелесностью» она подобна скелету Катигроба:

Джумаль подошла и попробовала ее; она подняла на ней одежду и увидела грудь, похожую на два темных умерших червя, вьезшихся внутрь грудногоместилища, — это были остатки молочных сосудов, некогда выкормивших ее, а кожа матери провалилась меж ребер и сердце было незаметно: оно больше не билось. И вся грудь ее была так мала, что только немного и сухое могло там находиться, — почувствовать что-либо счастливое старухе было уже нечем, ее силы могло хватить лишь для мучения²⁴⁰ [4: 304].

Как и другие «мученики» такыра, которые «высохли в легкие ветви», Заррин-Тадж буквально увяла: «Джумаль прижала мать к себе и заметила, какая она стала высохшая, старая и маленькая... Заррин-Тадж была легка, как сухая ветвь»²⁴¹ [4: 303–304]. Сравнение отсылает к началу рассказа, где героиня самоотжествляется с деревом²⁴² [4: 290], причем не обычным, а многоствольным:

Персиянка поглядела на старинную чинару — семь больших стволов разрасталось из нее и еще одна слабая ветвь; семь братьев и одна сестра²⁴³. Нужно было целое племя людей, чтобы обнять это дерево вокруг, и кора его, изболевшая, изъеденная зверями, обхватанная руками умиравших, но сберегшая под собой все соки, была тепла и добра на вид, как земляная почва [4: 290].

Чинара ассоциируется с человечеством — соответственно, Заррин-Тадж представляет «целое племя», народ. Но оборотной стороной аналогии является «бессубъектность» героини. Заррин-Тадж изначально выключена из времени — она «не помнила отца и матери и не заметила, когда произошла жизнь: она думала, что так было вечно» [4: 293]; «годы юности проходили без памяти и следа» [4: 292], а оказавшись на чужбине в круговороте рабского труда, Заррин-Тадж тем более «начала отвыкать от своих интересов и от самой себя» [4: 294]. Рождение ребенка тоже не пробудило в ней личность — Заррин-Тадж забеременела, «потому что

²⁴⁰ Здесь, как отмечалось, фактически повторен портрет старухи из «Технического романа» (см. с. 70).

²⁴¹ В повести «Епифанские шлюзы» Мери пишет Бертрану: «Я женщина, я слаба без тебя, как веточка» [2: 103]. Ср. в «Чевенгуре» ощущения Дванова: «Он вспомнил сухую ветхость женских тел, которые он сейчас поддерживал для поцелуев, и как одна женщина сама прижалась к нему, слабая, словно веточка» [3: 389].

²⁴² «В мифологии женщина сближается с образом мирового древа как символом рождающего начала, а также с травами и цветами» [Дмитровская 1999: 144].

²⁴³ Как известно, прообразом послужило дерево в парке поселка Фирюза (соврем. Арчабил, 35 км к западу от Ашхабада). В записной книжке Платонова отмечено: «Чинара “7 братьев + 1 сестра”, тысяча лет. Дерево вьело себе в тело огромные камни, окружило их корой, освоило и выросло дальше» [Платонов 2000а: 140]. О мифологических коннотациях чинары в «Такыре»: [Дмитровская 1999: 10].

ей надо было любить хотя бы одного человека» [4: 290] (показательна модальность долженствования), и характерно, что плод «любви» в восприятии будущей матери метафорически отождествлен с неживым объектом: «Она тоже рабыня, как я! — подумала персиянка про чинару. — Она держит камень, как я свое сердце и своего ребенка» [4: 290]. Закономерно, что тело умершей рабыни сопоставлено с неорганическим веществом: «От Заррин-Тадж не исходило ни запаха, ни теплоты, — Катигроб обследовал ее, как минерал» [4: 304–305].

Уподобление человека камню — распространенный мифологический мотив²⁴⁴. Существование Заррин-Тадж и Джумали маркировано двумя камнями, причем одними и теми же — в обоих случаях подчеркнуто двуединство матери и дочери. В начале рассказа это камень, которым «беременная» чинара, в конце — камень в память «обеих» героинь, поставленный в месте, именуемом заповедником, словно выращенный. В последнем случае камень назван «самородным» [4: 309]: контекстуально это, вероятно, означает необработанный, однако узуальная семантика слова «самородный» — природный, буквально «родившийся самостоятельно» (в этом смысле эпитет справедлив и для камней, «внедренных» рекой в чинару). К тому же синонимом слова «самородный», применительно к камню, является слово «самоцветный» [Даль 1903–1909-4: 23, 27] — такое отождествление вводит дополнительные «растительные» ассоциации.

Но для матери и дочери петроморфность имеет неодинаковый смысл. Сравнением Заррин-Тадж с камнем поддерживается мотив «расчеловечивания» и омертвения. В отношении Джумали и в аспекте эпизода с чинарой метафора дерева, рождающего камень, должна восприниматься с противоположной оценкой: петроморфизм — предвестие «твердокаменности» характера героини, проявляющейся в убийстве Ода-Кары и дальнейших поступках, выражающих социальный протест: «Она решила, что, если ее мать-рабыня лежит мертвая где-то, пусть погибают в песках и все эти свободные и богатые» [4: 307–308]. В этом плане камень с именем Джумали предстает ее «зеркальным» двойником (заметим, что, вставая на колени, она «уравнивается» с ним в размере). Образ человека-камня примечателен и в евангельском аспекте²⁴⁵ [Мф. 16:18]: создание сада символически интерпретируется как «собрание» мира — не только людей, но бытия в целом.

²⁴⁴ «В позднейшей модификации представление о матери-земле принимает форму антропогонического мифа о происхождении человека от скалы и от камня» [Франк-Каменецкий 2004: 201].

²⁴⁵ Сопоставим финал «Котлована», где тело умершей девочки по имени Анастасия (*греч.* «воскресшая») кладется в «вечный камень» [2: 534].

Автор «Такыра» в традиционном духе актуализирует протезизм Джумали, стремление «перевоплощаться» в окружающие объекты или субъекты (подобные персонажи, как мы отмечали, возникают уже в раннем творчестве Платонова). Героиня «Такыра» склонна самоотождествляться с миром во всех его «частностях», причем такая установка связана с «воскресительной» интенцией:

При расставании с местом Джумаль всегда долго и грустно прощалась с тем, что остается одиноким: с кустом саксаула, у которого она играла, с куском стекла, с высохшей ящерицей, служившей ей сестрою, с костями съеденных овец и разными предметами, названия которых она не знала, но любила их в лицо. Джумаль мысленно тосковала, что им будет скучно и они умрут, когда люди уйдут от них на новое кочевье [4: 296].

Апофеоз родственности всему сущему наступает бессонной ночью, когда Джумаль, подобно пушкинскому пророку, «в пустыне мрачной» ощущает целокупность бытия:

Она слышала, как шевелятся скорпионы в глинистых ущельях, следила через открытый вход за одною звездой, которая движется в сумраке, как кочевница, и понимала заунывный звук текущего песка у подножия башни. Слезы и счастье находились около ее сердца, но Джумаль дышала осторожно и с недоумением непонимания значения жизни [4: 298–299].

Непосредственно вслед за этим героиня переживает экзистенциальный кризис, кардинально влияющий на ее личность. Поняв, что Заррин-Тадж признаёт Атаха «хозяином и мужем» [4: 299] и тем самым оправдывает весь жизненный уклад, Джумаль испытывает ощущение покинутости, становящееся стимулом самоидентификации: «...она теперь почувствовала, что ей настала пора жить одной, с нею нет никого, даже мать живет отдельно от нее — своим сердцем и своей неволей» [4: 299].

Пережитое Джумалью «смертельное» одиночество подкрепляется явлением смерти в зримом облике — выше говорилось о мортальных коннотациях Катигроба, «нисходящего» из-под купола башни [4: 299]. Атах-баба гонится за ним, воспринимая вторжение незнакомца как посягательство на свои права. При этом «соперники» принадлежат к разным онтологическим пластам: если патермальность Атаха ассоциируется с архаичной, мифологизированной древностью (круговоротом времени), то «потусторонность» и «интеркультурное» положение Катигроба связывают его с вечностью. Новый патермальный «покровитель» Джумали, «открывающий» ей глаза, — Катигроб — соответствует важнейшему в структуре личности героини чувству всеединства: «Ее влекла таин-

ственность жизни, пространство и далекий шум, который ей слышался несколько раз, когда она спала ухом на земле» [4: 301]. Закономерно, что зарождение нового взгляда на мир становится точкой окончательного «разрыва» с матерью, символизировавшей «ветхое» бытие: «Пока Джумаль говорила, ела и смеялась с Катигробом, Заррин-Тадж, лежавшая одна в песке, молча умерла» [4: 304].

Изнасилование Джумали Атахом после безрезультатной погони за Катигробом [4: 299–300] может интерпретироваться как «компенсаторный» акт, утверждение собственной власти в качестве главы рода. Для героини это потрясение становится одним из символических этапов в уяснении сущности бытия: в одну и ту же ночь Джумаль постигла цельность мира, границы собственного «я» и смерально-натальный круговорот жизни — после чего инициация оказалась «закреплена» физически, притом непосредственно после изнасилования Джумаль была продана в жены Ода-Каре [4: 300]. С жизнеподобной точки зрения такие фрустрирующие переживания²⁴⁶ скорее отвращают от сексуальных отношений, чем приобщают к ним, — Джумаль равнодушна к Катигробу, а впоследствии бессемейна. Но более важно, что «холодность» героини, не понимающей, «за что можно любить человека», выступает функцией ее «всемирности». Для Заррин-Тадж сексуальный акт, приведший к зачатию ребенка, мотивировался потребностью в «персонализированной» любви — отсюда вовсе не следует, что речь идет о чувстве в эмоционально-духовном смысле, глагол «любить» может означать и сугубо инстинктивное желание. Сходную смысловую игру встречаем во фразе повествователя, объясняющего «безлюбовность» Джумали: здесь (по контрасту с потребностью Заррин-Тадж в «одном» человеке) слово «человек» имеет не персональное, а обобщенное значение. Для Джумали люди как вид не отличаются от прочих объектов или явлений, она равно сочувственно относится ко всему сущему.

В этом предпосылка сакрализации героини — посещаемый ею заповедник-кладбище воплощает императив всеобщего бессмертия, «мира-сада». В образе Джумали травестированы богородичные черты — она бездетна, но, будучи изнасилована «предком», несет на себе печать греховности, «порочности» мира²⁴⁷; в фитоморфном аспекте уместно вспомнить термин «дефлорация» — *лат. flos, floris* совмещает значения «цветок» и «девственность». Этот «мирской» знак не противоречит коннотациям Приснодевы, и императив грядущего сада поддерживает в образе геро-

²⁴⁶ Ср. в «Ювенильном море» самоубийство Айны в сходной ситуации [2: 377].

²⁴⁷ Вспомним пьесу «Ноев ковчег», где фигурирует «порочного зачатия» брат Господень Иаков.

ини черты «всеобщей невесты» — вспомним в «РОМИВ» именуемый Невестой «дом-сад» для людей и животных.

В «Такыре» тип «дома-сада» реализован в двуедином образе башни и кладбища-заповедника. Логика их сближения проясняется, если обратить внимание на топографию окружающего пространства: «К своей середине такыр понижался, и там в глинистой тьме стояла ветхая каменная башня» [4: 298]. Образ глиняной башни распространен в платоновских произведениях, но она, как правило, ассоциируется с возвышенным рельефом. Так, в финале «РОМИВ» изображен «глиняный» мир бордового («чрезвычайно» красного) цвета: «И засияли странникам вдруг в высоте четыре каланчи из бордовой глины. И послышалось оттуда благоуханное смиренное пение» [1: 396]. Этот «бордовый рай»²⁴⁸ оценивается Иваном Копчиковым саркастически: «Необходимо человеку за звезды приняться. Загадили их тут вконец. А с Земли глядишь — высоко, свет чистый, полет правильный. А тут уж успели рай учредить...» [1: 397]. В «Чевенгуре» местонахождение коммунизма (тоже своего рода «рая») обозначено «глиняным маяком»: «Невдалеке от кузницы стояла башня, выполненная из глины и соломы. Ночью на башню залезал прочий и жег костер, чтобы блуждающим в степи было видно, где им приготовлен причал» [3: 380]. В «Ювенильном море» подобный вид имеет постройка, воплощающая достижения «гуманной» технической мысли, — «место смертельного убийства животных высоким напряжением»: «Башня была сложена из сжатых, сбикетированных ручным прессом глино-черноземных кирпичей и представляла собою вид усеченного конуса» [2: 419].

В отличие от этих сюжетов, в «Такыре» глиняная башня помещена, по сути, в огромную глиняную яму — вместо сооружения, доминирующего над местностью, изображена постройка, высота которой над кромкой котловины незначительна²⁴⁹ (если только башня вообще возвышается над ее краями). При этом в декоре постройки явственны космологические ассоциации: «...нижняя наружная стена <...> была убрана голубыми изразцами, а маленький купол был покрыт плитами синего цвета, и золотая змея лежала нарисованной на этих плитах» [4: 298]. Платонов актуализи-

²⁴⁸ Отметим в рассказе «Бессмертие» каламбурное обыгрывание внутренней формы топонима Красный Перегон в беседе Левина и Едвака; последний говорит: «...пляшу я от горя, от безобразия на этом пункте своей жизни — в Красном, бордовом Перегоне!..
Лицо Едвака покрылось бурым цветом от внезапно возбуждвшегося сознания» [4: 376].

²⁴⁹ Амбивалентный мотив «башни-ямы» — развитие топики «Котлована», где вместо возведения «общепролетарского дома», воплощающего миф о Вавилонской башне, речь идет о создании «минус»-башни — отверстия в земле.

рует «зеркальную» симметрию воды²⁵⁰ и неба, по аналогии с состоянием мира до творения, когда «Дух Божий носился над водою» [Быт. 1:2]; золотая змея на куполе — образ божества (соляной символ и т. п.).

Сакральные коннотации очевидным образом сочетаются с inferнальными — башня пребывает «в глинистой тьме», причем место, где она находится, исключительно по мрачности: «Такого печального такыра ни Джумаль, ни Заррин-Тадж еще не видели» [4: 298]. Но при всей безжизненности ландшафта важно иметь в виду, что такыр в принципе «вitalнее», чем пески: такыр — глинистая поверхность, которая удерживает воду; в условиях пустыни это залог выживания. В финале рассказа высказано соответствующее агрономическое соображение: «Естественно, что садоводство лучше приурочить к такырной земле, чем к золовым минеральным пескам» [4: 308].

У Платонова очевидны рефлексии мифологических представлений о происхождении человека из земли, глины [см.: Дмитровская 1999: 135–136]. Глина включена в репродуктивный дискурс, поскольку сочетается с библейскими коннотациями: это «материал» творения, эквивалент человеческого тела. Тема глины в платоновском творчестве возникает многократно; яркий пример — ранний рассказ «Ерик», где герой по наущению «врага рода человеческого» [1: 275] лепит из глины неких существ, которые устраивают катаклизм космических масштабов, вследствие чего возникает новая реальность: «Ночью все пропало, и очутились люди близко друг к другу, и остались навсегда одни» [1: 277]. В «Чевенгуре» речь идет о глиняных статуях, которые призваны заменить «модели», поэтому могут восприниматься как «отчасти» живые:

...В недавнее время о Прокофии думал Чепурный, а потом сделал ему памятник, которым вполне удовлетворил и закончил свое чувство к Прокофию. Теперь Чепурный заскучал о Карчуке, ушедшем с письмами Сербинова, и подготавливал матерьял для глиняного монумента скрывшемуся товарищу [3: 395].

Практически во всех платоновских произведениях в связи с образом глиняного антропоморфа так или иначе актуализируется коллизия живого / неживого. В рассказе «Усомнившийся Макар» материал, из которого изготовлен «научный человек», не назван, но фигура вызывает ассоциации с библейским «колоссом на глиняных ногах» [Дан. 2:32–33], напоминая неудавшегося Голема: «От прикосновения неизвестное тело шевельнулось, как живое, и сразу рухнуло на Макара, потому что оно было мерт-

²⁵⁰ Ср. упоминаемую в начале рассказа реку, имя которой Фирюза (*перс.* «счастливая») омонимично названию камня небесного цвета — бирюзы.

вое» [1: 229]. Подобный образ видим в пьесе «14КИ»: «В средней части сцены стоит чучело, устроенное из глины, соломы и различной ветоши. Чучело похоже на сурового человека ростом в полтора человека» [7: 161]; сделавший его Антон поясняет, что назначение существа — «пугать классового врага»: «Чучело больше человека и страшней» [7: 172].

Из «полуживых» — неидентифицируемых и непонятных — существ состоит «глиняная работа» Никиты в рассказе «Река Потудань»:

...Лепил из глины фигурки людей и разные предметы, не имеющие подобия и назначения, — просто мертвые вымыслы в виде горы с выросшей из нее головой животного или корневища дерева, причем корень был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый, вшившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя, что от долгого наблюдения этого корня хотелось спать [4: 446].

Явно парадоксальный образ создан в рассказе «Одухотворенные люди», где дети, «играя в смерть», хоронят глиняных покойников:

Мальчик поглядел — что принесла сестра. Он поднял с земли мало похожее туловище человечка, величиною вершка в два, слепленное из глины. На земле лежали еще шестеро таких человечков, один был без головы, а двое без ног — они у них отгрошились.

— Они плохие, таких не бывает, — с грустью сказал мальчик.

— Нет, такие тоже бывают, — ответила сестра. — Их танками раздавило: кого как [5: 83].

В бытовом плане эта сцена с огромной силой воплощает трагизм войны, но «наивный» взгляд, как всегда у Платонова, вносит в ситуацию острабяющий элемент, придавая смерти оттенок «неподлинности».

Наряду с глиняной фигурой в платоновских сюжетах устойчив образ глиняного изделия в широком смысле. Характерно, например, что в повести «Эфирный тракт» двум героям, отцу и сыну, дана фамилия Кирпичниковы, причем один из них сперва трудится в «черепичной мастерской» [2: 9] и верит, что человек «сможет *перелететь* мир» [2: 27]. «Кирпичом» [1: 113] называется космический аппарат Крейцкопфа²⁵¹ в рассказе «Лунные изыскания»: «Во всем изобретении был скопирован камешек мальчика, который летит, брошенный слабой рукой. А тут был не камешек, а “кирпич” с тугою начинкой» [1: 116]. Образ летящего кирпича возникает и в «Че-Че-О»: Филипп Павлович полагает, что «звезды — небесные кирпичи» [1: 215].

²⁵¹ О самом герое, быстро едущем на автомобиле, говорится, что он «полетел кирпичом» [1: 118].

В «Котловане» Юлия умирает в помещении кафельного завода (она «дочь кафельщика» [3: 445], а Настя, соответственно, его внучка), который становится как бы глиняным саркофагом (ср. в «Такыре» глиняную башню со скелетом Катигроба). Сходные ассоциации вызывает «глиняный дом» [4: 340], упоминание о котором вынесено в заглавие рассказа «ГДУС». Здесь мальчик проникает в дом старухи из сада через окно и вылезает обратно; при этом «лысая старуха» [4: 351] выступает в равной мере олицетворением смерти (про ее дом говорится, что там «была или не была чья-то убогая, слабая жизнь» [4: 341]) и воплощением материнства (из многочисленных детей²⁵² старуху навещает лишь средняя дочь, «пожилая женщина» [4: 352] — подчеркнуто ее двойничество с матерью). Соответственно, сюжет о мальчике-сироте, посещающем чужую, оставленную детьми старуху-мать, читается как метафора рождения-смерти — герой неоднократно совершает возвратно-поступательное движение в глиняную «утробу-склеп» и наружу.

Существен у Платонова и образ глиняной посуды; если в «Такыре» изготовление горшков помогает героям выжить, то в рассказе «Бессмертие» такая деятельность оценивается скорее негативно: один из подчиненных Левина делает горшки на продажу в ущерб основной работе [4: 369]. Разумеется, это не значит, что писатель считает гончарное ремесло чем-то недостойным и устаревшим, — характерна платоновская запись 1939 г.:

Выбор профессии;

все хотели быть летчиками, музыкантами, писателями etc., а один мальчуган гончаром, — гений! [Платонов 2000а: 212].

Отмеченная в «Такыре» оппозиция песка и глины характерна для платоновского творчества в целом. Так, в повести «Город Градов» безымянные «тонкий и толстый» обсуждают некую субстанцию:

В дверях административно-финансового отдела спорили два человека. Каждый из них был особенный: один утлый, истощенный и несчастный, пьющий водку после получки, другой — полный благотворности жизни от сытой пищи и внутреннего порядка. Первый, тощий, свирепо убеждал второго, что это глина, держа в руке какой-то комочек. Другой, напротив, стоял за то, что это песчаный грунт, и удовлетворялся этим [2: 142].

«Дунув», а затем «плюнув» на комочек и выяснив, что субстанция скорее «мажется», чем «сыпется» [2: 142], спорящие убеждаются, что прав тощий; однако никаких последствий в сюжете это не имеет —

²⁵² У нее «восемь сыночек и пять дочерей, все они большие и даже старые» [4: 352].

«вставной» эпизод воспринимается лишь как зарисовка абсурдной градовской реальности.

Напротив, в повести «Епифанские шлюзы» коллизией песка и глины обусловлены весьма серьезные последствия. Глина метафорически предстает защитным слоем, разрушение которого оказывается губительным как для всего проекта шлюзов, так и для главного героя: «Бурильной желонкой мастер пробил тот *водоупорный глинистый пласт, на котором вода в Иван-озере и держалась. А под тою глиной лежат сухие жадные пески, кои теперь и сосут воду из озера*» [2: 530].

В пьесе «Шарманка», как мы подчеркивали, организация, призванная заниматься заготовкой продуктов, но обрешкая своих членов на голодное существование, именуется «Песчано-овражной коопсистемой» [7: 110]. В этом названии соединены понятия, которые с начала творчества писателя осознавались им как наиболее «вредные» для земледелия²⁵³. Задержанию песков посвящены специальные статьи Платонова, например «Борьба с пустыней», которой предпослан эпиграф: «Сахара, Гоби, песчаные реки Азии — это экскременты неразумных культур, легших в уготованные самими себе песчаные могилы»; при этом источником эпиграфа названа «рукопись» (вряд ли существовавшая в действительности), заглавие которой придает «песчаной» теме философское звучание: «Пески и люди» [Платонов 2004б: 276].

Отметим также оппозицию песка и глины в военном рассказе «Счастливым корнеплодом»²⁵⁴, главный герой которого младший лейтенант Харчеватых (чья бессмысленная суэта ассоциируется со «строительством на песке») убеждает красноармейца:

Ты науки и техники давно не знаешь! Теперь же нам песок дороже хлеба, может быть, нужен! Из песка же оконные стекла делают! А сколько нам нужно стекла? Да стекло это тоже еще мало дело.

²⁵³ Характерна «народная» этимология слова «овраг» в «РОМИВ»:

Каждый год, по весне и осенью, — рушатся края оврага и пропадает земля, которая могла бы родить хлебушек. Вот увидел это первый человек и вскрикнул в гнев:

— О, враг ты наш!

Овраг — враг мужиков [1: 354].

²⁵⁴ Сопоставим эпизод в начале пьесы «14КИ», где речь идет о внешности одного из встречающих Хоза и Интергом писателей — Мечислава Жовова:

Интергом. Иоганн, отчего у него лицо счастливого корнеплода? — я забыла его по-русски.

Фушенок. Овощ, мадемуазель.

Уборняк. Тыквы! Какой овощ?! — Колхозные прозаики!..

Интергом. Счастливая тыква! [7: 156].

Возможно, это реминисценция из сатиры Луция Аннея Сенеки (I в. н.э.) «Отыквление божественного Клавдия» (о ней, например, упоминалось во вступительной статье вышедшего в 1933 г. издания трагедий Сенеки [см.: Дератани 1933: 13]).

Из стекла теперь материю, шерсть и сукно готовят! Понял теперь? А в будущем и еще достигнут кой-чего — может, ты сам будешь еще варенье кушать из песчаного сырья... Песок разводить нужно, а не губить его! У тебя, я вижу, какое-то неверие во что-то есть! [Платонов 1988: 760].

Впрочем, убоявшись взыскания за погубленные деревья, Харчеватых «тут же сообразил, как нужно немедленно улучшить состояние генерала» и прекратил «пропаганду» песка; теперь в угодливой реплике Харчеватых возникает образ глины как «витальной» субстанции: «А деревья, какие чуть-чуть я подсек, так я им ранки глиной замажу, они ничего не почувствуют» [Платонов 1988: 761].

Возвращаясь к рассказу «Такыр», можем сказать, что через мотив глины, реализованный в «двуединном» образе такыра и башни, символически представлена модель мира: «материнская» котловина воплощает женское начало, башня как фаллический символ — мужское. Сравним сходную «пару» в начале рассказа — сочетание чинары как мирового дерева и реки, символизирующей не только вечный труд («неслась и работала на камнях — всегда и вечно, во тьме и в свете, как работает раб в туркменской равнине» [4: 290]), но и «оплодотворяющее» начало (камень = человеческий эмбрион).

В финальном эпизоде возникает перспектива радикального изменения «основной» модели. В духе современной Платонову литературы, воплощавшей оптимистичный пафос первых пятилеток, обещано преобразование «исконной» глины — победа живого над мертвым. Но возвратившаяся в места, где «лежит» (ср. мортальные коннотации глагола) ее «бедная родина», Джумаль выглядит не как отчужденная «преобразовательница», а как существо, созданное из той же «глины». Сцена перед камнем включает в круг «лежащих» саму героиню. Это не означает, что она буквально умрет (по крайней мере, в обозримом будущем), — речь идет о символической смерти-перерождении, которой должны подвергнуться не только мир-«такыр», но и сама Джумаль.

В этом контексте уместно вспомнить написанную Платоновым почти одновременно с рассказом статью «О первой социалистической трагедии», пафос которой в том, что техника сама по себе ничего не «решает»²⁵⁵, а радикальное изменение мира может осуществиться лишь через преобразование личности:

²⁵⁵ Не имея возможности прямо отрицать сталинский лозунг [см.: Сталин 1951а: 41], Платонов выражается уклончиво, но достаточно ясно: «В чем же смысл современной исторической трагедии? Смысл, по-моему, в том, что “техника... решает все”. Между техникой и природой принципиально трагическая ситуация» [8: 641].

...Современный человек, даже лучший его тип, недостаточен; он оборудован не той душой, не тем сердцем и сознанием, чтобы, очутившись в будущем во главе природы, он исполнял свой долг и подвиг до конца и не погубил бы, ради какой-нибудь психической игры, всего сооружения мира и самого себя [8: 643].

Отрицая насильственное «переустройство» природы с помощью «решающей все» техники²⁵⁶, Платонов призывает к радикальной метаморфозе самого «преобразователя»: «победу» над природой возможно одержать лишь отказом от прежнего пути, выходом на новый цивилизационный уровень — то есть, в сущности, «возвращением» в мир, как в материнское лоно, переосмыслением всей парадигмы существования цивилизации.

Сопоставление со статьей «О первой социалистической трагедии» проясняет смысл регулярно упоминаемого в платоноведческих работах сна Заррин-Тадж о «тихо, почти про себя» [4: 295] поющей птичке, которая своей «слабой силой» [Бочаров 1985: 259] противостоит «караванам и гудящим поездам» [4: 295]. Птичка — символ души²⁵⁷ (ср. слово «джан» в одноименной повести), и лишь прислушавшись к ней, человек может свернуть с неблагоприятного пути.

ЖЕРТВЕННЫЙ РЕБЕНОК («14 Красных Избушек»)

Если главные героини «пустынных» платоновских сюжетов, как правило, бездетны, то в центре пьесы «14КИ» — амбивалентный образ «матери-ребенка». Суенита изначально представлена в «детском» виде (хотя ее возраст, «19–20 лет» [7: 150], вполне нормален для продолжения рода):

²⁵⁶ Ср. образ антигуманной техники в рассказе «Мусорный ветер»: «Лихтенберг прислонился лицом к машине, как к погибшему братству; сквозь щели радиатора он увидел могильную тьму механизма, в его теснинах заблудилось человечество и пало мертвым» [4: 275]. «Бездушная» техника выступает функцией тоталитарного общества — обращаясь к бюсту Гитлера, Лихтенберг говорит: «Ты первый понял, что на спине машины, на угрюмом бедном горбу точной науки надо строить не свободу, а упрямую деспотию!» [4: 277–278].

²⁵⁷ Эпизод с птичкой может быть воспринят и как парафраз работы Фрейда «Будущее одной иллюзии» (1927), которая в конце 1920-х годов была опубликована в СССР как в «журнальном» варианте, так и отдельным изданием. Здесь «тихой», но непобедимой силой назван *интеллект*:

Мы можем сколько угодно подчеркивать, что человеческий интеллект бесценен по сравнению с человеческими влечениями и страстями, и при этом быть правыми. Однако эта слабость особого сорта: **голос интеллекта очень тих, но он не успокаивается до тех пор, пока не заставит себя услышать**. В конце концов, после бесчисленных неудач, он достигает цели. Это один из немногих пунктов, в котором можно быть оптимистически настроенным относительно будущего человечества, но это пункт весьма немаловажный [Фрейд 1928: 94; выделено автором].

Х о з. Как тебя зовут, Божье создание?.. Куда ты спешишь отсюда, советское дитя?²⁵⁸

С у е н и т а. Я не дитя, я председатель пастушьего колхоза «Красные избушки». <...>

Х о з. Какое чудо жизни — ребенок правит деревенским царством! <...>

С у е н и т а. <...> ...Я санитарка и детей умею принимать.

Х о з. А рожать вы не пробовали?

С у е н и т а. Успела уже [7: 157–158].

«Детскость» героини усилена контрастом со 101-летним [7: 150] — в сущности, «вечным» — Хозом, которому и по сравнению с которым любой персонаж кажется «невзрослым». Хоз мыслит жизнь как абсурдный круговорот, и для него тот факт, что административные функции доверены «ребенку» (хотя и рожавшему), дополнительно подчеркивает бессмысленность человеческих усилий в мире.

Сюжет «14КИ» основан на пародийно пасторальных мотивах — в пьесе акцентирована овечья тема и настойчиво употребляется слово «пастуший»: «пастушка Суенита» [7: 179] — «председатель пастушьего колхоза» [7: 157], который именуется также «с. х. пастушья артель 14 Красных Избушек»²⁵⁹ [7: 161]. В окказиональном сочетании «пастуший колхоз» (вместо «пастушеский») возникает значение «колхоз, принадлежащий пастуху» — соответственно, в слове «пастух» актуализируется *пастырская* семантика. Сакральные ассоциации подкрепляются «рыбным» дискурсом — Суенита говорит: «Это наш пастуший колхоз. Мы здесь овец кормим и рыбу ловим понемножку» [7: 161].

Локус колхоза противопоставлен далекой «городской» цивилизации, «большому» миру: в первом действии Хоз отдает предпочтение «Избушкам» перед Москвой, надеясь «в русском пространстве» [7: 155] найти разрешение «мировой загадки». Но, несмотря на пасторальные ассоциации, «пастуший» колхоз не наделен идиллическими чертами; скорее имеет смысл говорить об «антиидиллии». «Избушки» существуют в антураже отнюдь не благодной природы, но структура пространства явно

²⁵⁸ Реминисценция из пушкинской драмы «Русалка» (1832): «Откуда ты, прекрасное дитя?» [Пушкин 1995в: 212], — подчеркивает в «14КИ» значение «рыбного» дискурса с сакральными коннотациями. Сопоставим в «Чевенгуре» эпизод с девишкой-«русалкой» в металлическом баке, которая поет песню о «рыбке в озере» [3: 269–270] [см.: Яблоков 2001: 187–190], — характерно, что Суениту тоже заключают в своего рода цилиндрический сосуд, «тюремный колхозный кузовок» [7: 187].

²⁵⁹ В «Чевенгуре» один из вариантов толкования фамилии Мандрова связан с *греч.* *μασδρα* — хлев, овчарня, в переносном значении — монастырь [см.: Православный словарь 1913-1: 247].

символична: колхоз помещен в прикаспийскую степь-пустыню и вместе с тем — на морской берег, пребывает на границе зеркально «взаимоотраженных» пространств (степи и моря — в горизонтальной плоскости, степи-моря и неба — в вертикальной), то есть на «скрещении» неких условных координат.

Наряду с двумя основными («советскими») хронотопами — столичным (действие 1) и колхозным, «азиатским» (действия 2–4), в пьесе отмечены два «потусторонних» хронотопа: заграничный (европейский) и заморский²⁶⁰. Тот и другой связаны со «здешним» миром при помощи транспортных средств: в начале пьесы в Москву прибывают на поезде Хоз и Интергом, в финале показывается парус приплывшего «из-за моря» корабля.

Несмотря на внешние различия, все сферы реальности равно бессильны перед бессмыслицей бытия, «мировой загадкой»; это основополагающая тема пьесы, и при всей злободневности фабулы (очевидны аллюзии на ситуацию в СССР начала 1930-х годов) сюрреалистический стиль «доминирует» над идеологическими проблемами. Как городской антиутопии, так и колхозной «антиидиллии» противостоит мир-«перевертыш», где гармония невозможна в принципе. В основе созданного в «14КИ» образа бытия — гротескный контраст между представлением о якобы законосообразном и «уравновешенном» космосе²⁶¹ и «беспредпосылочной» моделью мира, выражающей его непознаваемость, отсутствие «всеобщего» смысла бытия и человеческой жизни.

Показателен в этом плане образ «всемирного двурушника» [7: 178] Хоza (оним ассоциируется со словами «хаос» и «хозяин»). Странствующий в поисках решения «мировой загадки» 101-летний персонаж напоминает Агасфера²⁶²: «Все страны для меня одинаково чужды и беспри-

²⁶⁰ Показательно, что Хоз, прибывший с Запада, намерен двинуться «в безвестность истории, в Азию, в пустоту Востока» [4: 155] — из мира, в котором история «кончилась», стремится переместиться туда, где она едва «началась». Такая «траектория» напоминает линию Катигроба в «Такыре».

²⁶¹ Особенно эффектен утопический рационализм Антона Концова, чей прямолинейный, механический рассудок (ср. стилизованную под Канта и Гегеля реплику: «У меня чистый разум, а это диалектика!» [7: 202]) сочетается с мощным волевым началом и стремлением к непрерывному действию: «В мире как-то плохо реально — надо его с точностью организовать!» [7: 172]; «Я живу серьезно, от меня каждому жутко» [7: 191]. При этом, несмотря на агрессивную активность Концова, у него, по словам Суениты, «непрочно все выходит» [7: 193], так что персонаж выглядит «невзрослым» и его деятельность объективно напоминает детскую забаву.

²⁶² В ранней редакции «Чевенгура» «цитируются» стихи об Агасфере [см.: Платонов 2019: 176]), сочиненные самим Платоновым, но варьирующие реальное стихотворение П.-Ж. де Беранже «Вечный Жид» (1856) [см.: Легенда 1919: 58]. Оно было помещено в сборнике «Легенда об Агасфере», вышедшем в 1919 г. под

ютны» [7: 153]; «В цветах, в слезах и пыли живут люди, а я, старик, нахожусь при них свидетелем» [7: 162]. Хоз представляет бытие абсурдной игрой:

Какое всемирное, исторически-организованное жульничество!.. И ветер, дескать, как будто грустит, и бесконечность обширна, как глупое отверстие, и море тоже волнуется и плачет в берег земли... Как будто все это действительно серьезно, жалобно и прекрасно! Но это бушующие пустыаки! <...> Природа не такая: и ветер не скушает, и море никого никуда не зовет. Ветер чувствует себя обыкновенно, за морем живет сволочь, а не ангел²⁶³. <...> Мир существует по поводу одного пустыака, который давно забыт. <...> Сознание — это светлый сумрак юности перед глазами, когда не видишь пустыака, господствующего в мире. <...> Мне все ясно. Но я хочу неясности. Неясность! Я давно потерял тебя и живу в пустоте ясности и отчаяния [7: 168–170].

В Хозе воплощен один из основных типов платоновских персонажей — тип «созерцателя-соучастника»²⁶⁴. Характерно, что по ходу действия он из гостя превращается в колхозника, а в отсутствие Суениты фактически возглавляет колхоз, причем совершается переименование Эдварда-Иоганна-Луи Хоза в Ивана Федоровича Хозова [7: 173, 190]. В финале, поняв, что пребывание в колхозе не приблизило к разрешению мировой загадки, Хоз возвращается к роли странника:

редакцией и с предисловием М. Горького. В пьесе «14КИ» в образе «Агасфера»-Хоза в какой-то мере спародирован сам Горький — видимо, потому, что он с 1928 г. жил «на две страны», почти ежегодно приезжая из Италии в СССР; последним стал приезд в 1933 г. Сцена встречи Хоза писателями воспроизводит встречу Горького 18 мая 1933 г. на советской границе, в Конотопе — туда от имени оргкомитета ССП выехали В. В. Иванов, Л. М. Леонов, Ф. И. Панферов и П. А. Павленко; на следующий день состоялась торжественная встреча в Москве [см.: Горький приехал 1933]. Агасфер фигурирует также в последнем произведении Платонова — комедии «Ноев ковчег» [7: 433], причем здесь возникает и число 101: такой номер носит «спецчеловек» Чадоек [7: 440] (заметим также, что в раннем рассказе «Жажда нищего» упомянута башня «Атмосферный напор 101» [1: 271]).

²⁶³ В черновиках пьесы в монологе Хоза тема «обманного» мира сопровождается темой музыки (звучащей по радио), которая своей «бесплодностью» подкрепляет всемирный обман:

Музыка?.. Она просто наглость, Суенита. Видишь — она звучит, но без слов и предмета, она не говорит имени своего счастливого вещества, потому что его нет. А если б оно было, то это была бы отвратительная, скучная глупость. Человек, который сочинил эту музыку, был глуп, он поверил в серьезность мира и в красоту жизни... Он был обманут — и теперь давно в могиле [Реконструкция 2009: 319].

²⁶⁴ Впрочем, персонажам такого типа не всегда свойствен пессимистический взгляд на мир. Например, в комедии «ДНП» Странник [7: 11], именуемый также «странником земного шара» [7: 45], поясняет Старшему рационализатору: «...я стою и смотрю отношения, а сам живу» [7: 55], — наличие постоянного «свидетеля» подкрепляет идею стабильности мира. В повести «Котлован» сходную функцию выполняет Вошев, раздумывающий над «планом общей жизни» [3: 415].

Понять все можно, сирота моя, а спастись некуда. <...> Вы надоели мне со своей юностью, энтузиазмом, трудоспособностью, верой в будущее. Вы стоите у начала, а я знаю уже конец. <...> Я еще вернусь к тебе, но — не скоро! Когда и ты уже будешь старушкой, бедная, худая моя, глупая теплота моего старого сердца... [7: 202–203].

Подобно ряду других произведений Платонова, в «14КИ» доминирует мысль о том, что сокровенная сущность бытия недоступна рационализации, все интерпретации мира равноправны с точки зрения истинности / неистинности. Отсюда в пределе следует невозможность однозначно ответить ни на один вопрос и оценить какой бы то ни было поступок — как говорит Суенита, «у нас ведь все может случиться, чего только захочет наше сердце!..» [7: 162]. Но полная свобода граничит с абсурдом — недаром имя героини напоминает, в частности, слово «суета». Характерна реплика Ксюши, утратившей ребенка, который, естественно, воплощал для нее смысл жизни: «Не мило мне, жутко мне, ветер качает меня, как пустую, я в Бога верить хочу»; на это Суенита отвечает: «Ксюша! Бога нету нигде — мы одни с тобой будем горевать» [7: 165].

В аспекте философских проблем показателен образ «колхозника в возрасте» Филиппа Вершкова, который вначале предстает как защитник (правда, весьма пассивный) колхоза от «бантиков» [7: 164], то есть бандитов; но, как выясняется в дальнейшем, налет был совершен по его инициативе, за что Суенита убивает Вершкова²⁶⁵ [7: 187]. Этот персонаж занимает по всем проблемам «двойственную» позицию и высказывает полярно противоположные мнения: «Да, можно сказать, что это так точно, а можно и нет! <...> Как хочешь, Иван Федорович: и вперед, и назад, в общем — загадочно!» [7: 176]. На вопрос, за социализм он или против, Вершков отвечает: «Я за него, Иван Федорович, и напротив. Я считаю одинаково: что социализм, что нет его»²⁶⁶ [7: 186]. О себе он говорит: «Да, я что хочешь! Когда как! Когда великий, когда мелкий! Что ж де-

²⁶⁵ Смерть оказывается «неокончательной» — характерны реакции Вершкова в «мертвом» состоянии:

Х о з (Вершкову). Дядя Филя! Что делается на том свете — ты чувствуешь? В е р ш к о в (свалившись). Так себе — пустяки и мероприятия... Тут тоже несерьезно, Иван Федорович, зря люди помирают.

Х о з. Хорошо видит смерть этот человек.

В е р ш к о в. Я не умер, я переключился [7: 187].

²⁶⁶ Тема «амбивалентности» ситуаций и поступков неоднократно возникает в романе «Чевенгур». Например, повествователь замечает: «...русский — это человек двухстороннего действия: он может жить и так и обратно и в обоих случаях остается цел» [3: 92]. Характерен и эпизод «испорченного телефона», когда Луй «передает» Гопнеру содержание записки, в которой Копенкин приглашает Дванова в Чевенгур: «Там товарищ Копенкин написал, что коммунизм и обратно...» [3: 234].

ать: жизнь ведь мероприятие незаконченное! Приходится!»²⁶⁷ [7: 178]. Ввиду постоянных «шатаний» Вершкова называют «двоким человеком» [7: 181] и после его смерти дают противоположные оценки — которые признаются равно справедливыми:

А н т о н. Филька Вершков не кто иной, как разоблаченный до конца классовый враг, опасный двурушник, надевший маску премированного ударничества.

С у е н и т а. Врешь! Он был настоящий ударник!

А н т о н. А зато классовый враг!

С у е н и т а. И классовый враг тоже настоящий!

А н т о н. Вопрос исчерпался [7: 188].

Идея «амбивалентного» бытия актуализируется не только в связи с Вершковым. Характерны, например, суждения Берданщика в разговоре с Хозом:

Х о з. Да ты умный, что ль?

Б е р д а н щ и к. А я — когда как. То умный, а то опять нет; у меня облака по уму плывут.

Х о з. Ну, ты умный — ступай колхоз с края карауль.

Б е р д а н щ и к. А я — правда ли, нет ли! Классовый враг?

Х о з. Так зачем же ты ходишь здесь? Ступай в район и скажи, чтобы тебя арестовали. Пора бы уже сознанию научиться.

Б е р д а н щ и к. Ходил уж. Дважды просился под арест. Не берут никак — признаков нету, говорят, нищий человек. Краюшку хлеба на обратную дорогу выписывают по карточке и пускают ко двору.

Х о з. Значит, ты полезный общественник.

Б е р д а н щ и к. Я-то? Едва ли. Я в книге начитался: люди сто тысяч годов живут на белом свете — ни хрена не вышло. Неужели за пять лет что получится? Да нипочем!

Х о з. Прочь отсюда, классовый враг!

Б е р д а н щ и к. Я не евши это сказал. Это я бдительность твою проверял... [7: 177].

²⁶⁷ Ср. в «Чевенгуре» каламбурную интерпретацию законов диалектики:

Закрытая дверь отделяла соседнюю комнату, там посредством равномерного чтения вслух какой-то рабфаковец вбирал в свою память политическую науку. Раньше бы там жил, наверно, семинарист и изучал бы догматы вселенских соборов, чтобы впоследствии, по законам диалектического развития души, прийти к богоульству [3: 358–359].

В «Ювсильном море» подобная «схема» реализована на практике: попавший в опалу Умрищев «сумел убедить кого-то в районном городе, что он может со временем, по правилам диалектического материализма, обратиться в свою противоположность. Умрищев стал поступать наоборот своим мыслям: как только что надумает, так вспомнит, что его природа — это ведь оппортунизм, и совершит действие наоборот» [2: 378].

Показательно, что Суенита намерена «раскулачить» колхозников, а вместо них набрать в колхоз «бантиков»: «Федьку Ашуркова я велела ГПУ простить и дать мне на воспитание, я из него колхозника-ударника сделаю, он годится лучше наших, я знаю!» [7: 183]. О колхозниках же Ксения говорит: «Все они здесь на одну морду — так бы и треснула всех: колхозные притворщики! Уж, по-моему, бантик и то лучше. Его арестуй, он и работает. Да ей-ей как!» [7: 185]. Характерна и «остраняющая» реплика Хоза: «Классовый враг нам тоже необходим: превратим его в друга, а друга во врага — лишь бы игра не кончилась» [7: 183].

Идейной доминантой пьесы оказывается неизменность «мировой загадки» на фоне взаимоперетекающих оппозиций; философский релятивизм заведомо подрывает любую идиллию. В исторически «злободневном» сюжете воплощается экзистенциальный диалог, созданный за счет сложной системы интертекстуальных связей. Сквозь внешние атрибуты пьесы из колхозной жизни (в духе тезиса об «обострении классовых борьбы») просвечивает мощный подтекст, в котором сочетаются три реминисцентных плана: помимо знаков «книжной» пасторально-идиллической топики — черты народно-религиозной, сектантской традиции, а кроме того, мотивы философии и литературы начала XX в. Интертекстуальные связи придают событиям характер откровенно символический, если не мистериальный.

Локус, в котором размещена травестированная платоновская «пастораль», — побережье Каспийского моря, и Суенита предстает вариацией Каспийской невесты из «РОМИВ» [см.: Геллер 1982: 383]; характерны «азиатские» черты Суениты, изображенной как «смуглая, южная женщина»²⁶⁸ [7: 157]. Образ Каспийского моря у Платонова ассоциативно связан

²⁶⁸ Вместе с тем в связи с оппозицией Интергом / Суенита можно предположить, что первая из них, при подчеркнутом «европеизме» (хотя в имени Интергом есть намек на «международность»), имеет более «восточный» облик, нежели вторая. В творчестве Платонова начала 1930-х годов заметна тенденция к гротескному совмещению «западного» и «восточного» фенотипов. Например, в пьесе «Шарманка» Серена, дочь «датского профессора-пищевика» Стерветсена, — «*девушка-европейка, с монгольским характером лица*» [7: 62]. В рассказе «Мусорный ветер» жена главного героя Зельда (еврейское имя, означающее «радость») охарактеризована парадоксально — она «родом с ближнего Востока, из русской Азии» [4: 271], причем психологически соответствует «арийскому» духу германского фашизма куда больше, нежели ее муж, стопроцентный немец Альберт Лихтенберг. Такой «синтез» Запада и Востока символизирует «смычку» крайнего бездушного рационализма с гипертрофированным иррациональным, инстинктивным началом. По аналогии кажется, что «восточный» облик должна иметь и Интергом, которая, будучи «голландской фламандкой», «родилась в России» [7: 157]. В Интергом доминирует эротическое, инстинктивное начало, но при этом она легко встраивается в структуру тоталитарно-бюрократического общества — под протекторатом Уборняка быстро становится «марксисткой», «идеологическим работником» и «бойцом культфронта» [7: 197]. Характерно, что, убив Интергом, Хоз поясняет: «...она опаснее старого империализма» [7: 200].

с каспийской легендой бегунов [см: Гюнтер 2012: 182–183]. Обитатели колхоза оказываются в ситуации тотального кризиса, когда «колхозный корабль рыбацкий» под названием «Дальний свет»²⁶⁹ похищают «бантики», явившиеся «из темной степи» [7: 164]. Они увозят за море (название корабля соотносится с фразеологизмом «не ближний свет»), «на тот берег империализма» [7: 164] все жизненно важное имущество артели: скот, продукты, детей и даже одну из избышек. С учетом религиозных ассоциаций рыбы, корабля, света можно сказать, что речь по существу идет о «похищении» смысла жизни.

Не менее интересны мифологические коннотации пастушеского мотива:

Пастух, пастырь в мифопоэтической традиции имеет функции охранителя, защитника, кормильца, путеводителя, мессии, патриарха, вождя и т. д. Пастухи считаются причастными к природной мудрости, тайне общения с животными и растениями, с небесными светилами и подземным царством <...> Один из наиболее древних образов бога-пастуха связан с мифом об умирающем и воскресающем боге [Топоров, Соколов 1992: 291–292; см. также: Цивьян 1999: 206, 208].

Характерно, что «явление» Суениты в пьесе реализовано в соответствии с мифологической традицией: «...пастух встречается герою где-то на пути, когда тот находится в затруднении, потому что ему не у кого получить информацию» [Цивьян 1999: 228], — так героиня на вокзале предстает перед Хозом, окруженным официальными «встречающими». Существенно и то, что «пастух постоянно находится в пути» [Цивьян 1999: 228]; платоновская «пастушка» в продолжение полутора из четырех действий пьесы пребывает вне колхоза: в первом действии возвращается на поезде из Ленинграда через Москву, в третьем — разыскивает на самолете похищенный «бантиками» корабль, после чего возвращается (видимо, пешком) в колхоз. Важно иметь в виду, что путь мифологического пастуха может иметь как горизонтальное, так и вертикальное направление, приводя в иной мир. В сопоставлении с платоновской пьесой примечателен сказочный сюжет «овцы в море»: человек пасет овец, которые уходят в море; он идет за овцами (= на тот свет); овцы превращаются в людей, баран — в попа (святого); раскрыв эту тайну, человек достигает счастья, получает награду [см.: Цивьян 1999: 228]. В аспекте символики

²⁶⁹ Название тоже напоминает сектантскую фразеологию; притом «кораблями» назывались хлыстовские общины. Приведем сектантские по происхождению имена коммун, реально существовавших в 1920-х годах на территории Воронежской губернии: «Корабль Невредимый», «Братский труд» и т. п.

движения в потусторонний мир отметим, например, что Суенита возвращается в колхоз через девять суток [7: 180] — известно значение девятого дня в погребальном обряде как одного из рубежей в процессе расставания души с телом²⁷⁰. Впрочем, учитывая физическое состояние, в котором пребывают лишённые пищи колхозники, можно сказать, что по ходу сюжета «этот» и «тот» свет сливаются либо меняются местами — критерии их различия становятся весьма неотчетливыми.

Тема ребенка, принесенного в жертву, связывает образ Суениты с богородичными мотивами. В католических странах начиная с XVII в. дева Мария нередко представлялась в образе пастушки [см.: Топоров, Соколов 1992: 293]; характерно, что Хоз говорит о Суените: «...весь Божий мир скрылся в этом бедном существе» [7: 158]. В свою очередь, ребенок Суениты тоже обретает коннотации всеобщности: «Все теперь спят — на земле и на море. Только один далекий ребенок кричит сейчас на нашем маленьком корабле...» [7: 168]. Образ похищенного вместе с овцами младенца соотносится с мифологемой жертвенного Агнца²⁷¹, отданного на заклание, но не воскресшего²⁷². Характерно, что с образом ребенка совмещается мотив рыбы, — Ксения говорит: «На море шум начался. Страшно сейчас плавать одному в воде...» [7: 176]. Показательно и то, что после смерти сына Суенита велит мужу использовать тело ребенка в качестве приманки для ловли рыбы²⁷³ при помощи плетеного «тюремного колхозного кузовка» [7: 187]:

Гармалов. <...> Суня, давай теперь приманку на рыбу, чего в кузов класть. Я сейчас его на берег покачу. <...>

Суенита (*поднимая своего ребенка*). Егор, нам нечего класть... Давай положим своего сына — он все равно ведь мертвый, а наука говорит — мертвые не чувствуют ничего. <...> Клади его, Егор. Он был такой вкусный, я его любила целовать, когда он засыпал у меня на руках [7: 203].

²⁷⁰ Примечательна, кстати, этимологическая связь числительного «девять» в основных европейских языках с корнем **navi*- «корабль, плыть на корабле» [Маковский 1996: 392].

²⁷¹ Ср. притчу об овцах, где Иисус именуется «пастырем добрым», который «полагает жизнь свою за овец» [Ин. 10:1–15].

²⁷² При этом возможность воскресения обсуждается в диалоге Суениты и Концова:

Антон. Он будет жить вечно в коммунизме.

Суенита (*разглядывая ребенка*). Нет, он умер теперь. (*Подает ребенка Антону.*)

Антон. (*беря ребенка*). <...> Неважно, наука всего достигнет: твой ребенок и все досрочно погибшие люди, могущие дать пользу, будут бессмертно оживляться обратно к активности! [7: 199].

²⁷³ В итоге для этого используется тело убитой Хозом Интергом.

Варьируется (хотя в радикально переосмысленном виде) евангельская метаморфоза «ловцы рыбы — ловцы человеков» [Мф. 4:18–19]. Кроме того, здесь видим развитие эпизода «Чевенгура», где умирающий ребенок в предсмертном бреду представляет себя расчленяемым и употребляемым в пищу, по аналогии с Евхаристией [Мк. 14:22]: «...увидел, что мать вынимает его за голову из сумки, где ему было тепло среди мягкого хлеба, и раздает отваливающимися кусками его слабое тело, обросшее шерстью от пота и болезни, голым бабам-нищенкам» [3: 303].

Используемый в отношении героини диминутив *Суня* дополнительно подчеркивает, что оним «Суенита», наряду с многими ассоциациями (например, имя созвучно слову «суннит»), может быть этимологизирован по жаргонному глаголу «сунуть» — совершить половой акт [СТЛБЖ 1992: 238]. В платоновских произведениях видим разнообразные вариации этого глагола. Например, фамилия героя рассказа «Товарищ пролетариата» — Всуев; причем повествователь замечает, что «истинная фамилия его была Всюэ» [4: 265], дополнительно подчеркивая паронимичную основу «всё» / «всуе» / «всунуть». Характерно и неоднократно встречающееся («Чевенгур», рассказ «Сампо») слово «самосуйка» [3: 340; 5: 112] как название механизма, совершающего возвратно-поступательные движения. Отметим также глагол «соваться»²⁷⁴ [2: 352] в устах Умрищева — который при этом «инструктирует» совхозных женщин относительно оптимальных сроков деторождения и, соответственно, зачатия:

У грабарей дети рождаются весной, у вальщиков — среди лета, у гуртоправов — к осени, у шоферов зимой, монтажницы отделываются к марту месяцу, а доярки в марте только починают: поздно-поздно, голубушки, починаете — летом носить ведь жарко будет!..²⁷⁵ [2: 367].

Вместе с тем имя *Суня* созвучно диминутиву *Соня* — вспомним амбивалентную, «бесплотно-телесную» героиню «Чевенгура», воплощающую тип Вечной женственности. В образе героини «14КИ» видим сходное сочетание детских и женских, сакральных и эротических коннотаций — воплощен традиционный для Платонова тип «всеобщей матери»; Хоз

²⁷⁴ Ср. игривую частушку-эпиграф в рассказе «Данилок»:

Поросенок-годовик
Себе туда норовит,
Поганая курица
Себе туда суется...

Ливенка делает на басах [1: 316; курсив автора].

²⁷⁵ Вероятно, реминисценция из романа «История одного города», где «проектом» Угрюм-Бурчеева, в частности, предусмотрено: «Женщины имеют право рожать детей только зимой, потому что нарушение этого правила может воспрепятствовать успешному ходу летних работ» [Салтыков-Щедрин 1969: 406].

говорит Суените: «Ты качаешь в своих бедрах, как в люльке, целое будущее человечество» [7: 167]; «Мужчины в мире исчезают, но женщины остаются вечными» [7: 193]. Будучи «вечной женщиной», скромная пастушка Суенита к тому же названа «известной красавицей» [7: 179]. Воплощенная в ее образе идея всемирного материнства обретает сакральное звучание; соответственно, судьба погибшего ребенка в травестирированном виде воспроизводит судьбу Христа. Впрочем, в отличие от евангельского персонажа, говорящего: «Потому любит Меня Отец, что Я отдаю жизнь Мою, чтобы опять принять ее. Никто не отнимает ее у Меня, но Я Сам отдаю ее» [Ин. 1:17–18], — платоновский «агнец» фактически принесен в жертву собственными родителями. Младенцев Суениты и Ксении похищают «бантики»; позже дети возвращены, но сын Суениты умирает оттого, что отец, Гармалов, обкормил его хлебом [7: 201].

Такой «вид» смерти тоже символичен. Хлеб — наиболее сакральный вид пищи, который осмысливается как дар Божий и одновременно как самостоятельное живое существо или даже образ самого божества [см.: Толстая 2012: 412; см. также: Фрейденберг 1997: 53–54]. Одна из евангельских метафор пришествия Царства Божия — закваска, квасящая тесто; в евангельских эпизодах, когда Христос кормит хлебами толпы, затем апостолов во время Тайной вечери, воплощена символика хлеба как тела Христова. Сравним реплику Суениты о похищенных овцах: «...хлеб наш священный возвратится в наше тело» [7: 172]. Характерно, что Хоз, изначально питавшийся молоком и «химией» (чистой «сущностью»), в итоге велит Ксении кормить народ «химическими облатками» [7: 182]. Вследствие омонимии слова «облатка» (лекарство в капсуле, обертке / лепешка для причастия в католическом и протестантском обряде) возникает впечатление, что питание и Евхаристия отождествились: с одной стороны, всякий прием пищи (из-за малого ее количества) превращается в «сакральный» акт, с другой — питание «телом Христовым» становится обыденным и повседневым. Но смерть ребенка лишает обитателей «Избушек» (независимо от того, на «каком» свете они пребывают) надежды на благодать.

Исследователи соотносят Суениту с блоковской Прекрасной дамой [см.: Стеллеман 1999: 257] — евангельские реминисценции сочетаются с символистскими контекстами. Упоминавшееся глиняное чучело [7: 161], которое в первом приближении воспринимается как пародия на многочисленные скульптуры вождей [см.: Любушкина 1995: 118], в купе с мотивом напряженного ожидания корабля с моря²⁷⁶ напоминает сюжет

²⁷⁶ Сходный мотив возникает в повести «Джан»: «Над поверхностью камышовых дебрей, на серебряном горизонте, виднелся какой-то замерший мираж — море или озеро с плывущими кораблями и белая сияющая колоннада дальнего города

драмы А. А. Блока «Король на площади» (1906) [см.: Стеллеман 1999: 257; Роженцева 2003: 538–544]. Суенита спрашивает: «Не видно там паруса на море? <...> Мы корабль ждем с хлебом и овцами своими... Не видно там паруса?» [7: 192]. В последнем эпизоде корабль возвращается, но, как и в блоковской пьесе, положение дел к лучшему не меняется.

Отмечалось, что одним из устойчивых атрибутов образа героини в платоновских произведениях являются фитоморфные коннотации, актуализирующие мотив «женщины-цветка». Фамилия мужа Суениты (и, соответственно, ее самой) — Гармалов; гармала — «растение *Peganum Harmala*; скот ест его только по нужде, в бестравье» [Даль 1903–1909-1: 847]. Характерно, что соседний колхоз отказывается от травы, выросшей в «Избушках»: «Приказчика встретили колхозного: у вас полынь, говорит, одна растет. От нее шерсть у овцы не всходит, — жуйте ее сами впроголодь!» [7: 200]. Пытаясь употребить в пищу несъедобную траву вместо хлеба, персонажи «14КИ» буквально, а не метафорически уподобляются овцам — характерна реплика Ксении: «Суня, еды нету никакой, мужики все томятся. Антошка блюет — бешеной травы сейчас наелся» [7: 194].

Красноармейцу Георгию Гармалову, ассоциируемому с бесполезным растением, носящему имя «военного» святого и убившему собственного сына, явно противопоставлен «бантик» Федор (*греч.* «божий дар») Ашурков — давно влюбленный в Суениту, похитивший ее ребенка, нянчивший его на корабле и плакавший оттого, что ребенок был у него отнят при аресте [7: 183]. При внешней невыразительности фамилии (ошурки — «остатки, подонки, поскребыши, оборыши, крохи» [Даль 1903–1909-2: 2028]) в ней намечены и «высокие» коннотации — по созвучию со словами «асуры», «ахуры», обозначающими класс индоиранских божеств; в учении Заратуштры ахуры — абстрактные благие силы мироздания; Ахура-Мазда, Ормузд — верховный бог зороастрийского пантеона [см.: Рак 1998: 425–427] (вспомним соответствующие мотивы в рассказе «Такыр»); существенно, что с Ахура-Маздой связывалась пастушеская символика [см.: Топоров, Соколов 1992: 292]. Как видим, образы трех мужских персонажей пьесы «14КИ» — Хоза, Гармалова и Ашуркова — осложнены более или менее отчетливыми мифологическими ассоциациями: Агасфер — св. Георгий — Ормузд²⁷⁷. Сюжетно взаимодействуя

на берегу» [4: 147]. Отметим также «белые спокойные здания» [3: 462] в «Котловане».

²⁷⁷ Соположение имен Ормузда и Агасфера видим уже в рассказе «Невозможное». Образ «бога света и добра — Ормузда» соотносится здесь с интуитивным проникновением человечества в тайну электромагнитной структуры пространства [1: 293]; с Агасфером же сравнивается герой, стремящийся переделать мир с помощью электроэнергии, добываемой из природного света (то есть, по авторской логике, с привлечением силы Ормузда) [1: 298].

с главной героиней, эти персонажи подкрепляют сакрально-символический элемент образов «божественной пастушки» и ее сына, усиливая трагически-мистериальное звучание платоновской «пасторали».

<http://eajablokov.ru/>

ПОД СЕНЬЮ ДЕВУШЕК В ЦВЕТУ

В художественном мире Платонова, как неоднократно подчеркивалось, мотив материнства сочетает конкретно-«телесную» и условно-символическую семантику. Соответственно, функция ребенка связана отнюдь не только с физически малолетними героями — она актуализируется и в связи с персонажами вполне взрослыми. В качестве примеров рассмотрим два известных сюжета.

СЫН-ПАЛАДИН («Епифанские шлюзы»)

«Епифанские шлюзы» — одно из первых платоновских произведений, в котором получил важное значение мотив двойничества. При этом характеры и судьбы братьев-инженеров Перри²⁷⁸ столь же различны, сколь непохожи, например, личности и биографии Александра и Прокофия Двановых в «Чевенгуре». Выполняя сходную (в профессиональном отношении) инженерную работу, Вильям и Бертран приходят к диаметрально противоположным результатам — судьба одного вполне благополучна, другому уготована гибель.

Говоря о платоновской повести, исследователи [Чалмаев 1989: 194; Хрящева 1999: 79; и др.], как правило, не рассматривали оппозицию двух братьев в связи с целостным содержанием произведения, и это традиционно приводило к неадекватным интерпретациям. Так, М. Я. Геллер писал по поводу Бертрана: «“Содомское соитие” русского палача и английского инженера было обречено на бесплодие — ибо бесплодной

²⁷⁸ Платонов «произвел» этих персонажей из исторического Джона Перри [см.: Лангерак 1995: 121], опубликовавшего записки о своей жизни в петровской России [Перри 1871].

была идея осуществления бумажного «проекта» [Геллер 1982: 98]. Однако при такой трактовке непонятно, почему не оказались бесплодными «проекты», осуществленные *Вильямом* Перри и этот «английский инженер» не встретился с тем же палачом. Будучи кровными родственниками, Вильям и Бертран тождественны в этнокультурном отношении; поэтому не может быть признано верным распространенное мнение о якобы выраженном в «Епифанских шлюзах» фатальном «неприятии британской рациональности»²⁷⁹ [Найман 1998: 71]. Трудясь в одной стране, братья-инженеры реализуют замыслы одного и того же императора, но имеют дело словно бы с разными народами: для Вильяма «россы мягки нравом, послушны и терпеливы в долгих и тяжелых трудах» [2: 95], а на строительстве, возглавляемом Бертраном, аборигены «укрываются от повинности» и разбегаются [2: 108]. Относительно возводимых сооружений подчеркнем, что *шлюзы* создаются под руководством не только Бертрана, но и Вильяма — в данном случае не епифанские, а «воронежские» [2: 96]. О работе последнего Петр отзывается весьма высоко: «...и Леонардо да Винчи, изобретатель шлюзов, не устроил бы лучше», — а сам Вильям провозглашает свои постройки вечными, гордо заявляя: «...ничего с сооружениями моими не станется, пока мир стоит» [2: 96]. Зато водная система, созданная под руководством Бертрана, окажется негодной и будет названа «вечным посмешищем» [2: 124].

Обратим внимание и на сообщение Вильяма о благополучном *осушении* котлована — этот эпизод контрастно противостоит роковому *иссыханию* Иван-озера, ставшему переломным моментом в судьбе Бертрана и предпосылкой его гибели. Бертрану воды *недостает* и добыть ее не удается; Вильям же успешно преодолевает ее *избыток*:

...Слаб грунт в месте шлюза и били могучие ключи. <...> Тогда мы изготовили машину, коя двенадцать бочек воды в минуту истребляла и работала без утиха восемь месяцев, и тогда мы посуху в глубь котлована пошли [2: 96].

Во время встречи с Бертраном Петр говорит о Вильяме, что он «на славу водяную силу *братать* может искусными устройствами» [2: 101]. «Обротать» — укротить [Даль 1903–1990-2: 1587]; у слова «обратывать» широкий спектр значений: ловить, обнимать, женить, обманывать и пр. [СРНГ 1987: 197], общая сема которых — овладение, подчинение.

²⁷⁹ Кстати, круг «британцев» в повести не ограничен братьями Перри — отметим и такого персонажа, как английский посол, встретивший Бертрана в петербургском порту [2: 97], а впоследствии, по слухам, застигнутый и убитый Петром в спальне императрицы [2: 126]. Ни посол-донжуан, ни вполне человеческий Вильям не дают поводов быть заподозренными в сугубом рационализме.

Но в платоновском контексте ассоциация со словом «брат» вносит и иной смысл: умирняя воду, инженер вступает с ней в родственные отношения. Слово «братание» наделяется амбивалентной семантикой, «уравнивающей» подчинение-неравенство и родство-равенство. Бертран же, как мы увидим, экзистенциально не способен «породниться» с водой; оттого, в частности, ему не суждено добиться конкретно-практического успеха.

Вильям прочно укоренен в социальной, бытовой среде. Он из добрых побуждений, основываясь на собственном опыте, прельщает Бертрана житейским благополучием, рассматривая службу в России как источник надежного заработка²⁸⁰: «...через пять лет поедешь в Ньюкестль в избытке и кончишь жизнь на родине в покое и достатке. Для сего *не скорбно потрудиться*» [2: 97]. Но ничего подобного с Бертраном не происходит, и его судьба оказывается вполне «скорбной». В соответствии с логикой антидвойничества есть также все основания думать, что невеста Анна благополучно дождалась Вильяма после четырех лет, проведенных им «в дикарях» [2: 97]. Такой вывод напрашивается именно потому, что Мери, невеста Бертрана, месяца через три после его отъезда из Англии вышла замуж за другого, объявив прежнего жениха «наивным и жестоким»²⁸¹ [2: 103].

В контексте детско-родительской парадигмы отметим, что в повести ни словом *не упоминается о матери Вильяма и Бертрана* (можно предположить, что она умерла) — говорится лишь о здравствующем отце. С этим связано, пожалуй, самое важное различие между братьями. Вильям вернется к отцу в Англию, *Бертран же в России обретет мать* — правда, не земную, а небесную.

Выходя за пределы межличностного сопоставления, подчеркнем, что цели, которым подчинена инженерная деятельность Вильяма и Бертрана, подобны в техническом отношении, но при ближайшем рассмотрении оказываются неодинаковы в *философском*, *сущностном* смысле. Вильям способствует реализации тривиальных стратегических планов российского императора (военное доминирование на Азовском и Черном морях). Однако новый замысел Петра — иного рода; он хочет «создать сплошной

²⁸⁰ Некоторые авторы приписывали Бертрану «жажду “длинного рубля”» [Геллер 1982: 84], «сребролюбие» [Лангерак 1995: 120], но такая оценка вряд ли справедлива: в повести сказано, что «за длинными рублями» приехали инженеры-немцы [2: 113], к Бертрану же эта характеристика не относится.

²⁸¹ В платоновской повести можно видеть влияние замятинской комедии «Блоха», среди персонажей которой — антидвойники «тульская девка Машка» и «аглицкая девка Мера» [Замятин 2004а: 311, 345], то есть Мери. Наряду с «общей» оппозицией Англии и Тульской губернии (где, кстати, находится Елифань) в обоих произведениях налицо «инженерно-технологическая» тема.

водный тракт меж Балтикой и Черным и Каспийским морем, дабы превозмочь обширные пространства континента в Индию, в Средиземные царства и в Еуропу» [2: 96]. В разговоре с Бертраном Петр подчеркивает, что речь идет о проекте небывало амбициозном²⁸²:

...Мы навеки удумали главнейшие реки империи нашей в одно водяное тело сплотить и тем великую помощь оказать мирной торговле, да и всякому делу военному. Через оные работы крепко решено нами в сношение с древлеазийскими царствами сквозь Волгу и Каспий войти и весь свет с образованной Европой, поелику возможно, обручить [2: 101].

Дело не только в грандиозных пространственных масштабах. Затяжное сближение «древнего» мира и передовой Европы — задача не гео-, а, так сказать, «хронополитическая», историософская. Речь идет не просто о государствах в рамках общего для них исторического периода, но о самобытных цивилизациях, существующих на разных временных ступенях. Предполагается «сплотить» их «от персов до Санкт-Петербурга, от Афин до Москвы»²⁸³ [2: 97] — задуманная Петром водная империя должна «синхронизировать» различные исторические эпохи; речь идет, по сути, об «отмене» времени и внедрении точки зрения *sub speciae aeternitatis* (сопоставим провозглашенный в «Чевенгуре» Чепурным «конец всемирной истории» [3: 182]). Тем самым Россия должна оказаться в географическом центре евразийского мира и вечной «сердцевине» истории. Характерно, что наряду с названием Дон [2: 100–102] в повести используется гидроним Танаид [2: 106]; архаичное имя выводит образ реки из конкретно-исторических обстоятельств, уподобляя ее мифическому потоку времени.

Впервые узрев «Танаид», Бертран парадоксально сравнивает его со снегом на горé — река виднеется «почти на небе» [2: 106], ей придан образ

²⁸² С учетом присутствующих в повести автобиографических аллюзий (ср. мелиоративную деятельность самого Платонова в 1922–1926 гг.) можно говорить об уподоблении замысла Петра большевистскому «проекту». Такая параллель была общим местом в литературе 1920-х годов — вспомним, например, известные строки из поэмы М. А. Волошина «Россия» (1924), частично опубликованной в 1925 г. в сборнике «Недра» (кн. 6):

Великий Петр был первый большевик,
Замысливший Россию перебросить,
Склонениям и нравам вопреки,
За сотни лет к ее грядущим далям
[Волошин 2003: 373].

²⁸³ Характерно соединение в одном ряду «разновозрастных» Петербурга (Бертран приплывает туда в начале 1709 г. — городу чуть больше пяти лет) и Афин, ассоциирующихся с античностью: в начале XVIII в. возраст Афин составлял около 3000 лет.

вершины. При этом подчеркнуты «страшная высота неба над континентом» [2: 105] и «космический» масштаб степи: «Перри видел океаны, но столь же таинственны, великолепны и грандиозны возлежали перед ним эти сухие, косные земли» [2: 107]. Мегапространство утрачивает признаки «живого тела», уподобляясь «отвлеченному духу» [2: 105]; земля отождествляется с небом. Такое пространство иррационально, бессистемно, в нем нет конкретных путей — «трактов»²⁸⁴, они существуют лишь как ментальные конструкты, «идеи»²⁸⁵: «...трахт одно направление, а трамбовки тут быть не должно!»²⁸⁶ [2: 106]. В подобном континууме словно не действуют привычные причинно-следственные связи — недаром движение по, казалось бы, конкретному маршруту из Москвы в Епифань (примерно 230 км) названо «странствием»²⁸⁷ [2: 107]. Отношения человека с «круглым»²⁸⁸ пространством один из ямщиков определяет амбивалентной по смыслу (скорее всего, придуманной самим Платоновым) пословицей «степь в глаза — веселья слеза» [2: 106]: с учетом фразеологизма «пускать пыль в глаза» степь предстает столь же осязаемой, сколь иллюзорной.

Обращаясь к включенной в «Эфирный тракт» платоновской статье «Симфония сознания» с ее оппозицией пространства как «замерзшего времени» и времени как «нерожденного пространства» [8: 40], можем сказать, что в мире, где оказался Бертран, отсутствуют четкие координаты и доминирует протяженность не пространственная, а временная.

²⁸⁴ Неизбежна ассоциация со словами «трактовать», «трактат», значение которых связано с установлением порядка, системы.

²⁸⁵ Сходным образом *эфирный тракт* в одноименной повести не только имеет конкретно-«техническое» значение (способ подкормки электронов), но предстает метафорой *пути сквозь время* — духовного контакта современного мира с цивилизацией аюнитов, без чего «электромагнитное русло» [2: 21] не было бы найдено. Древнее открытие, воспринятое учеными XX в., обеспечивает в повести победу над временем.

²⁸⁶ Отрицание «трамбовки», «уплотнения» материи подчеркивает «невещественность» дороги (ср. фразеологизм «одно название»). Будто в противовес идеальному «трахту», Бертран разрабатывает «водный тракт» [2: 96] — который потребует масштабных земляных работ («трамбовки»), но окажется «неадекватным» физической реальности, поскольку основан на негодных данных (впрочем, герой в этом неповинен).

²⁸⁷ Обратный путь из Епифани в Москву Бертран преодолевает буквально как странник — пешком, причем движение выглядит самоцельным: «Дорога <...> оказалась столь длинна, что Перри забыл, куда его ведут» [2: 125].

²⁸⁸ Слово «круглое» может интерпретироваться как признак пространства, охватываемого глазом, ограниченного горизонтом (окоём), но вместе с тем воспринимается как качественная характеристика: цельное, тотальное, неделимое в своей завершенности — ср. описание храма Василия Блаженного: «страшное усилие души грубого художника постигнуть тонкость, вместе — круглую пышность мира» [2: 105].

Исполняемый героем замысел Петра направлен (в терминах упомянутой статьи) не столько на «природу», сколько на «историю». И, пребывая физически в одной и той же российской реальности, *братья Перри имеют дело с «неодинаковыми» странами и реками, действуют в разных континуумах*: Вильям — в *пространстве* как «остановившемся времени», Бертран — в непредсказуемой живой *истории*, которая есть «пламенная ревущая лава — время» [8: 44]. Первый успешно функционирует в относительно устойчивом бытии; второму суждена человекобожеская миссия, он вторгается (не по своей воле, но характерно, что выбор пал именно на него) в «абсолютную» реальность и закономерно терпит поражение в практическом смысле — хотя в духовном, метафизическом плане итог судьбы Бертрана скорее благоприятен.

Прибыв в Россию, герой «Епифанских шлюзов» оказывается в экзотичной для него обстановке — которая, однако, по-своему соответствует сущности характера Бертрана, намеченной в первых же фразах повести. В начале письма Вильяма обращает на себя внимание оксюморонная формула *«разумные чудеса природы»* [2: 95], в которой отражена загадочная гармония российского универсума, сочетающего рациональное и иррациональное, физическое и метафизическое. Эта тайна, по словам Вильяма, *«непостижна даже самому могучему разумению»* [2: 95] — явственна реминисценция из пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...», герою которого открылось «виденье, / *Непостижное уму»* [Пушкин 1994г: 161] (спустя примерно пять лет Платонов поставит начальную строку этого стихотворения эпиграфом к «Техническому роману» [2: 433]). Таким «рыцарем бедным» предстает строитель епифанских шлюзов, чей образ продолжает линию «сверхчеловеческих» — страстных и беззаветно жестоких, в том числе к самим себе — персонажей ранних платоновских произведений. Вместе с тем имя Бертрана Перри заставляет вспомнить восходящую к тому же стихотворению драму А. А. Блока «Роза и Крест» (1913), героем которой является «*Бертран, по прозвищу Рыцарь-Несчастье»*²⁸⁹ [Блок 1961б: 168]. Он бросается в битву с «пушкинским» призывом «Святая Роза!» [Пушкин 1994в: 162; Блок 1961б: 236] (в этом ему «подражает» Копенкин в «Чевенгуре» [3: 109–111, 191–192]). Действие «Розы и Креста» происходит в замке, и, судя по всему, Платонов не случайно сделал родиной своего Бертрана город Ньюкестль [2: 95] — New Castle, «новый замок»; реальный Ньюкасл (Newcastle upon Tyne) на востоке Англии назван по замку XI в.

²⁸⁹ Кстати, в IV действие драмы в качестве песни Менестреля [см.: Блок 1961: 229–230] включена переведенная Блоком часть сирвенты Бертрана де Борна — трубадура конца XII — начала XIII в., воспевавшего войну как радость и доблесть.

Рыцарские коннотации героя, призванного обеспечить «связь времен», напоминают и о шекспировской трагедии²⁹⁰ — Бертран ассоциируется с Гамлетом, сокрушавшимся об утрате этой «связи». Характерно, что через несколько часов после прибытия в Петербург Бертран слышит (хотя и не осознаёт) «сигнал», который словно реализует шекспировскую метафору, заставляя также вспомнить «лопнувшую струну» [Чехов 1978: 224, 254] в комедии «Вишневый сад» (1903): «На улице раздался *странный резкий звук, будто корабль треснул по всей обшивке от удара льда*; Бертран открыл глаза, прислушался, но мысль его отвлеклась от страдания, и он уснул, не опомнившись» [2: 100].

Реминисценции из трагедии Шекспира присутствуют в образе отца братьев Перри — «неугомонно курящего» и уверенного, что его «не берет никакой яд» [2: 117]. Сочетание мотивов дыма и яда напоминает об отце Гамлета, повествующем о том, как был отравлен братом («дядя твой <...> яд мне в ухо влил»), и предстающего перед сыном в «дымном», облачном виде — Гамлет спрашивает Призрака: «Облекся ль ты в благоуханье неба / Иль в ада дым?» (пер. Кронеберга). Попутно заметим, что в платоновских произведениях неоднократно встречается мотив общения сына с умершим отцом: вспомним сон Дванова, в котором «отец посылает его с миссией в Чевенгур» [Геллер 1982: 224], а также пьесу «Голос отца», центральный эпизод которой — разговор Якова с отцом, чье «местонахождение» неясно²⁹¹ [7: 205]. Характерно, что в «Епифанских шлюзах» имеется своего рода стихотворный фрагмент — монолог Бертрانا о Мери, призывавшей его к подвигу первопроходца. Повествователь считает нужным отметить, что мысли героя в этот момент «соблюдают ясный такт» [2: 99], — возможно, варьируется фраза Гамлета, опровергающего слова Гертруды, что он безумен: «Мой пульс, как твой, играет в *стройном такте*; / Его мелодия здорова, как в твоём» (пер. Кронеберга). Внутренняя речь Бертрانا здесь ритмизирована и тяготеет к излюб-

²⁹⁰ Слова Гамлета «The time is out of joint» в переводе (1844) А. И. Кронеберга переданы так: «Пала связь времен» (<http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet2.txt> (дата обращения: 05.03.2021)); в переводе (1899) К. Р.: «Порвалась цепь времен» (<http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet3.txt> (дата обращения: 05.03.2021)).

²⁹¹ Показательны авторские «колебания» (не без примеси иронии по адресу читателя) во вступительной заметке:

...Яков говорит, спрашивает и отвечает сам себе; но в голосе сына и отца есть все же разница, хотя эти два голоса и принадлежат одному реальному человеку — Якову, и «голос отца», по существу, голос того же Якова. Играть на сцене «голос отца» другому актеру не следует, потому что это будет грубой художественной ошибкой, которая придаст сцене мистический оттенок, тогда как эта сцена должна быть совершенно реалистической. Впрочем, может быть, «голос отца» как раз следует играть другому актеру [7: 205].

ленному Шекспиром разностопному ямбу²⁹² — процитируем фрагмент, произвольно разделив его на стихоподобные отрезки:

— Однако Мери / была права! На что ей нужен муж- / негоциант
или простой моряк? / Она любезна мне и умница большая... <...> /
— Неукоснимо / ты права, маленькая Мери... / Я помню даже то,
как ты травой пахла. / Я помню, ты сказала: / мне нужен муж, как
странник Искандер, / как мчащийся Тамерлан или неукротимый /
Аттила. А если и моряк, / то как Америго Веспуччи... / Ты знаешь
много и мудрица, Мери!.. / Ты истинно права: если муж / тебе доро-
же жизни, то пускай / он будет интересней и редкостней ее! Иначе /
ты заскучаешь и несчастье тебя погубит. <...> / — Да, Мери, слиш-
ком ты остра на ранний разум! / И я, пожалуй, сам такой жены
не стою. / Зато как хорошо / ласкать такую резвую головку! / То
мне отрада, что под косой жены / живет горячий мозг!.. Но еще
посмотрим!.. / Затем я и приехал в сию грустнейшую Пальмиру! /
Послание Вильяма не причастно / к такой судьбе, но оно / сердеч-
ному решению помогло... [2: 99].

Влияние Мери, о котором говорит Бертран, отдаленно ассоциируется и с трагедией «Макбет» (1606), где женщина радикально воздействовала на героя, толкнув на злодейство. Кстати, в начале этой трагедии речь идет о победе Макбета и Банко над вторгшимися в Шотландию норвежцами, которые в XI в. владели севером Шотландии, в частности графством Сазерленд²⁹³ (Sutherland) — сопоставим в «Епифанских шлюзах» капитана Сутерленда²⁹⁴, доставившего Бертрانا в Россию и пожелавшего ему «добрého пути в страшную страну» [2: 97]. Заметим также, что второе имя платоновского Бертрана Перри — Рамсей²⁹⁵ [2: 98] — принадлежит одному из шотландских кланов.

²⁹² Уместно привести размышления Л. Н. Лунца в послесловии к трагедии «Бертран де Борн» (1922):

Трудно в России писать трагедию. И величайшая трудность: чем писать ее? Прозой? Но в прозе патетические места звучат тускло. Стихами? Но какими. Официально принят пятистопный ямб. Но почему? <...> Пятистопный ямб для сцены, по-моему, непригоден. <...> И вот к чему я пришел; это опыт, не настаиваю на нем. Трагическую выпренность дает ямб. Но пятистопность тут ни при чем. Я писал «Бертрана де Борна» «прозой» и «свободным ямбом», разбивая его на строчки в зависимости от интонации, от сценической фразы. Иногда я вводил даже анапесты или хорей для вящего ударения. Это не проза, не стихи, а *сценическая речь*, местами ритмическая [Лунц 1994: 142; курсив автора].

²⁹³ Ныне Сазерленд входит в Хайленд, центром которого является Инвернесс — в трагедии Шекспира так называется замок Макбета, где тот убивает Дункана.

²⁹⁴ Возможно, Платонов воспользовался фамилией банкира Р. Сутерленда, жившего в Санкт-Петербурге с петровских времен и пожалованного баронским титулом. Примечательно, что принадлежавший Сутерленду особняк находится на набережной, которая ныне, как и до 1918 г., называется Английской.

²⁹⁵ Хотя отчество «Рамзейч» [2: 109] вызывает и другие ассоциации, напоминая о фараоне Рамсесе II (XIII в. до н.э.), при котором фактически был прорыт первый

В повести есть и норвежский «знак»: подчиненный Бертрану немецкий инженер носит фамилию Берген [2: 103] — использовано название города на юго-западе Норвегии, примерно «напротив» Ньюкасла. В «Епифанских шлюзах» упоминается противоположный Ньюкестлю берег — «Европа на горизонте» [2: 98] «за проливом» [2: 115]; закономерна ассоциация с Ламаншем, однако города под названием Ньюкасл на его берегу нет. Между реальными Ньюкаслем и Бергеном более 700 км, они вне пределов взаимной видимости; но, думается, Платонов учитывал их «зеркальное» расположение, давая фамилию Берген персонажу, который, подобно Бертрану (ранее так поступил и Вильям Перри), отправился в Россию, оставив дома любимую женщину [2: 103]. Карл Берген действует в русле здравого смысла, фактически выполняя ту «программу», которую наметил брату Вильям [2: 97]. И именно Берген непосредственно руководит «ключевыми» (в прямом и переносном смысле) работами на Иван-озере [2: 118], неудача которых становится для Бертрана роковой.

Существен вопрос о мотивировках приезда героя в Россию — информация на этот счет в повести противоречива, ибо точки зрения персонажей взаимно конфликтны и факты не вполне сочетаются друг с другом. На первый взгляд кажется, что, отправившись в далекую страну, Бертран последовал советам Вильяма и Мери; но, как выясняется, их «инициативы» совпали с его собственными устремлениями. Говоря о письме Вильяма, Бертран констатирует, что оно лишь «сердечному решению помогло». Главным фактором герой считает волю Мери, заявившей: «...мне нужен муж, как странник Искандер, как мчащийся Тамерлан или неукротимый Аттила. А если и моряк, то как Америго Веспуччи...»²⁹⁶. Вероятно, эти слова и впрямь были произнесены [2: 103], но, судя по дальнейшему поведению Мери, сказаны если не в шутку, то (сознательно или бессознательно) в порядке «провокации», чтобы, подогрев соответствующие настроения в Бертрane, фактически изгнать его.

канал между устьем Нила и Красным морем — в XIX в. по этому пути прошел Суэцкий канал. Такое «уподобление» подчеркивает функцию Бертрана как культурного героя, призванного «соединить времена». Кстати, в царствование сына Рамсеса II, фараона Мернептаха («Рамзеича») совершались события, описанные в библейской книге Исход.

²⁹⁶ Мотив «изгнания» героя, мечтающего о тотальной переделке мира, встречаем в «Строителях страны». В ответ на «вселенски»-преобразовательные мечтания Дванова Софья Александровна говорит ему: «...зачем вы все обещаете, а ничего не делаете? <...> Приходите, когда все сделаете» [Платонов 2021: 448]. «Дванов знал, что женщина охотнее любит мужчину, оборудованного свершенными делами» [Платонов 2021: 419].

В связи с запутанной любовной коллизией уточним литературную реминисценцию, которая содержится в цитируемых Мери стихах: «...Возможность страсти горестной и трудной — / Залог души, любимой божеством...» [2: 116]. Как было отмечено исследователями [см.: Лангерак 1995: 229], это неточная цитата из поэмы И. С. Тургенева «Параша» (1843): «Возможность страсти горестной и знойной, / Залог души, любимой божеством» [Тургенев 1978: 68]. Однако причина «неточности» в том, что у Платонова имеет место *контаминация* цитат — в тургеневские стихи «встроен» оборот из пушкинской поэмы «Цыганы» (1824), где Старик говорит Алеко: «...Ты любишь *горестно и трудно*, / А сердце женское — шуя»²⁹⁷ [Пушкин 1994и: 193]. Героини Пушкина и Тургенева не слишком похожи друг на друга, но фраза старого цыгана довольно точно резюмирует фабулу платоновской повести, где «рыцарский» порыв Бертрана, отправившегося покорять мир именем Мери-Марии, спровоцирован (по крайней мере, на первый взгляд) ее полусерьезной фразой. Кстати, жену Старика, некогда бросившую его с маленькой дочерью, звали Мариула — она «тезка» платоновской героини. Притом приезд Бертрана в Россию в какой-то степени варьирует поступок пушкинского Алеко, сменившего «цивилизацию» на «естественную» среду. Как бы то ни было, Бертран фатально существует «вразрез» с реальностью, она для него непредсказуема и враждебна. Характерна фраза повествователя: «Судьба его нагоняла повсюду» [2: 120], — заставляющая вспомнить итоговую сентенцию «Цыган»: «...И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет» [Пушкин 1994и: 204].

Олицетворением непредсказуемой судьбы предстает и Мери, личность которой, как показывают ее письма, Бертран представлял себе неправильно. Он исходил из того, что должен завоевать неприступную девушку, между тем сама себя она оценивает противоположным образом: «Я женщина, я *слаба без тебя, как веточка*, и отдала свою жизнь другому» [2: 103]. Трудно однозначно определить, какой стимул оказался важнее — нарисованный Мери образ завоевателя²⁹⁸, которому Бертран пытается соответствовать, или его собственная пассионарная мечта. Во всяком случае, Мери упрекает героя в том, что он якобы стремился

²⁹⁷ В письме к жене от 19 июня 1935 г. Платонов процитирует первую часть этой фразы применительно к самому себе [см.: Платонов 2013: 383].

²⁹⁸ Между прочим, в повести имеется «романтический антидвойник» героини, призывавшей Бертрана «покорить» мир, но затем заявившей о любви к домашнему уюту: Бертран прибывает в Петербург «на старом судне "Мери", много раз выдавшем и австралийские и южноафриканские порты» [2: 97]. Если «первая» Мери соблазняла героя пуститься в большой мир, то «вторая» физически унесла его из Англии.

лишь к богатству и удовлетворению тщеславия: «... ради наживы золота ты уплыл в дальнюю землю; ради дикой славы ты погубил мою любовь и мою ждущую нежности молодость» [2: 103]. Обвинение в меркантильности отражает, пожалуй, «горизонт» понимания самой героини; однако несомненно, что Бертран отправился в путешествие прежде всего по «внутренним» причинам. Характерны его сомнения в женской верности: «... ежели б в тылу имелась достоверная любовь, тогда бы каждый пешком пошел хоть на луну!» [2: 99] — по этой логике надежная любовь необходима затем, чтобы уйти от нее как можно дальше²⁹⁹. Бертран заранее осознавал, что брак обречен, но это его не остановило. Таким образом, интенции обеих сторон парадоксально совпали (хотя они взаимно укоряют друг друга) — Мери, в сущности, тоже не нужен герой в непосредственной близости.

«Завоевательский» порыв не связан с поиском каких-либо выгод, Бертран не хочет ни богатства, ни, кажется, даже славы³⁰⁰. В этом отношении его самоотвержение отличается, например, от наполеонизма Андрея Болконского. Сопоставление с толстовским персонажем закономерно: история героя, покидающего невесту (в варианте Карла Бергена — жену), напоминает ситуацию князя Андрея и Наташи³⁰¹, брак которых расстроен из-за навязанной женихом (точнее, его отцом) жестокой отсрочки, приведшей к «измене» невесты. Узнав, что свадьба может состояться лишь через год, Наташа рыдает: «Я умру, дожидаясь года: это нельзя, это ужасно»³⁰² [Толстой 1938: 228]; сходны размышления Бертрана: «... разве может женщина ждать мужа пять или десять лет, растя в себе любовь к невидимому образу? Едва ли так» [2: 99]. Впрочем, насчет невесты Вильяма Анны подобные сомнения скорее неправомерны — дело, стало

²⁹⁹ Ср. в «Строителях страны»: «Женщина создает на свете мечту, а мужчина ее исполняет. Но когда исполняешь мечту женщины, то женщину некогда ласкать, и она тебя забывает» [Платонов 2021: 475].

³⁰⁰ Мери представляет Бертрана банальным колонизатором [2: 104], но это лишь вульгаризация образа первопроходца — завоевания интересуют героя не в утилитарном смысле, а в аспекте обновления образа мира.

³⁰¹ Реминисценция сцены сватовства Андрея к Наташе есть и в романе «Чевенгур»: Копенкин, увидев Соню Мандрову, испытывает «влечение к ней — не ради обладания, а для защиты угнетенной женской слабости» [3: 100]. Ср. описание чувства князя Андрея к Наташе: «... не было прежней поэтической и таинственной прелести желания, а была жалость к ее женской и детской слабости» [Толстой 1938: 225].

³⁰² Отсылкой к толстовскому роману выглядит и то, что знакомство Наташи и Андрея на балу в новогоднюю ночь с 31 декабря 1809 г. на 1 января 1810 г. [см.: Толстой 1938: 195] совершается *стунтя ровно век* после смерти ребенка Мери «в новогодний день» [2: 115] 1710 г. Словно деактуализируя разницу между календарями, Платонов не обозначает дату точной цифрой. Кстати, нелишне отметить, что в Петровскую эпоху датировки в Англии и России были одинаковыми: Великобритания перешла на григорианский календарь только в середине XVIII в.

быть, не в женщине вообще, а в конкретной женщине (да и конкретном мужчине).

Формула «любовь к невидимому образу» [2: 99], характеризующая внутренний мир Мери, в не меньшей степени относится к самому Бертрану и соответствует роли «рыцаря бедного». В отличие от Вильяма, Бертран изначально ощущает себя «собирателем» мира, самоотжествляясь с известнейшими первопроходцами и мечтая о покорении «туземцев». Поэтому его «сверхчеловеческая» жестокость на строительстве, внешне мотивированная отчаянием из-за измены Мери («сердечная печаль <...> находила себе исход в <...> лютой энергии» [2: 113]), обусловлена «человекобожеским» складом личности: «...лишь на работе исходила вся энергия его души, и он свирепел иногда без причины»³⁰³ [2: 107]. Полученное Бертраном на строительстве прозвище «каторжный командир»³⁰⁴ [2: 107] по смыслу двойственно, ибо на бессрочной «каторге» пребывает в первую очередь он сам. Впрочем, трагический ореол не препятствует пародийным ассоциациям: герой с *угрюмым* лицом [2: 97], бесславно сражающийся с рекой, закономерно напоминает щедринского Угрюм-Бурчева³⁰⁵ [см.: Салтыков-Щедрин 1969: 412–414].

Подобно градоначальникам «Истории одного города», Бертран наделен правом безраздельно распоряжаться своими подданными. Его назначают сперва «главным мастером» и генералом [2: 101], затем «полным генералом» [2: 114], то есть, в соответствии со значением слова *general*, «самым главным». Притом одно из значений слова *master* в английском языке — «господин, владыка, Творец»; это соответствует поставленной перед героем технической и историософской задаче. Словно варьируя «Симфонию сознания», Платонов пишет: «...теперь наступил век построек — окровавленного воина и усталого путешественника сменил умный инженер»³⁰⁶

³⁰³ Сопоставим эпизод «Чевенгура», где Копенкин, охваченный экстазом любви к Розе, «со страстью изрубил кулака» [3: 139].

³⁰⁴ Характерен в военном рассказе «Пустодушие» тезис фашистского офицера: «В администраторе должен быть немного палач, это кость власти» [5: 254]. Подчеркнем, что «тоталитарная» практика Бертрана Перри в какой-то мере отразила деятельность самого Платонова на службе в Тамбове. Показательна его самооценка в письме к жене от 28 января 1927 г.: «Идет вой. Меня ненавидят все, даже старшие инженеры <...> Я многих оставил без работы и, вероятно, без куса хлеба. Но я действовал разумно и как чистый строитель. <...> Меня здесь долго будут помнить как зверя и жестокого человека» [Платонов 2013: 204–205].

³⁰⁵ Фамилия назначенного Петром нового воеводы, Салтыков [2: 114], возможно, должна намекнуть на М. Е. Салтыкова-Щедрина (чей 100-летний юбилей, кстати, отмечался в 1926 г.).

³⁰⁶ Сходная мысль звучит в «Эфирном тракте»: «Было время: веселился воин, потом торжествовал богач, а теперь настало время ученого героя и ликующего знания. В науке поместилось ведущее начало Истории» [2: 67].

[2: 100]. Но «умный инженер», имеющий дело с пространством как личной данностью, — это скорее *Вильям Перри*; Бертран же, будучи инженером, сохраняет при этом импульс *воина* («командир», «полководец») и *странника* — «собирателя» мира: «Построю канал, царь много денег даст и — в Индию...»³⁰⁷ [2: 108].

Продолжая тему двойничества, подчеркнем звуковое подобие онимов Бертран Перри и Петр Первый [см.: Геллер 1982: 85–86], которое еще явственнее с учетом диминутива «Берт» [2: 103], дающего в сочетании с фамилией Перри почти точный фонетический «дубль» именованного российского императора. Закономерно, что в образе Бертрана сквозь призму «Медного всадника» (1833) реализуются петровские коннотации — характерна фраза одного из адмиралов после неудачных испытаний: «И ты, англичанский *чудотворец*, теперь кнута жди» [2: 124], — напоминающая «угрозу» пушкинского Евгения: «Добро, строитель чудотворный! <...> Ужо тебе!..» [Пушкин 1994д: 148]. Но в повести по сравнению с поэмой ситуация «перевернута»: вода не восстает, а уходит, и возмездие, обещанное у Пушкина Петру (или его идолообразному «двойнику»), в «Епифанских шлюзах» постигает главного героя — причем происходит это по приказу самого Петра, который также виноват в случившемся, но предстает не подсудимым, а судьей. Впрочем, император все же не всемогущ — *форма* казни не соответствует его воле: Петр обрек Бертрана на «усечение головы» [2: 126], реальный же ход событий обусловлен вмешательством иных сил.

В связи с мотивом декапитации укажем еще на один возможный претекст «Епифанских шлюзов» — «Божественную комедию» Данте, в одном из эпизодов которой герою является Бертрам де Борн — обезглавленный, но, так сказать, не вполне, ибо держит собственную голову в руках [см.: Данте 1939: 164]. Платонов преобразует данный мотив: в его повести герой по имени Бертран, обреченный лишиться головы, физически сохраняет ее, но все равно гибнет. Персонаж Данте обитает в восьмом круге ада. Восьмая глава платоновской повести (кстати, ее первые слова «В начале августа...» [2: 119] акцентируют восьмой месяц) является кульминационной — именно здесь говорится про катастрофу с Иван-озером, узнав о которой, Бертран на время теряет человеческий облик, после чего принимается читать роман «Любовь леди Бетти Хьюг».

³⁰⁷ Сопоставим известную финальную фразу статьи Ю. Н. Тынянова «Литературное сегодня» (1924): «Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку» [Тынянов 1977: 166]. Мечтания героя «Епифанских шлюзов» фактически перекликаются с упоминавшимися мотивами платоновских произведений, в которых актуализирован мотив Америки как «потусторонней» реальности; притом в качестве одного из поведенческих «образцов» для героя Мери называет Америго Веспуччи.

Сопоставление с «Божественной комедией», сюжет которой организован как поступательное движение, восхождение героя, подчеркивает сходный мотив в платоновской повести. Давно отмечено, что этимология топонима Епифань (*греч.* Επὶφάνια — Богоявление) придает заглавию символический смысл. Но не менее важна и вторая его составляющая: концепт *шлюз* содержит идею перехода от одной ступени к другой в сочетании с образом ворот, порога — своего рода метафора поступательного движения личности; учтем также платоновскую мифологему воды как субстанции, содержащей истину (озеро Мутево в «Чевенгуре» и пр.). Бертрану во время приезда в Россию 33 года [2: 97], и он намерен построить «тридцать три шлюза» [2: 102] — намек на судьбу Христа очевиден. Герою приходится расплачиваться за чужую вину, начиная от непрофессиональных гидрологических изысканий и негодных чужих данных, по которым он был вынужден составлять «проект», и кончая зверством воевод, по приказу царя столь сильно «умучивших» [2: 110] местных жителей, что это привело к прямому саботажу на строительстве. Бертран принимает жертвенную позицию, не помышляя о спасении и не соблазнясь возможностью бегства.

Замысел Петра, погубивший героя, станет для Бертрана своего рода «лестницей», и ему откроется истина, поскольку в соответствии с цитируемыми Мери стихами душа Бертрана «любима божеством». Правда, «любовь» явлена в финале в ужасающе гротескном, парадоксальном виде — сцена казни придает мотиву амбивалентное звучание.

Проходящая через всю повесть любовная тема по ходу сюжета радикально меняет смысл — вместо «земных» начинают доминировать «небесные» аспекты. Ранее говорилось о световых коннотациях героини «Епифанских шлюзов», вводящих пародийно-сакральные черты. Мери внутренне «неравновесна» и изначально не в состоянии выбрать между двумя женихами. Сначала она отказала Томасу, предпочтя Бертрана [2: 103]; когда тот уехал, немедленно вышла замуж за Томаса, а после смерти ребенка и распада семьи вновь «качнулась» к Бертрану. Судя по запомнившимся ему словам Мери, а также по ее письмам, героиня бессознательно стремится иметь *двух* мужей, «дальнего» и «ближнего». Не случайно Томас — «тезка» апостола Фомы (имя по-арамейски означает «близнец»); тем самым подчеркивается, что Томас и Бертран — очередная пара антидвойников. И если первый, по словам Мери, «предан ей» [2: 103], то второй *предан ею*.

В варианте Мери характерная для ряда героинь писателя сексуальная неразборчивость выглядит скорее как легкомыслие и непоследовательность — вспомним слова пушкинского старого цыгана о «любящем

шутя» женском сердце. Впрочем, Бертран называет сердце Мери «безумным» [2: 99], не поддающимся рациональному контролю. В этом контексте смерть ее ребенка корреспондирует с крахом человекобожеской утопии, который привел к гибели главного героя. Умерший в Англии «сын Марии» функционально тождествен принесшему себя «в жертву» в России Бертрану; перед нами очередная двойниковая пара — характерно, что герой «тоскует и взывает во сне, как маленький» [2: 108].

Из письма Мери от 28 июня 1709 г. явствует, что свадьба состоялась всего две недели назад, однако у нее уже «ребенок тревожится под сердцем», и подчеркнута чрезвычайная быстрота наступления беременности: «Видишь, как скоро!» [2: 103–104]. Такая «экстренность» стимулирует символические подтексты — возникает намек на непорочное зачатие и топику Благовещения. Сюрреалистической «вариацией» данного мотива явится казнь Бертрана, представляющая собой гомосексуальный акт — «порочное незачатие». Ребенок Мери должен родиться в марте 1710 г., но именно в это время Бертран получает от нее письмо, где сообщается о смерти сына «в новогодний день» [2: 115], — в соответствии с «ускоренной» беременностью роды оказались преждевременными. С художественной точки зрения это закономерно, ибо брак Мери с Рейсом находится в причинно-следственной связи с «первопроходческим» замыслом Бертрана и по-своему дублирует его: выходит таким же «искусственным», как «проект» епифанских шлюзов, поэтому плод столь же нежизнеспособен³⁰⁸.

На фабульном уровне смерть ребенка оказывает на Бертрана странно умиротворяющее воздействие — его «охватила человечность и нежное чувство покоя: быть может, он был доволен несчастьем Мери, — судьба обоих теперь уравновесилась» [2: 116]. Кажется, будто герой злорадствует, сознавая себя отмщенным; но, думается, объяснение его состояния иное. «Равновесие судеб» означает мрачную перспективу для обоих персонажей. Судьба (а возможно, и жизнь³⁰⁹) Мери фактически завершена; осознав это, Бертран чувствует неизбежность и своей гибели. Их «уравнивание» подготавливает ту «женскую» роль, в которой Бертран окажется в финале: его гибель станет следствием сюрреалистической «свадьбы» — «бесплодной» [Геллер 1982: 98], как замужество Мери.

³⁰⁸ Характерна формулировка Вильяма, говорящего о строительстве шлюза, во время которого пришлось откачивать воду из котлована: «...эту тягость я снес в десять месяцев» [2: 96]. Он словно «родил» шлюз — причем, по контрасту со смертью недоношенного ребенка Мери, в данном случае «беременность» протянулась дольше, чем следует.

³⁰⁹ Показательна фраза из письма героини: «...мертвый мой мальчик <...> зовет меня разделить с ним его мучения и его смерть» [2: 115].

Особую роль в «Епифанских шлюзах» играет дискурс извращенной (в психофизиологическом смысле) любви — налицо смешение мужских и женских ролей, травестия гендерных функций, акцентирование (в том числе в комично-бурлескной форме) сексуальных девиаций и т. п. Подобные мотивы есть и в других платоновских произведениях, но в «Епифанских шлюзах» перверсийная топика предстает оборотной стороной рыцарской темы — речь идет о дисгармонии духовной и телесной составляющих как отдельной личности, так и цивилизации в целом. Мы подчеркивали, что в художественном мире Платонова крайний рационализм и «сырое» органическое начало смыкаются — экспансия рассудка и сексуальные девиации сходны по внешним проявлениям и равно антигуманны. У главного героя «Епифанских шлюзов» «идея» явно властвует над природным началом: Бертран подчеркнуто асексуален («с бабами не жирует»³¹⁰) и аскетичен, за что его «жалеют епифанские бабы» [2: 123], а «одинокую <...> супругу Форха» посещает лишь затем, чтобы беседовать с ее отцом [2: 117]. Сочувствуя неуютному одиночеству Бертрانا, воевода виновато говорит: «...жен у нас по тебе нету» [2: 110]. Ситуативно подразумевается этнокультурная дистанция между иностранцем и аборигенами, но, по сути, «жен» для героя нет нигде на земле, ибо он «не от мира сего».

Комичную реализацию мотива «бесплодности» видим в диалоге с воеводой — на приказ Бертрانا «делай мне живых людей!» собеседник отвечает: «...ни хрена ни выйдет, вот тебе покойница мать...» [2: 112]. Понятые буквально, эти фразы моделируют абсурдную ситуацию: требуется срочно наладить «производство» работников, но для этого нет «инструмента» (обозначаемого эвфемистически), к тому же предлагается заведомо неподходящая (попросту несуществующая) «производительница», которая доводится воеводе близкой родственницей. Шутливый микросюжет получает развитие: раздосадованный неуступчивостью Бертрانا, воевода уже «за рамками» разговора произносит несколько слов «на местном языке, по-епифански» [2: 112] — судя по всему, в его реплике фигурирует соответствующая родственница самого Перри (как мы отмечали, тоже покойная), а производительную функцию говорящий «присваивает».

Мужская несостоятельность Бертрана³¹¹ сказывается не только в отношениях с женщинами, но также в отношениях с *землей*, понимаемой и

³¹⁰ По словам воеводы, «в Епифани одни бабы остались» [2: 111]: это «город женщин», в котором Бертран — «повелитель», не желающий власти. При этом его формальные подчиненные (согнанные на строительство «служилые и рабочие люди»), как говорится в составленной местными жителями жалобе, «девок до времени всех почитай оскоромили» [2: 110].

³¹¹ Сходны в «Эфирном тракте» горестные размышления Михаила Кирпичникова: «...я обнял жизнь, жму ее, ласкаю, а никак не оплодотворю... Будто женился человек, а сам только с виду мужчина и обманул жену...» [2: 47].

как пространство страны (Россия), и как физическое тело (грунт, почва), поскольку деятельность героя связана с земляными работами. Мы отметили, что для Платонова в принципе характерна мифологизация земли в образе женщины и действия персонажей-мужчин по отношению к ней сопровождаются эротическими коннотациями. Английский посол, став любовником российской императрицы, тем самым словно «овладел» (впрочем, ненадолго) всей Россией; у его соотечественника с ней складываются еще более драматичные отношения.

Будучи «сверхчеловечески» самоотвержен, Бертран в «просто человеческом» смысле существует противоестественно — соответственно, по ходу фабулы ему так или иначе сопутствуют мотивы сексуальных девиаций, предвосхищающие финальную сцену казни. Персонаж читаемой Бертраном «интересной» книги сообщает даме сердца: «Мне наскучило любить лошадей и прочих животных³¹², и я ищу любви у более сублимного существа — женщины...» [2: 121]. Судя по приведенному фрагменту романа «Любовь леди Бетти Хьюг», его герой весьма неординарен в сексуальном отношении. Именуя себя «убийцей домашних очагов» (то есть соблазнителем замужних женщин), он, как бы оправдываясь, восклицает: «...благоклонности прошу у вашего солидного супруга!» [2: 121] — то ли предполагая, что отказ от зоофильских эксцессов³¹³ будет достаточным аргументом, чтобы муж сквозь пальцы смотрел на флирт с женой, то ли надеясь, что теперь муж сам «заинтересуется» автором письма³¹⁴. Создается впечатление, что для «любовеобивильного» [2: 121], то есть гиперсексуального и притом сентименталистски «чувствительного» (его монолог состоит в основном из сетований) персонажа несущественны не только пол, но и биологический вид «объекта». Романый автор письма, у которого патетика контрастно сочетается с наивным распутством, выглядит карикатурой на аскетичного героя повести. Характерно, что, потерпев

³¹² Сопоставим в «РОМИВ» начало забавного монолога некоего сапожника: «Существо, скотоложество, супремат» [1: 375].

³¹³ В платоновских произведениях 1920-х годов зоофильская тема возникает неоднократно. Например, в «Антисексусе» Генри Форд предлагает фирме «Беркман, Шотлуа и С^о» не ограничиваться людьми, «распространив продукцию через скотоводов для всего животного населения планеты, а не только для людей» [1: 145]. Упоминался рассказ «Дикое место» с проектом «Сексуального Интернационала» — «чтобы и люди, и вещи, и животные вошли в чувственные страстные отношения» [1: 197]. Характерна также в «Котловане» реплика Жачева, адресованная желтоглазому крестьянину: «...чуй, чья власть, коровий супруг!» [3: 450].

³¹⁴ Подобные шутки не могут считаться необычными для Платонова. Вспомним, например, рассказ «Володькин муж», где прозвище заглавного героя явно двусмысленно, причем повествователь настаивает, что оно вполне адекватно: «Прозвали его так потому, что он был как раз Володькин муж, на него и похож» [1: 286]. Должно ли прозвище пониматься в гомосексуальном смысле — сказать трудно, тем более что герой рассказа «целовал и щупал девок, которые пожирней» [1: 286].

фиаско на испытаниях водной системы, Бертран в ожидании решения своей судьбы читает «английские романы, но другие, а не “Любовь Бетти Хьюг”» [1: 124] — причина инстинктивного «отталкивания» от подобной книги, видимо, в том, что представленная в романе диспозиция (любви́нный треугольник в сочетании с девиантными мотивами) «предсказывает» собственное будущее Перри.

Существенно, что гомосексуальные коннотации³¹⁵ (во всяком случае, в виде намеков) мелькают в «Епифанских шлюзах» задолго до финала. Например, в контексте размышлений о ненадежности женщин звучит двусмысленное словосочетание «любовь в тылу» [2: 99]. Фаллическая семантика угадывается в эвфемистичном описании стражника, отставшего по дороге, поскольку «побежал за нуждой»: «...вон он лупит степью, плешивый чин, за ширинку держится!» [2: 107], — характерно, что «плешивый чин» *догоняет* экипажи, в одном из которых едет главный герой. Пресекая жалобы воеводы на жизнь, Бертран резко заявляет: «Нечего тебе мне страдать и песни петь — *я не невеста!*» [2: 112]. Это странное сравнение будет «реализовано», когда героя используют именно в качестве «невесты» — гомосексуальный акт, завершающийся убийством³¹⁶, может быть переосмыслен как страстная «брачная ночь». Кульминационным является эпизод, где осуществленные по распоряжению Бертрана бурильные работы приводят к «уходу» Иван-озера: «...мастер пробил тот водоупорный глинистый пласт, на котором вода в Иван-озере и держалась» [2: 120]. Озеро носит «мужское» имя — Бертран называет его просто «Иваном» [2: 111]; насильственное разрушение перемычки между ним и подземной полостью предстает как извращенное, опустошающее «соитие». И, словно предсказывая последствия катастрофы на озере (встречу с палачом можно трактовать как своего рода месть со стороны «Ивана»), воевода Салтыков передает Бертрану рапорт от Карла Бергена со словами: «...*тебе писуля пришла*»³¹⁷ [2: 119].

³¹⁵ Приведем свидетельство реального Джона Перри о нравах россиян: «...даже страшный грех содомский в этой стране почти не считается преступлением; в пьяном виде они очень к нему склонны» [Перри 1871: 148]. Сходно мнение Ю. Крижанича, находившегося в России несколькими десятилетиями раньше Перри: «Здесь, в России, таким отвратительным преступлением просто шутят, и ничего не бывает чаще, чем публично в шутивных разговорах один хвастает грехом, иной упрекает другого, третий приглашает к греху; недостает только, чтобы при всем народе совершали это преступление» [цит. по: Топоров 1996: 361].

³¹⁶ Убийство партнера во время соития (гетеросексуального, но с «геронтофильским» оттенком) реализовано в пьесе «14КИ», где Хоз душит Интергом: «Там лежит Интергом — моя бывшая европейская женщина. Я жил с нею сейчас, а потом оборвал ей дыхание...» [7: 199].

³¹⁷ Слово «писуля» встречается также в письме Платонова к жене от 10 февраля 1927 г. [Платонов 2013: 210] — которое, правда, появилось уже после завершения «Епифанских шлюзов».

В письме к жене от 25 января 1927 г. Платонов настаивал на принципиальной важности образа палача-гомосексуалиста³¹⁸ [2: 197]. Этот «огромный хам» [2: 126] — своего рода «близнец» дикого цивилизатора Петра³¹⁹, охарактеризованного как «громадный мужчина» [2: 125]. Недаром Бертран, которого гонят в Москву «на государеву расправу» [2: 125], в итоге погибнет в руках палача-садиста. Характерно, что по дороге герой слышит рассказ о том, как «бешеный царь» [2: 103] собственноручно оторвал голову английскому «полюбовнику» жены [2: 126], — этот поступок по «беззаконности» сходен с гибелью самого Бертрана (чья голова, впрочем, осталась формально «неприкосновенной»).

Судя по всему, Платонов подразумевает распространенную версию о бисексуальности Петра³²⁰ [см.: Мухин 2011: 121–122]. Обратим внимание на характер отношений Бертрана к российскому императору: герой «очаровался Петром, еще будучи в Ньюкестле, и хотел стать его соучастником в цивилизации дикой и таинственной страны. А тогда бы и *Мери восхотела его мужем своим иметь*» [2: 100]. Заочная «влюбленность» в царя и грядущее «сближение» с ним парадоксальным образом должны пробудить желание женщины. Впрочем, на фоне нездорового физически, но весьма активного, исполненного брутальной энергии Петра англичане выглядят недорослями. Недаром стражник фактически отождествляет их, сравнивая посла с «куренком», а Бертрана именуя «цыплаком» [2: 126];

³¹⁸ Э. Найман остроумно заметил, что эпизоды с палачом и ушедшим сквозь пробитое отверстие озером «реализуют» каламбур на тему пушкинского мотива «прорубания» Петром «окна в Европу» [см.: Найман 1998: 65]. Озеро фактически отождествляется с главным героем: «Прорыв происходит не через окно, а сквозь пронзенное европейское тело Перри» [Найман 1998: 68]. Но, как мы подчеркнули, за рамками такой интерпретации остается образ другого брата Перри, Вильяма — столь же несомненного «европейца», с телом которого, однако, ничего подобного не происходит.

³¹⁹ Отметим, что в начале 1925 г. исполнилось 200 лет со дня смерти Петра I. Вскоре вышла посвященная ему книга (1926) С. Ф. Платонова — сочинение однофамильца могло не только вызвать интерес у автора «Епифанских шлюзов», но и стимулировать замысел повести. Примечательно, что в первой главе С. Ф. Платонов обращается к образу Петра в современной художественной литературе, высказываясь весьма резко:

...В русской беллетристике, с полной свободой от науки, прежний «образ великого преобразователя» обратили в грубую пасквильную карикатуру. <...> Читатель, ищущий последних «достижений» нашего беллетристического творчества, может — в отношении Петра Великого — видеть эти достижения в творениях Алексея Толстого («День Петра») и Б. Пильняка («Его Величество Кнеев Piter Komondor»). И там, и здесь «его величество» является грязным и большим пьяницей, лишенным здравого смысла и чуждым всяких приличий [Платонов 1926: 3].

³²⁰ В частности, в народе были распространены слухи о сожительстве Петра с А. Д. Меншиковым, причем информация исходила от людей «кружка Петровского» [Есипов 1875: 236].

в этом контексте Петр, с учетом фольклорного оборота «Петя-петушок», предстает полноценным «петухом». Итог судьбы обоих англичан — бессудная казнь, осуществляемая (лично или через двойника) самим императором; это та самая «яростная щедрость» Петра [2: 96], о которой говорилось в письме Вильяма.

Но в судьбе «рыцаря» Бертрана принимают участие не только земные силы. Скважину в Иван-озере бурят 20–25 июля [2: 119], то есть принимаются за нее в *Ильин день* (20 июля ст. ст.). Платонов специально акцентирует это обстоятельство: в донесении Карла Бергена есть странное с деловой точки зрения замечание, что несчастье возвестила воем «собака, по местному прозвищу *Илюшка*» [2: 120]. Таким образом, катастрофа обусловлена вмешательством бога-громовника, повелевающего небесным огнем³²¹.

Начиная с ухода озера («измены» воды), в образе Бертрана нарастают огненные коннотации, достигающие максимума в ночь казни: он «видел роскошь природы — звезды — и удивлялся *этому живому огню* на небе, горевшему в своей высоте и *беззаконии*»³²² [2: 126]. Последнее слово многосмысленно: с одной стороны, означает признание героем ограниченности своих (и вообще человеческих) возможностей перед лицом бытия, не вмещающегося в понятийные рамки; с другой — отрицает божественный «закон», всеобщую истину; с третьей — предвещает воздаяние, выходящее за юридические и нравственные пределы.

В мироощущении Бертрана акцентировано движение «снизу вверх»: «...он беспечно засмеялся *на низком глубоком полу высокому небу*, счастливо царствовавшему в захватывающем дыханье пространстве» [2: 126]. Сцена ассоциируется со строкой псалма «Из глубины взываю к Тебе, Господи» [Пс. 129:1], свидетельствуя о нисхождении благодати (показателен беспечный смех героя). Если в начале повести говорилось про «веру отцов» Бертрана, «понявшую *тщету всего неземного*»³²³ [2: 105] и фактически утратившую религиозное содержание, то в его собственной душе открывается «шлюз» духовности. Строго говоря, небеса «являлись» герою значительно (на год) раньше последней ночи. После чтения до-

³²¹ Травестийный образ Ильи пророка в связи с мотивами «небесного огня» и песка видим в повести «Город Градов», где приведена газетная заметка «Пролетарский Илья пророк» об изобретателе, предложившем вызывать дождь «посредством наэлектризованного песка», рассыпаемого с с аэропланов [2: 140].

³²² Судя по всему, смерть Бертрана тоже совершилась около Ильина дня — последнее письмо на его имя получено «на Яблочный Спас» [2: 127], то есть 6 августа ст. ст., и к этому времени героя уже нет в живых.

³²³ В словосочетании «тщета неземного» первое слово употреблено в значении *несущественность* либо *недостижимость* — каламбурно переосмыслен фразеологизм «тщета земного», *суета* (vanitas).

несения от Бергена и романа «Любовь леди Бетти Хьюг» комната без видимых причин «наполнилась воздыханием неясных лучей тайного и захолустного неба» [2: 121]. Но Бертран «нечаянно» заснул и не видел этого зрелища (как в свое время не осознал угрожающего звука, предвещавшего катастрофу). Впрочем, «небесные» интенции героя проявились еще раньше, вскоре после приезда в Россию: по дороге из Петербурга в Москву он заметил «страшную высоту неба» [2: 105] — эпитет выглядит одновременно вдохновляющим и угрожающим.

В финале повести, словно в ответ на «контакт» с небом, к герою является «беззаконный», игнорирующий приказ об «усечении головы» палач по имени *Игнатий*³²⁴ [2: 127]: лат. Ignatius — «огненный»³²⁵. Этот персонаж предстает если не воплощением Ильи Пророка, то, во всяком случае, его «посланником»; встреча с ним станет для героя огненным «крещением». Вспоминая известную метафору из Апокалипсиса, отвергающую «теплое» прозябание [Откр. 3:15–16], можно заключить, что внешняя холодность Бертрана была оборотной стороной его пылкости; в награду за «горестную и трудную страсть», которой охвачена душа героя, «любовь божества» явлена ему в «пламенном» облике³²⁶. Согласно народным легендам, Илья был взят на небо живым — характерно, что и Бертран не показан мертвым³²⁷. Герой воспринимает палача как «огромного хама»

³²⁴ «Огненные» коннотации собаки Илюшки и палача Игнатия «предварены» в одном из первых известных рассказов Платонова «Очередной». Его молодого героя-рассказчика зовут Ильей [1: 241], а старого рабочего — Игнатом [1: 242], они работают в литейном цеху, где во время аварии, обожженный расплавленным металлом, гибнет третий рабочий, Ваня [1: 243]. Имя Игнатий носит и один из героев рассказа «Факт» — Абморов [4: 256], который тоже профессионально связан с огнем: «...Пугачеву и Абморову солнце было ничто, потому что они работали у нефтяного горна, в котором разогревали паровозные бандажи, — и нефтяное бушующее пламя приучило их к такому климату, что *любой солнечный зной они чувствовали как заморозок*» [4: 253]. «Бывшим» Игнатием является также персонаж «Чевенгура», «перерегистрировавший» себя в Федора Достоевского и исполненный утопических чаяний; при этом его исконная фамилия Мошонков [3: 121] комично дополняет «огненную» семантику фаллическими коннотациями.

³²⁵ С учетом двойничества палача и царя отметим, что последний способен насыпать «огненную» кару. На нерасторопного воеводу, плохо обеспечивавшего строительство лодьми, Петр накладывает «епитимью» — гнать из Азова в Воронеж брандеры [2: 114] (брандер — судно, нагруженное взрывчатыми или зажигательными веществами для поджога вражеских кораблей).

³²⁶ В связи с героиней платоновской повести примечательно, что в народной культуре присутствует образ сестры Ильи Пророка — Марии Огненной [см.: Агапкина 1999а: 403; Плотникова 2004: 182–183].

³²⁷ Вопрос дьяка «Готово, Игнатий?» предполагает некую цель действия, однако она не конкретизирована. В ответ палач за дверь «скрежешет» [2: 127] — слово «зубами» опущено, так что глагол обретает расширительное значение, вызывая ассоциации, например, с трением железа о камень (будто речь идет не о живом существе). При этом словосочетание «скрежет зубов и плач Перри» [2: 120]

[2: 126], но примечательно, что библейское имя Хам³²⁸ означает «жар» [Шифман 1993: 272]. Перед нами бурлескный «огненный ангел»³²⁹ — *се-рафим*, которого дьяк при этом именует «сатаной» [2: 127], — сакральное и инфернальное сплетены неразрывно. Бертран заживо «сгорает» в пламени, кажущемся адским, но имеющем и признаки небесного; трудно однозначно оценить результат столь страшного «богоявления», открывшего «шлюзы» не воды, а огня.

Предпосылка к трагическому соединению мотивов огня и сексуальной девиации содержится в том же стихотворении о «бедном рыцаре», который «сгорев душою <...> на женщин не смотрел» [Пушкин 1994г: 161]. Соитие Бертрана с «ангелом-демоном» не просто трагедия Благовещения в духе «Гавриилиады» [см.: Пушкин 1994б: 130–135], но сюрреалистическая вариация сюжета пушкинской поэмы: в роли «всеобщей невесты» выступает сам главный герой «Епифанских шлюзов» — в этом аспекте он и отвергнувшая его земная Мария предстают как бы «тезками».

Бертран буквально *падает* (фразеологизм слегка замаскирован синонимом «сваливается» [2: 127]) в *объятия палача* — подчеркнуто их «единство» [Геллер 1982: 89]. Вспоминая про исторический замысел российского императора, воплотить который был призван английский инженер-«первопроходец», можем сказать, что «смертный» порыв к идеалу оценен по достоинству: казнь, которой подвергнут герой, есть вместе с тем акт извращенной, нечеловеческой *любви*. Бертран «породнился» со страной, для которой раньше был чужим, и остался в ней навсегда, погибнув как «свой» — с ним поступили так, как с иностранцами в России не поступали³³⁰, ибо он уже «не иностранец». Амбивалентная

намекает на евангельскую притчу о брачном пире, в финале которой царь дает слугам распоряжение по поводу гостя, фарисейски пренебрегшего пиршественными правилами: «...связав ему руки и ноги, возьмите его и бросьте во тьму внешнюю, где будет плач и скрежет зубов; ибо много званых, а мало избранных» [Мф. 22:13–14]. Однако по парадоксальной логике герой повести будет приобщен именно к «избранным».

328 Существенно, что в Библии проступок Хама (созерцание и высмеивание наготы отца [Быт. 9:22]) имеет сексуальный подтекст: Хам покушается на потенцию отца и вместе с тем на его власть.

329 Незадолго перед тем, как была написана платоновская повесть, в берлинском театре началась работа над постановкой оперы С. С. Прокофьева «Огненный ангел» по одноименному роману (1907) В. Я. Брюсова. В 1923 г. Брюсов в журнале «Печать и революция» (№ 6. С. 69) положительно оценил сборник «Голубая глубина», и можно предполагать, что Платонов с повышенным вниманием относился к судьбе творческого наследия Брюсова. Во всяком случае, судьба платоновского Бертрана — «рыцаря», потерявшего возлюбленную по имени Мария и погибшего в «огненных» объятиях, — отчасти перекликается с сюжетом брюсовского романа.

330 Изданный 16 апреля 1702 г. манифест Петра I «О вызове иностранцев в Россию, с обещанием им свободы вероисповедания» гарантировал право на судебную за-

награда-казнь, в которой сексуальное взаимопроникновение неотделимо от убийства, есть, по существу, посвятительный акт. Это подтверждается заключительным эпизодом повести, где речь идет о «посмертном» письме Бертрану, полученном на Преображение: намек на радикальную метаморфозу героя.

Адресант последнего письма неизвестен, но эпитет «духовитый» [2: 127] подталкивает к соотнесению с женским контекстом, так что есть основания считать письмо очередным посланием от Мери [см.: Корниенко 1993: 66]. При этом ассоциации с *духом* (тем более в «преображенском» контексте) открывают возможность иной трактовки. В свое время Бертран воспринял письмо Мери об умершем ребенке «как весть с того света» [2: 115] — с этим «рифмуется» явленный в финале «пакет на имя мертвеца» [2: 127]. Мотив «метафизической» переписки закономерно напоминает о Марии небесной — образ «духовитого письма» омонимически переходит в «духовное послание» и ассоциируется с финальными строфами стихотворения о «бедном рыцаре»:

Между тем как он кончался,
Дух лукавый подоспел,
Душу рыцаря сбирался
Бес тащить уж в свой предел:

Он-де богу не молился,
Он не ведал-де поста,
Не путем-де волочился
Он за матушкой Христа.

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего
[Пушкин 1994г: 162].

На сочетание богородичного и эпистолярного мотивов намекает явно неслучайная деталь после сцены казни: «Зазвонили к “Достойно” <...> Дьяк зашел в церковь <...> и запаса с свечечкой — для вечернего одинокого чтения» [2: 127]. Специальное упоминание о молитве «Достойно есть яко воистину блажити Тя, Богородицу...» вызывает ассоциацию с иконой «Достойно есть» («Милующая»), где Иисус и Богородица держат свиток, точно обращаясь с посланием.

щиту — «дабы иноземцы не удерживаемы были от приезда в Россию опасением, чтобы их не подвергли установлениям, судебной расправе или роду наказаний, несообразным с их земскими законами и обычаями» [ПСЗ 1830: 195].

Существенно, что в надписи на пакете акцентированы три слова, написанные *по-русски*: «Бертрану Перри / Инженеру» [2: 127]. В письме, открывающем повесть, подпись «инженер Вильям Перри» [2: 97] семантически нейтральна, в то время как в финальном письме инверсия выделяет слово «инженер», подчеркивая его особый смысл. После свершившегося акта «породнения» с Россией Бертран провозглашен инженером *подлинным* и к тому же *русским*; письмо неизвестного адресанта удостоверяет это, подобно некоему диплому, — речь не просто о *прощении*, но о своего рода *посвящении*. Принятый и убитый Россией «рыцарь» Бертран «усыновлен» небесной покровительницей.

В качестве заключения повторим высказанный ранее тезис о том, что один из братьев-инженеров Перри в итоге возвращается к отцу, другой обретает мать. Формируемое в ходе сюжета антидвойничество Вильяма и Бертрана состоит и в том, что они начинают принадлежать не только к разным национальным культурам, но, говоря метафорически, к разным «бытийным» сферам: один связан с землей и водой, другой — с огнем и воздухом. «Неслиянность» этих стихий составляет неразрешимую глубинную коллизию платоновской повести.

ГРУППОВАЯ ПЛАТОНИЧЕСКАЯ ЛЮБОВЬ

(«На заре туманной юности»)

Иной вариант появления «сына» у девственной матери видим в «НЗТЮ», где ребенок к тому же имеет множество «отцов», причем этот мотив, в отличие от «ДНП», не выглядит травестийно.

Как уже говорилось, словосочетание «на заре туманной юности» (изначально — первая строка стихотворения А. В. Кольцова «Разлука» (1840) [Кольцов 1974: 621]) служит знаком аллюзии к одноименному рассказу В. С. Соловьева³³¹; повтор его заглавия — осознанный художественный прием³³². Примечательно, что незадолго до создания «НЗТЮ»

³³¹ В 1930-х годах сочетание «Владимир Соловьев» ассоциировалось у Платонова не только с известным философом, но и с его тезкой. Поэт и драматург В. А. Соловьев в 1928 г. отрицательно отозвался о фрагменте романа «Чевенгур», предложенном Платоновым в журнал «Новый мир» в виде рассказа «Двое людей», — во внутренней рецензии Соловьев назвал этот текст «никчемным рассказом» [Приключения идеи 1989: 30]. В свою очередь, Платонов в 1936 г. написал довольно злую стихотворную пародию на пьесу (вернее, изложенный автором замысел пьесы) Соловьева «Улыбка Джоконды» под названием «Лепящий улыбку» [8: 61].

³³² Существует также одноименный рассказ (1913) В. П. Свенцицкого, с которым, однако, у платоновского текста мало общего [см.: Яблоков 2014: 544–545].

Платонов написал рецензию «Тоска по высоте» на роман еще одного Соловьева, Леонида Васильевича, «Высокое давление» (1938, позже получил название «Грустные и веселые события в жизни Михаила Озера»). Вот платоновский пересказ одного из его эпизодов:

На подъеме вагон <...> оторвался от поезда и пошел с нарастающей скоростью под уклон. Развив огромную скорость, вагон должен пролететь станцию, где его прицепили, и затем на закруглении сорваться с рельс и разбиться вдребезги.

Старый машинист Вальде, по своей инициативе, садится на ветхий маневровый паровоз, где помощником работает Михаил, и на опасной для старой машины скорости они удерживают оторвавшийся вагон ранее, чем он дошел до закругления, которое выбросило бы вагон с пути [8: 278–279].

Рецензия была напечатана в двухнедельном журнале «Литературное обозрение» (1938. № 15), вышедшем, судя по всему, в середине лета — именно тогда в журнале «Новый мир» (1938. № 7) увидел свет (под заглавием «Ольга») рассказ «НЗТЮ». Должно быть, Платонов, прочитав роман Л. В. Соловьева, опубликованный в альманахе «Год XXI» (1938), параллельно с рецензией написал собственный рассказ, где мотивы «Высокого давления» (заглавие примечательно в связи с ключевой сценой «НЗТЮ»: «Она почувствовала <...> как всю ее <...> вдавливает чужая сила в железное тело горячего котла» [4: 509]) сочетаются с реминисценциями из текста знаменитого философа.

В рассказах В. С. Соловьева и Платонова героини носят одинаковые имена Ольга и Лиза, причем связаны особыми отношениями: в одном случае это кухни главного героя, в другом — подруги-одноклассницы. Там и здесь важную роль играют «железнодорожно-поездные» мотивы (впрочем, в платоновском творчестве они постоянны). Существенная разница в том, что если Julie у Соловьева, как отмечалось, относится к детям (в том числе своим) вполне индифферентно, то в «НЗТЮ» детская тема является одной из ведущих — основной конфликт изначально обусловлен сиротством героини. Примечательно, что, оставшись сиротой, Ольга сразу стремится «стать матерью»: «...думала и поступала подобно матери» [4: 485]. Изживание сиротства, возвращение в «дочернее» состояние парадоксально тождественно обретению «материнского» статуса — родство разнонаправленных тенденций в том, что в обоих случаях Ольга «сродняется» с миром, со всеми живущими. В итоговой (предпоследней, учитывая авторское заключение) фразе рассказа героиню именуют *матерью*, хотя командир красноармейцев удивляется ее молодости [4: 511], поскольку Ольга и в 17 лет производит «детское» впечатление: «Она

была мала ростом и несильная в теле, и сама это знала»³³³ [4: 497]. Мотив тщедушности, «минимальной» телесности корреспондирует с идеей «посторонности» — сиротства не только «бытового», но и экзистенциального, бытийного. С другой стороны, «бесплотность» акцентирует духовную составляющую образа, усиливая символическое начало.

Имя Оля «изначально» принадлежало и героине романа «Счастливая Москва», хотя сохранилось в ее памяти лишь как воспоминание о предыдущем существовании [4: 12]; в «новой» жизни сирота названа Москвой³³⁴ — отождествление с городом, претендующим на роль мирового центра, актуализирует идею всеединства. Сходство между тезками³³⁵ не только внешнее (сироты, воспитанные на государственный счет), но и сущностное: с обеими связана идея «собираания» мира, хотя и разными «способами». Оля-Москва претерпевает ряд «перевоплощений», переходя от одного партнера к другому; Ольга в «НЗТЮ» проходит путь от сироты до всеобщей «матери»-спасительницы — образ юной девственницы обретает богородичные черты.

В общении Ольги с окружающими подчеркнута стремление восстановить родственный статус — так, она просит у красноармейца: «Дядя, можно я тоже с вами поеду? <...> Меня родная тетка ждет»; при этом другие красноармейцы говорят: «В невесты она не годится — мала, а в сестры — самый раз» [4: 486–487]. «Неродственное» состояние мира, с которым сталкивается героиня, обусловлено, во-первых, смертью (исчезновение родителей), во-вторых, войной (красноармейцы не могут взять ее с собой), в-третьих, предательством кровных родственников,

³³³ Сходный образ имеет «неуклюжая от возраста юности» [7: 488] 17–18-летняя (хотя уже замужняя) [7: 477] героиня написанного раньше «НЗТЮ» киносценария «Воодушевление»; в его финале к тому же возникает предвещающий «НЗТЮ» мотив приглашения и «присвоения» ребенка [7: 523–524], который также использован в написанном несколько раньше киносценария или параллельно с ним рассказе «Фро» (см. ниже).

³³⁴ Имя Ольга этимологически сопряжено с духовно-сакральными коннотациями (восходит к др.-сканд. *helge* — «святой, великий»). При этом в русской литературной традиции закрепилась связь этого имени с «душевно-воздушными» мотивами (характерный пример видим у И. А. Бунина в «Легком дыхании» (1916)), подкрепляемая ольфакторными ассоциациями: имя Ольга фонетически сходно с лат. *oleus* — «пахучий, душистый». В романе «Счастливая Москва» «отголоском» прежнего имени героини можно считать тяготение Москвы Честновой к «воздушной» среде («Я люблю ветер в воздухе и еще разное кое-что» [4: 14]) — в соответствии с этим первый период ее «взрослой» жизни связан с учебой в школе воздухоплавания и занятиями парашютным спортом.

³³⁵ Можно вспомнить еще одну платоновскую Ольгу — гротескно контрастирующую с героинями «Счастливой Москвы» и «НЗТЮ». Имеется в виду эпизодический персонаж «Котлована» — жена Пашкина, которую он ласково называет «Ольгуша, лягушечка» [3: 438]; характерная деталь ее портрета — «красные губы, жрущие мясо» [3: 437].

которые «самодостаточны» в своей бездетности — как говорит соседка, «у этих людей дети рождаться не любят» [4: 488]. Особенно показателен комично «философский» монолог Татьяны Васильевны, направленный против продолжения рода и словно развивающий «антирепродуктивные» идеи Н. Ф. Федорова³³⁶:

— От своих детей бог избавил, зато нам их родня подсыпает... Советская-то власть, она думает, что люди это ангелы-товарищи³³⁷, а они возьмут нарожают детей, а сами помрут, — вот пусть она их и кормит, власть-то Советская!..

— Прокормит, — уверенно сказал муж тетки, жуя кашу с маслом из ложки.

— «Прокормит!» — передразнила Татьяна Васильевна своего мужа. — Кто их прокормит, если у них родители рожают без удержу! Уж я-то знаю, как трудно оборачиваться Советской власти, уж я-то ей сочувствую!.. [4: 490–491].

С учетом имени и фамилии мужа Ольгиной тетки — Аркадий Благих [4: 509] — бездетное существование этой пары можно квалифицировать как эгоистическую «идиллию», враждебную идею жизни, апофеоз самоцельной «телесности». Характерно, что в итоге Аркадий Михайлович, как сообщает тетка, «спознался, на старости лет, с одной официанткой-подавалкой, Маруськой Вихревой³³⁸» [4: 499], — творительный падеж делает ударение в фамилии неопределенным, превращая ее в многозначительное прозвище «Вихревая», которое, с одной стороны, вносит оттенок легкомысленности, дополняя явно оценочное слово «подавалка», с другой — акцентирует воздушную тему и в сочетании с «богородичным» именем намекает на двойничество «Вихревой Маруськи» с главной героиней «НЗТЮ», к тому же предшествует образу «просторной Маши» [5: 417] из рассказа «СИ(В)»³³⁹. Характерно, что именно «сволочь Бла-

³³⁶ Ср.: «Ослабляя в самих себе ум и волю, рождаем не подчиняющееся нашим творческим желаниям существо, лишенное еще ума и воли! Рождаем, наконец, существо не для жизни предназначенное, а на смерть обреченное, самым же актом такого рождения и себя, родителей, приближаем к смерти» [Федоров 1995б: 167].

³³⁷ Сопоставим коллизию товарищества и кровного родства, которая намечена в «Чевенгуре» в речи Чепурного, обращенной к прочим: «Мы — не братья, мы товарищи, ведь мы товар и цена друг другу, поскольку нет у нас другого недвижимого и движимого запаса имущества» [3: 282]. Духовное единение понимается как более ценная и прочная форма общности, нежели «естественно»-родственные отношения.

³³⁸ Отметим в романе Л. М. Леонова «Вор» (1927) сходный по внутренней форме оним Манька Вьюга [см.: Леонов 1928: 81].

³³⁹ В свою очередь, «предшественницей» «Вихревой Маруськи» является заглавная героиня стихотворения «Иван да Марья», заявляющая: «Но в любви я буду лютый ветер» [1: 414].

гих»³⁴⁰ [4: 509] сыграл «роковую» роль, оборвав состав и едва не погубив множество красноармейцев, а также саму Ольгу.

Первый после смерти родителей экзистенциальный кризис совершается для героини, когда она понимает, что не нужна родственникам, и засыпает на сундуке, «на твердом дереве, как на мягкой постели, потому что у нее не было сейчас другого места на свете» [4: 491]. В следующей кульминации — эпизоде катастрофы — кризис имеет более глубокий и всеобъемлющий характер, и телу героини противостоит твердость уже не деревянная, а металлическая. Данная сцена перекликается с фрагментом в начале рассказа, когда красноармейцы принимают в Ольге участие, так что она становится их общей «родственницей» (вспомним историю героини «Счастливой Москвы»). Оборванная («...ей хотелось остаться с красноармейцами в вагоне и ехать с ними, куда они едут» [4: 487]) фабульная линия «возобновляется» в финале эпизодом с оборванным составом. Здесь в поезде словно находятся те же самые красноармейцы (хотя прошло более трех лет), и Ольга становится для них не просто «сестрой», но «матерью», поскольку буквально дарует жизнь, спасая от смерти. Показательно, что «условием» участия в спасении красноармейцев является отсутствие детей:

— Поедешь со мной? — спросила Ольга у пожилого, спокойного машиниста, хозяина машины. <...>

— Уклон велик: расшибемся... <...> А у меня семейство большое... <...>

Ольга сказала механику:

— Ну, нам надо ехать — ты сходи, береги своих детей!

Подметко по-прежнему поспешно загружал топку.

— А ты? — спросила его Ольга.

— Мне можно, — ответил Подметко. — Давай! Я бездетный! [4: 506].

В эпизоде спасения Ольга сама претерпевает «второе рождение» — оказывается «внутри» паровозного котла, выходя из него, точно из материнской утробы, в преображенном виде³⁴¹. Характерно, что в момент

³⁴⁰ В силу грамматических особенностей фамилии она может быть представлена как аппеллятив — словосочетание «сволочь благих» интерпретируется примерно как «худший из счастливых» (то есть беспечных эгоистов), максимальная степень «счастья» означает предел бездушия. Сходный прием ономастической игры использован в «14КИ», где Начальник станции объявляет, что «транссоветский экспресс “Могучая Птица” — Столбцы — Владивосток» ведет «механик — товарищ Живаго» [7: 151] (кстати, пьеса написана более чем за 20 лет до романа Б. Л. Пастернака).

³⁴¹ Отметим «материнский» образ машины в сценарии «Воодушевление» — здесь начальник дороги Иных не только беседует с паровозом, но «прячется» в нем, точно возвращаясь в оберегающую утробу:

столкновения она произносит, точно некую магическую формулу, слова «боже мой!» — «как говорила когда-то ее покойная мать» [4: 509].

При этом образ железнодорожного состава («хвост поезда в двадцать-тридцать вагонов» [4: 508]), наполненного молодыми мужчинами, вызывает фаллические ассоциации, и эпизод катастрофы / инициации изображен как своего рода сексуальный акт, который «провоцирует» сама героиня:

...Ольга закрыла регулятор, пустила песок под колеса, дала реверс назад, обратно открыла регулятором пар на полный ход и повела кран паровозного тормоза на все его открытие. Машина ее на мгновение стала вмертвую, уперлась на месте, — Ольга сейчас же отпустила воздушный тормоз, а затем, сама, всю машиной, направила задним ходом на ударивший в нее состав, но инерция задних, напирających вагонов еще не погасла — и они своей мертвой силой разгона вглухую вдвинули тендер паровоза в его кабину, где находился одинокий механик. Ольга поняла, что происходит, и свернулась в комок на своем месте машиниста <...> Ольгу сжало в машине. Она почувствовала, как ей стало душно, как всю ее — без остатка, вместе с одеждой — вдавливает чужая сила в железное тело горячего котла [4: 509].

Разумеется, это не метафора группового изнасилования³⁴², а символическое соитие с «железным» миром. Характерно, что после катастрофы повествователь, перейдя от несобственно-прямой речи к «внешней» точке зрения, начинает называть Ольгу *женщиной* [4: 510] — ранее в тексте такая номинация по отношению к ней не употреблялась. Примечательно и то, как изображается спасение: «...командир и его помощник

Машина и человек стоят друг против друга. Пауза.

Голос (*гулкий, спокойный, но вместе с тем и вполне человеческий, происходящий точно из большого живота паровоза*). Ко мне пришел?

Иных (*тихо*). К тебе.

Пауза.

Голос. Ты не горюй... <...> Ты что? Озяб?

Иных. Да, я давно не спал...

Голос. Иди ко мне, я еще теплый.

Из окна будки показывается Евстафьев [7: 490].

Последняя ремарка дает происходящему бытовое объяснение, но впечатление «живого» общения человека с паровозом не исчезает. В рассказе «Фро» паровоз тоже обретает «материнские» черты: «Механик влез в будку одной холодной машины, сел у котла и задремал, истощенный собственным счастьем, обнимая одной рукою паровозный котел, как живот всего трудящегося человечества, к которому он снова приобшился» [4: 405].

³⁴² Сопоставим сценарий «Песнь колес», где после неудавшейся свадьбы Карагез просит, чтобы ее покачали, и «четверо мужчин» качают кровать, где она спит: «Кровать монотонно поскрипывает. / В кровати плачет Карагез» [Песнь колес 2017: 483], — это своего рода травестия «коллективной» брачной ночи.

<...> освободили женщину из машины и опустили ее на руки красноармейцев» [4: 510], после чего те по очереди (группами по четверо) несут ее к станции. Зрительно цепочка напоминает железнодорожный состав, изображаемый недавними пассажирами, которые только что едва не «раздавили» Ольгу совокупным весом. Теперь она переходит от одного к другому, контактируя с каждым, и красноармейцы, так сказать, возвращают ситуацию к исходному состоянию, перемещая Ольгу «обратно», от смерти к жизни.

Меняется и пространственная доминанта: состав несут от станции под уклон [4: 506] — соответственно, красноармейцы движутся к станции «вверх»; Ольга буквально «возносится» в преображенном виде. Сопоставляя сцену ее подвига с эпизодом «преображения» Julie (а под ее воздействием — и главного героя) в рассказе Соловьева³⁴³, отметим в «НЗТЮ» переосмысление мотива света: в момент гибели-перерождения платоновская героиня изображается не извне, а «изнутри», и в ее самоощущении доминирует резкое возрастание температуры — Ольга представляет себя сгорающей, то есть «излучающей» свет.

Выстроенная в рассказе цепочка концептов со значением родственности завершается тем, что героиню именуют *матерью* [4: 511]. При этом автор сохраняет неопределенность ситуации, оставляя Ольгу между полюсторонним и потусторонним бытием. Характерна ее неоднозначная фраза: «... пусть за меня все люди на свете живут» [4: 510] — с одной стороны, предлог «за» синонимичен предлогу «вместо», и слова звучат как прощание с миром; с другой — может читаться как «во имя», «в честь», в этом случае акцентируется тема вечной жизни и всечеловеческого единения. «Успокоительная» финальная фраза «Ольга долго и терпеливо болела, но выздоровела, стала жить и живет до сих пор» [4: 511] как бы выводит ситуацию из художественного времени в реальное, вместе с тем в образе «всеобщей матери» усиливается символическая составляющая.

Финал «НЗТЮ» перекликается с более ранним рассказом «Фро» — в обоих случаях речь идет о «присвоении» ребенка, хотя значение этого мотива неодинаково. О «Фро» речь пойдет позже; отметим лишь, что существенные в этом рассказе реминисценции из рассказа «Душечка» (1898) [см.: Жолковский 1989: 32–34] перейдут и в «НЗТЮ». Героиню

³⁴³ Приведем соответствующую цитату:

Нет сомнения, это Julie, это ее глаза, но как изменилось все остальное! Каким розовым светом горит ее лицо, как она высока и величественна! Внутри меня совершилось что-то чудесное. Как будто все мое существо со всеми мыслями, чувствами и стремлениями расплавилось и слилось в одно бесконечное сладкое, светлое и бесстрастное ощущение, и в этом ощущении, как в чистом зеркале, неподвижно отражался один чудный образ, и я чувствовал и знал, что в этом одном было все [Соловьев 1990а: 152].

Платонова по имени Ольга роднят с чеховской Ольгой Племянниковой не только имя, но и «несостоявшийся» родственник статус *племянницы* (она оказалась отвергнута родной теткой), а также стремление к материнству, любовь к чужому ребенку (Саша / Юшка). При этом рассказ «НЗТЮ», героиня которого воплощает Душу в высоком смысле, лишен свойственных «Душечке» комических обертонов и звучит более оптимистично — не в последнюю очередь потому, что речь идет о юной девушке и в самом заглавии актуализирована идея начала жизни.

В «НЗТЮ» и «Фро», как и в эпизоде встречи героя с Julie в рассказе Соловьева, важное значение имеют железнодорожные мотивы — в платоновском творчестве они устойчиво связаны с любовным и семейно-детским дискурсом.

ЛЮБОВЬ С ПАРОВОЗОМ

Паровоз в мире Платонова выступает как «равноправный» с людьми персонаж, в образе которого часто возникают антропоморфные черты. При этом изображение паровоза не выходит за рамки жизнеподобия, машина не становится фантастическим существом; однако система отношений людей с паровозом — точнее, «вокруг» него — создает впечатление одушевленности машины и ее непосредственного участия в человеческой жизни, не только духовного, но и «телесного»; в некоторых случаях даже «возникает противоречие: грубые люди и нежные паровозы» [Бочаров 1985: 21].

О некоторых примерах антропоморфизации паровоза речь уже шла. Но если в «НЗТЮ» семейные и репродуктивные коллизии носят метафорический характер (Ольга, «перерождаясь» внутри машины и становясь «всеобщей» матерью, все же не рождает в буквальном смысле), то в ряде других рассказов фигурируют «бытовые» ситуации, связанные с семейной сферой, в том числе с репродуктивными аспектами, и роль паровоза выглядит более «активной».

СКАЗКА О МАМИНОЙ ВНУЧКЕ

(«Старик и старуха»)

Подобно многим платоновским рассказам 1930-х годов на детские темы, в «Старике и старухе»³⁴⁴ генерационные коллизии отражают отношения героев с *временем* — говоря шире, речь идет об оппозиции время / вечность, и в подтексте совмещены соответствующие системы темпоральных координат.

³⁴⁴ Как ни странно, в соответствующем разделе книги, специально посвященной литературным воплощениям «архетипа “старик и старуха”» [Чернявская 2010: 115–118], это произведение даже не упомянуто.

Временная семантика актуализирована в самом названии рассказа: оба существительных обозначают финальную стадию человеческой жизни. На первый взгляд заглавие противоречит основному действию, в основе которого — стремление «повторить» жизнь и, как кажется, «отступить» от старческого возраста. Однако подчеркнем существенное отличие платоновской ситуации от традиционных сюжетов о возвращении молодости, то есть об «уходе» в идиллическое прошлое. В рассказе мечта старухи — не омоложение, а возобновление *полного* цикла жизни с «приходом» в прежнюю точку: «...я бы опять сначала влюбилась в тебя, пожила немного и потом умерла...» [4: 478].

Заглавие отсылает к сказочной формуле «жил старик и старуха», «жили старик со старухой» и т. п.³⁴⁵ [см.: Афанасьев 1984–1985-1: 31–34, 41, 45–46, 55, 60, 62, 83, 86, 89, 109, 113, 144, 180; приведена выборка по текстам лишь одного тома]. В сказках «старик и старуха» нередко представлены как бездетные [см.: Афанасьев 1984–1985-1: 53, 63, 69, 132, 244]. Известен и мотив «чудесного» появления маленькой девочки у одиноких старых супругов — в этом смысле платоновский рассказ напоминает сказки о Снежинке³⁴⁶ или о Репке [см.: Афанасьев 1984–1985-1: 244].

В сюжете рассказа «реализовано» устойчивое сочетание «мать-старуха»³⁴⁷, однако его компоненты, по сравнению с традиционной семантикой, не дополняют друг друга, а взаимно противостоят: понятия «мать» и «старуха» мыслятся как взаимоисключающие, их соединение представлено как нечто необычное. В узусе словосочетание «мать-старуха», «старуха-мать» подразумевает наличие *взрослых* детей³⁴⁸. В пла-

³⁴⁵ Зачин «жил старик со своею старухой» [Пушкин 1994ж: 534] использован и в «Сказке о рыбаке и рыбке» (1833), представляющей собой переложение фольклорного сюжета [см.: Афанасьев 1984–1985-1: 86–88]. Кстати, подобно пушкинской сказке, у Платонова «инициатива» принадлежит старухе, а непосредственным «актером» является старик.

³⁴⁶ «Жил да был старик и старуха. У старика, у старухи не было ни сына, ни дочери. Вышел старик на улицу, сжал комочек снега и положил на печку под шубу — и стала девочка Снежинка» [Афанасьев 1984–1985-2: 222]; в обработке Афанасьева героиня названа Снегуркой [см.: Афанасьев 1994-2: 639–641].

³⁴⁷ Возможно, присутствует отголосок гоголевского мотива: в повести «Шинель» (1842) мать Акакия Акакиевича, только что родившая ребенка, именуется «старухой» и «покойницей», а об отце говорится в прошедшем времени, словно его нет в живых [Гоголь 1938: 142; см.: Цивьян 2008: 276]. Кстати, в тот же период, что «Старик и старуха», появился набросок рассказа «Черноногая девочка» (где тоже упоминается город Крест [7: 189]), заглавие которого восходит к эпизоду «Мертвых душ» [7: 402–403].

³⁴⁸ Показателен эпизод «Чевенгура»: «...Копенкин спрашивал уже иным голосом, как спрашивает сын после пяти лет безмолвной разлуки у встречного брата: жива ли еще его мать, и верит, что уже мертва старушка» [3: 195].

тоновском рассказе отмечено, что у старика и старухи есть взрослый сын и четверо внуков [4: 477], но они практически не участвуют³⁴⁹ в жизни главных героев — характерна адресованная сыну фраза старика «мать плачет по тебе, а я тоскую» [4: 478], словно речь идет о мертвом. Именно фактическая «бездетность» стимулирует намерение героини вернуться к «исходной» точке жизни с мужем, повторив ее от начала до конца:

— Как бы я хотела встретить еще раз такого же, каким был ты — живой, увлекательный, искренний, такой первобытный! И сама бы я еще побыла молодой: я бы опять сначала влюбилась в тебя, пожила немного и потом умерла... Больше мне уж ничего не надо!

— Ну, едва ли ты потом бы умерла! — отвечал жене старик.

— Нет, правда, умерла бы, — говорила старуха. — Я уже два раза видела бы свое счастье: в первый раз я поспешила и не упомянула его, а во второй — спохватилась бы... [4: 478] (ср. фразеологизм «умереть от счастья»).

Здесь, по существу, изложен весь сюжет рассказа, построенный на «удвоении» хронотопа, когда «основная» жизнь героев осложняется парадигмой «повторной» жизни³⁵⁰. Заметим, что, говоря о смерти, старуха не приглашает мужа умереть вместе с ней, — предполагается, что после нового жизненного «круга» траектории существования героев должны разойтись. В результате именно так и происходит: один из них умирает, другой остается жить (причем возникает вопрос о том, «смертен» ли он в принципе). Характерно, что в финале, говоря о жене, старик как бы цитирует приведенный разговор, заключая: «Она зато счастливой умерла...» [4: 485].

³⁴⁹ *Ежемесячно* приходящие письма — своего рода «отсчет» времени. Характерно, что старик, считая слезы жены при чтении письма, резюмирует: «Восемнадцать штук <...> Да, проходит наша жизнь...» [4: 477] — хотя непонятно, как связан такой вывод с количеством слезинок. Несмотря на возбуждение, испытываемое стариком перед получением нового письма, значение имеет лишь факт его получения; само письмо ничего не меняет, его «информационная» ценность оказывается нулевой, поскольку сын пишет одно и то же [4: 477]. Это своего рода метафора фиктивного движения времени, и действия сына имеют механический, «машинальный» характер.

³⁵⁰ В упрощенном виде данная коллизия воплощена в рассказе «Среди животных и растений»:

Старуха, вздохнув, говорила:

— Гляжу я на тебя, старик, и думаю себе: где я девкой была, когда в женихи тебя выбрала!

— А ты мне измени! — советовал отец Ивана Алексеевича.

— Да и придется! — соглашалась старуха. — Дай только тело наем: я ведь пышная, я статная была, я женщина хорошая... Бывало, как выйду на улицу, как топну ногой, так ваш брат и в тоску вдается... Зря мой век прошел, я бы его снова прожила! Уж и прожила бы! Да что мне тужить, я и теперь проживу, как молодая, что у нас — иль власть-то не советская... [4: 394].

Два «витка» жизни подобны в главном пункте: рождение девочки «симметрично» совершившемуся некогда (вероятно, около сорока лет назад) рождению сына. В сущности, стремление старухи прожить жизнь «сначала», зачав ребенка в «неположенный» срок, — это революционная идея по отношению к системе мироздания, природному порядку. Героиня же считает столь свободное обращение с временем и физиологией показателем «нормы»:

...Она стала говорить, что если б люди не рожали, потому что они старые или потому, что они бедные, или оттого, что настроения у них нету, то давно все умерли бы и никого не было бы, росли бы одни травы с деревьями и ползали ящерицы [4: 479].

Важно отметить, что речь идет о родителях не просто *старых*. Первая же фраза рассказа: «Муж и жена *прожили жизнь*» [4: 477], — создает ощущение близости смерти. Его усиливает топоним Крест: герои живут в городе под этим именем³⁵¹, словно буквально «под крестом», в могиле (ср. фразеологизмы «поставить на себе крест», «поставить крест на своей жизни»). Отметим также эпизод, где старик и старуха «*лежали рядом и вспоминали прошедшую жизнь*», — характерно, в каком образе героиня представляет здесь мужа: «...*покоится* (хотя специально отмечено, что супруги не спят. — Е. Я.) *сейчас рядом с ней и стал уже ветхим, маломощным* от старости»³⁵² [4: 478]. Подобные детали намекают, что герои «Старика и старухи» изначально представлены в «пограничном» состоянии между жизнью и смертью и могут быть соотнесены с типом платоновских персонажей, воплощающих «запредельное» существование (хотя, конечно, в социальном отношении старик и старуха радикально отличаются от таких «всемирных» изгоев, как прочие или джан).

А. С. Гурвич усмотрел в рассказе некрофильские и геронтофильские эксцессы, квалифицируя намерение «старика пенсионера и его жены <...> на склоне лет <...> “почать ребенка”» как «отталкивающий, противоестественный, патологический факт», тем более что в финале наряду с умершей роженицей фигурирует мертворожденный ребенок прораба: «Мертвая старуха, мертвый мальчик, половая близость стариков — все это под флером умильной, проникновенной человечности» [Гурвич

³⁵¹ Мортальные ассоциации присутствуют и в письме сына, который обещает, что «скоро, как справится с делами, придет к родителям в Крест» [4: 477].

³⁵² Соседство со словом «ветхий» проявляет в слове «маломощный», наряду с узальной семантикой «слабый», значение «бестелесный, бесплотный» — ср. заглавие рассказа И. С. Тургенева «Живые мощи» (1874) и соответствующую внешность его героини [см.: Тургенев 1979: 327–328]. Вместе с тем актуальна ассоциация «ветхий» / «ветхозаветный» (см. далее).

1994: 404]. Оставляя в стороне агрессивно-предвзятые оценки, заметим, что в рассказе действительно важен образ «проницаемой в обе стороны» границы между жизнью и смертью, воплощена характерная для Платонова модель натально-мортального круговорота. В аспекте мифологических коннотаций бытовая история обретает расширительное значение: речь идет о намерении «покойных» не просто *ожить*, но «воплотиться», оставив *потомство* в мире «живых».

С замыслом старухи, противопоставляющей рождение детей миру «трав с деревьями <...> и ящериц», перекликается тема антропогенеза, вводимая несколькими комичными деталями. Героиня говорит, что хотела бы обрести мужа «первобытным»³⁵³ [4: 478], то есть, интерпретируя фразу каламбурно, — на «доисторической» стадии. Характерно, что после того как жена пресекает попытку старика «повторить» жизнь не природно-«органическим», а формально-«канцелярским» способом³⁵⁴ — путем просмотра «архива своей *служебной*, истекшей жизни»³⁵⁵ [4: 479], он переходит к еще более глубоким «истокам» существования, принимаясь читать «старую, забытую книжку <...> В той книге вкратце было написано, что человек произошел от обезьяны. “Неужели?” — испугался пенсионер и *вторично обратился к зеркалу, чтобы проверить, насколько это правда*» [4: 480]. При внешней «несерьезности» эпизода, он, по-видимому, отсылает к книге Ницше «Так говорил Заратустра» (1883):

³⁵³ В словаре Д. Н. Ушакова у слова «первобытный», наряду со значениями «относящийся к доисторической эпохе» и «находящийся на низших ступенях культурного развития», отмечена шутивная семантика «прежний, бывший» — из старинного канцелярского выражения «уволить, перевести в первобытное состояние» [Ушаков 1935–1940-3: 87]. Она реализована, например, в комедии «ДНП»: «Все занимают первобытные места» [7: 33]; «Бывшей Евтюшкиной, а теперь Майской, а также бывшей Лутьиной, а ныне Трудовиковой <...> состоять в первобытном браке» [7: 54]. Вместе с тем это слово имеет значение «безыскусственный, наивный» (ср. в повести «Эфирный тракт»: «Несмотря на образование и жизнь в Москве, в Кирпичникове сохранилась первобытность и способность удивляться простым вещам» [2: 53]) — которое (наряду со значением «прежний») реализовано и в рассказе «Старик и старуха».

³⁵⁴ Противопоставление двух типов отношения к деторождению по-своему воспроизводит актуальную в «ДНП» оппозицию бюрократически-«государственного» и природно-«анархического» мироощущения — при том что старик (хотя и служивший до пенсии кладовщиком [4: 477]) выглядит явно «симпатичнее» Башмакова, а старуха тем более не похожа на Марию Ивановну.

³⁵⁵ Отметим двусмысленность слова «служебный»: наряду с ситуативным значением «относящийся к службе» (ср. «служебное время») в нем актуализировано значение «второстепенный» [Ушаков 1935–1940-4: 280], то есть маловажный. Характерно, что, когда после пересмотра архива старик соотносит «документальный» образ с «физическим», рассматривая себя в зеркале, хорошая «сохранность» героя объяснена тем, что «пенсионер провел жизнь не в тягости, а в суете» [4: 480] — слово «суета» традиционно обозначает тщетное, «неподлинное» существование.

Что такое обезьяна в отношении человека? Посмешище или мучительный позор. И тем же самым должен быть человек для сверхчеловека: посмешищем или мучительным позором. <...> Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком³⁵⁶ [Ницше 1990: 8–9].

Аналогии с ницшеанским мотивом «любви к дальнему и будущему» [Ницше 1990: 43] уместны потому, что в рассказе «Старик и старуха», как и во многих других платоновских произведениях, налицо тема новой, «постисторической» реальности, прямое отношение к которой имеют не только новорожденная девочка, но и сам старик. Если старуха после «повторного» круга жизни возвратится во «внебытийное» состояние, то ее дочь и муж продолжают существовать в «новом» мире, символом которого предстает «завод небьющегося стекла» [4: 482] — воплощенная вечность. Именно его строительство служит для старика стимулом к тому, чтобы согласиться на «замысел» жены, — иначе говоря, придает герою сексуальную потенцию. Еще не зная о назначении строительства, он хочет быть причастным к нему: «Что тут будет? — думал пенсионер. — Неужели я умру и не увижу будущей, высшей жизни?» [4: 481]. «Детское» любопытство рождает ощущение перспективы и «омолаживает» героя; показательна фраза жены: «А ты опять — как прежний!» [4: 483]. «Почав» ребенка, герой на следующее утро идет устраиваться на строительство, становясь завхозом детского сада³⁵⁷ [4: 482], — фигурально говоря, принимает «хозяйство» будущего: «Хотя старик заведовал лишь хозяйством в детском саду, но его стало касаться уже все в мире» [4: 483]. К этому утопическому будущему причастна «по линии» отца и его едва «возникшая» дочь.

В аспекте мифологических коннотаций (и по контрасту со взрослым сыном старика и старухи) очевидно, что девочка изначально наделена необычными свойствами, поскольку «генетически» причастна вечности в двух ее обликах — потустороннего бытия (смерти) и утопической «высшей жизни». Свою «внеисторическую», мортальную природу девочка обнаруживает непосредственно при появлении на свет, фактически

³⁵⁶ Трагедийное обыгрывание данной темы видим в романе «Чевенгур», где «буржуи», по аналогии с обезьянами, объявлены «ступиковой» ветвью цивилизации и во имя декларируемых коммунарами целей подлежат уничтожению: «...буржуи теперь все равно не люди: я читал, что человек как родился от обезьяны, так ее и убил. Вот ты и вспомни: раз есть пролетариат, то к чему ж буржуазия? Это прямо некрасиво!» [3: 226]. Когда «буржуи» просят оставить их в живых, коммунары отвечают: «Нет и нет <...> вы теперь не люди, и природа вся переменялась...» [3: 251].

³⁵⁷ Образ сада актуализирует и мотив «детей-цветов», о котором шла речь в связи с комедией «ДНП».

убивая роженицу, — ибо «старуха-мать» и «дочь-внучка» онтологически «разнородны». О последней в финале говорится: «Вырастет, *матерью новых людей будет!*» [4: 483]. Фраза, имеющая на первый взгляд вполне бытовой смысл (= тоже родит детей), с учетом распространенной в советской риторике формулы «новый человек» обретает символическое значение — подразумеваются существа, в «бытийном» отношении иные, нежели прежние люди.

Наряду с фольклорно-мифологическими параллелями сюжет «Старика и старухи» вызывает ветхозаветные ассоциации (вспомним примененный в отношении старика эпитет «ветхий»). В качестве претекста выступает история Авраама и Сарры³⁵⁸, ребенок которых (правда, мальчик, а не девочка) родился, когда отцу было 99 [Быт. 17:24], а матери 90 лет [Быт. 17:17]. По поводу деторождения Сарры Бог говорит Аврааму, что «произойдут от нее народы» [Быт. 17:16]; сходным образом платоновский герой на реплику жены о возможной «девочке» отвечает: «Подрастет и сама нарожает — мальчиков и девочек»³⁵⁹ [4: 482]. Фактически «старуха-мать» произвела на свет «мать нового типа» (ср. образ Авраама и Сарры как «прародителей»³⁶⁰). Потенциал будущего материнства новорожденной как бы подчеркнут ее собственными размерами: «Ребенок вышел большим» [4: 483]. Именно это привело к смерти «старухи-матери», которая «антропологически» не соответствует критериям «обновленного» бытия; зато физические данные «дочки-внучки» («новой матери») удостоверяют «адекватность» утопическому миру³⁶¹.

³⁵⁸ Правомерность предположения подтверждается рассказом «Избушка бабушки», где имя Сарай (в Библии таково прежнее имя Сарры) фигурирует как мужское [6: 108], а оппозиция двух овец — зарезанной дядей Сараем [6: 111–113] и спасенной из огня Феклой Семеновной [6: 121] — напоминает сюжет об Аврааме, намеревавшемся принести в жертву Исаака, сына от Сарры, но остановленном ангелом; после этого Авраам «взял овна и принес его во всеожжение вместо сына своего» [Быт. 22:13]. К тому же история внуков Авраама и Сарры — Исава и Иакова — варьируется в образах Александра и Прокофия Двановых в «Чевенгуре» [см.: Яблоков 2001: 137, 155]; характерно, что их отца (родного для Прокофия, приемного для Александра) зовут Прохором Абрамовичем [3: 26], то есть дед носил «библейское» имя Абрам.

³⁵⁹ Сходный мотив встречаем в рассказе «Среди животных и растений» — девочка-младенец осознаётся в материнской роли:

Иван Алексеевич <...> взял на руки свою десятимесячную девочку-дочку; она уже могла становиться на ножки и училась самостоятельно передвигаться, лет через пятнадцать она сама будет невестой и тоже детей примется рожать [4: 383].

³⁶⁰ Ветхозаветная топика травестийно сочетается с антропогенезом по Дарвину — о старике, читающем про обезьян, говорится: «Он не знал раньше, кто его дальние *родоначальники*» [4: 480].

³⁶¹ Незадолго до «Старика и старухи» Платонов создал рассказ с характерным заглавием «Бессмертие», где в размышлениях героя коллизия «ветхого» (историческо-

Еще более важны в «Старике и старухе» новозаветные ассоциации. Центральный мотив рассказа отсылает к эпизоду рождения Богородицы. Богопраматерь Анна, как явствует из апокрифического Протоэвангелия Иакова (II в.), родила девочку после долгого бездетного брака³⁶² [см.: История Иакова 1989: 117–118]. Характерна мотивировка этого обстоятельства в «Житиях святых»:

Родиться от неплодных и престарелых родителей — большая честь и для самой рожденной, потому что она рождается не от невоздержных родителей, но от воздержных и престарелых, каковыми были Иоаким и Анна, которые *пятьдесят лет жили в супружестве и не имели детей*. Наконец чрез таковое рождение открывается достоинство и самих родителей, так как они после долгого неплодства родили радость всему миру, чем уподобились святому патриарху Аврааму и благочестивой супруге его Сарре, родившим, по обетованию Божию, Исаака в старости [Жития 2010: 210].

Очевидно, что в таком контексте рождающаяся в рассказе девочка обретает еще более явственные «всемирные» коннотации; при этом подчеркнута сущностная динамика ее отца, переходящего из «ветхого» состояния в «новое».

Отметим дилемму бессмертия и деторождения, актуализируемую в разговоре старика и прораба. Характерно, что последний как бы агитирует за смерть, «настаивая» на ее непреложности и даже необходимости:

— Умирать ведь тоже нужно: если бы мы были вечными, не надо бы детей рожать. Разве это хорошо?

— Это плохо, — ответил старый человек и, опустив лицо, тихо заплакал [4: 484].

Однако реплика прораба состоит из двух утверждений, и неясно, на какое из них реагирует старик. Ситуативно он подтверждает, что рожать детей (а стало быть, умирать) *нужно*; но ответ героя можно понять и по-другому. Из слов прораба с равным основанием следует, что смерть обусловлена инстинктом деторождения — появившиеся на свет «новые» люди «вытесняют» родителей (вспомним соответствующие рассуждения Федорова). Соответственно, референтный план фразы «это плохо» неясен; в ней можно усмотреть как отрицание «нужности» умирания, так

го) и «нового» (вечного) человека выражена непосредственно: «Левину дома стало скучно; он верил, что преходящему, временному человеку жить самому с собой нечем. Настоящие, будущие люди, может быть, уже родились, но он к ним себя не относил» [4: 377].

³⁶² Вспомним также историю Иоанна Крестителя, родители которого Захария и Елисавета были пожилой бездетной парой [Лк. 1:7].

и отрицание «нужности» рождения — тем более что, отвечая прорабу, старик плачет и причиной слез является, конечно, *смерть* жены.

К тому же дальнейшие слова прораба, что у него «недавно мертвый мальчик родился» [4: 484], идут вразрез с утешительным аргументом, поскольку в данном случае смерть не способствовала деторождению, а *воспрепятствовала* ему, так что вышеописанная логическая конструкция разрушается. Как бы то ни было, в финале прораб помогает старику «устраивать кормление его ребенка и похороны *старой жены*» [4: 485]; не исключено, что кормилицей для девочки станет недавно родившая, но лишившаяся ребенка жена самого прораба — фигурально говоря, она выступит в роли «новой жены». Характерно, что прораб ведет старика буквально «за руку» [4: 484], принимая на себя заботу о нем и его ребенке; поскольку возраст прораба и его жены неизвестен, логично предположить, что эта семья функционально заместит для старика семью его «отчужденного» сына. Глубинные онтологические коллизии приводят к тому, что «поколенческие» отношения в рассказе смешиваются, генеративная парадигма обретает причудливо амбивалентный вид. В бытовом плане ребенок старика и старухи фактически «принадлежит» двум супружеским парам, как бы совместно «рожден» ими (дополнительная мотивировка того, что он «вышел большим»); в более широком смысле ребенок здесь символизирует цивилизационный «разлом», затрагивающий не только антропологические, но и более широкие онтологические аспекты.

Возвращаясь к ситуации, когда старик пребывал в нерешительности по поводу «несвоевременного» продолжения рода, отметим, что наряду с «заводом небьющегося стекла» важным «аргументом» для героя стал *паровоз*, созерцание которого придало старику силы как моральные, так и физические:

Паровоз зашел в отдалении, везя *мимо города Креста* пассажиров — *может быть, в Ленинград*³⁶³, может быть, на Дальний Восток: *люди теперь действуют смело, живут широко и мчатся по земле. «Эва, почну я ребенка! — решил старик. — Правда, я живу — или мне кажется?»* [4: 482].

Общезвестно, что паровоз в мире Платонова выступает символом «большого» времени — показателем фрагмент его письма к жене от 1922 г.:

³⁶³ Паровоз ассоциируется с далеким сыном героя — подобное функциональное «совмещение» человека и машины реализовано в рассказе «Старый механик» (см. далее).

Не доучившись в технической школе, я спешно был посажен на паровоз помогать машинисту. Фраза о том, что революция — паровоз истории, превратилась во мне в странное и хорошее чувство: вспоминая ее, я очень усердно работал на паровозе. <...> Позже слова о революции-паровозе превратили для меня паровоз в ощущение революции [Платонов 1985б: 532].

Распространенная в 1920-х годах метафора «паровоза революции» почерпнута из работы Маркса «Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г.» (1850): «*Революции — локомотивы истории*» [Маркс, Энгельс 1955–1981-7: 86; курсив автора]. Вариаций этой метафоры у Платонова немало. Например, в повести «Сокровенный человек» читаем: «История бежала в те годы, как паровоз, таща за собой на подъем всемирный груз нищеты, отчаяния и смиренной косности» [2: 186]. В рассказе «Товарищ пролетариата» изобретатель-самоучка Климентов («однофамилец» автора и явно автобиографический персонаж) называет главного героя Всуева «товарищем машиниста на паровозе истории» [4: 270]. В очерках «Че-Че-О» герой-рассказчик замечает: «Так же втугачку хотел и хочет бюрократизм зажать колеса революции, чтобы до социализма доехать немного позже того момента, когда сам паровоз, ведущий историю, сгорит от форсированной работы» [1: 202].

При этом с середины 1930-х годов метафора «локомотива истории» в официальной советской пропаганде оказалась связана с конкретным человеком — Сталиным. 30 июня 1935 г. он принял в Кремле работников железнодорожного транспорта; во время этой встречи недавно назначенный нарком путей сообщения Л. М. Каганович произнес речь, построенную на метафоре Маркса, — в ней Сталин был назван «машинистом нашего великого локомотива»³⁶⁴ (Правда. 1935. 2 августа). Этот мотив присутствует в подтексте «железнодорожных» рассказов Платонова, так же как семейная тема в его творчестве 1930-х — 1940-х годов связана с функционировавшей в то время метафорой Сталина как «отца народов»³⁶⁵.

³⁶⁴ К 60-летию Сталина (1939) расширенный вариант речи был опубликован в виде статьи «Великий машинист локомотива истории» [см.: Каганович 1940].

³⁶⁵ Это именование было впервые широко использовано в передовой статье газеты «Правда» от 12 апреля 1936 г. «Фестиваль национальных искусств». Заметим, что «отец народов» — семантика имени библейского Авраама, которому Бог говорит: «... ты будешь отцом множества народов, и не будешь ты больше называться Авраамом, но будет тебе имя: Авраам, ибо Я сделаю тебя отцом множества народов» [Быт. 17:4–5].

Материальные и прочие блага, выделяемые какой-либо этнической или иной группе в «семье советских народов», нередко изображались как результат теплой заботы сурового, но щедрого отца Сталина о своем семействе. Прославление материальных аспектов взаимоотношений отца-кормильца и ребенка-иждивенца в сталинском культе наделяло законностью реальные отношения покровительства в советском обществе [Плампер 2010: 231].

Герой «Старика и старухи», увлеченный идеей «нового мира», зачатки которого видит перед собой, действует «по примеру» паровоза, мчащегося в будущее; соответственно, тот как бы «соучаствует» в зачатии девочки. Эротические коннотации машины довольно широко распространены в платоновских произведениях, причем изображаемые здесь отношения человека с паровозом подчас могут быть охарактеризованы как *машинофилия*.

ОВЛАДЕНИЕ ТЕХНИКОЙ³⁶⁶ И НАОБОРОТ

(От «Человека-зверя» к зверь-машине)

Примеров наделения паровоза «телесностью» у Платонова немало. Так, намечая в 1927 г. план романа «Зреющая звезда», он писал о герое: «Юноша давно одержим интимным отношением к машинам» [Платонов 2021: 346]. Характерны и рассуждения паровозного машиниста в «Чевенгуре»: «...машина, брат, это — барышня... Женщина уж не годится — с лишним отверстием машина не пойдет...»³⁶⁷ [3: 23]. Другой персонаж романа, машинист-наставник, тоже считает, что общение с паровозом несовместимо с семейной жизнью:

Он так больно и ревниво любил паровозы, что с ужасом глядел, когда они едут. <...> Он считал, что людей много, машин мало; люди — живые и сами за себя постоят, а машина — нежное, незащитное, ломкое существо: *чтоб на ней ездить исправно, нужно сначала жену бросить* [3: 24].

О нерадивом помощнике машинист-наставник отзывается соответственно: «Он тут с паровозом как с бабой обращается, как со шлюхой с какой!» [3: 25]. В столь же «целомудренном» духе рассуждает герой-рассказчик «Че-Че-О»: «...машина не терпит к себе неопределенных любовительских отношений, она не бывает любовницей» [1: 200]. Характерен и монолог героя рассказа военных лет «Житейское дело» Антона Гвоздарева:

Это вот когда человека лечат или сначала строят, там можно как попало, там все равно выйдет, потому что живому больно, он запищит и скажет, где у него сделано неладно <...> *А машина — это вам не человек и не скотина, ее надо строить точнее, чем живое существо: она ведь не скажет, где у нее больно и плохо, она будет терпеть до разрушения! Вот где труд-то, это вам не любовь!* [5: 451].

³⁶⁶ «Большевики должны овладеть техникой» [Сталин 1951: 41а] — лозунг из произнесенной Сталиным 4 февраля 1931 г. на Первой Всесоюзной конференции работников социалистической промышленности речи «О задачах хозяйственников».

³⁶⁷ Образ паровоза у Платонова в известном смысле корреспондирует с образом Невесты [см.: Желнина-Левченко 1999: 230].

Но, по контрасту с «асексуальными» декларациями, взаимоотношения человека с паровозом носят не только «платонический» характер. При этом Платонов не был первым писателем, в чьем творчестве машина обрела эротические коннотации, — одним из его предшественников в разработке «машинофильского» дискурса явился Э. Золя. Мы упоминали о его утопических произведениях рубежа XIX–XX веков в связи с электромагнитным дискурсом в платоновском творчестве. Но в данном контексте внимание привлекает более ранний текст Золя — роман «Человек-зверь»³⁶⁸ (*La bête humaine*, 1889), который, судя по многочисленным мотивным параллелям, довольно существенно повлиял на творчество Платонова. Примечательна, например, сцена, где путевой обходчик Мизар непосредственно после смерти жены «прежде всего <...> спокойно отрезал себе кусок хлеба, так как ощущал сильный голод. Бесконечно-долгая агония умирающей не дала ему возможности пообедать» [Золя 1928: 389], — таким же мотивом начинается повесть «Сокровенный человек»: «Фома Пухов не одарен чувствительностью: он на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки» [2: 161]. Предварены у Золя и «семейные» коллизии с участием машины. При крушении паровоза, который носил имя «Лизон» и «обладал редкими качествами хорошей жены» [Золя 1928: 213], кочегар Пекё, глядя на раненого машиниста Жака Лантье, думает, что «их жизнь втроем окончилась» [Золя 1928: 423], — сопоставим героя рассказа «Старый механик», семья которого «состояла из него самого, его жены и паровоза серии “Э”» [4: 514].

Знакомство Платонова с романом Золя косвенно подтверждается тем, что в платоновских текстах не раз встречается словосочетание «человек-зверь»³⁶⁹. Например, в заметке «Луначарский» говорится, что Ленин сумел понять душу мужика и найти силы «для усмирения людей-зверей» [2: 50]. Так же именуются некие персонажи «Усомнившегося Макара» — судя по всему, асоциальные элементы, поскольку речь идет об отделении милиции, где содержатся «грабители, бездомные, люди-звери и неизвестные несчастные» [1: 232]. Кстати, в 1927 г. в СССР достаточно широко отмечалось 25-летие со дня смерти французского писателя, а в следую-

³⁶⁸ В 1917 г. появилась его экранизация (реж. Ч. Сабинский, в главных ролях В. Холодная и О. Рунич; картина не сохранилась). В 1921 г. германский режиссер Л. Вольф снял по роману Золя фильм «Зверь в человеке», однако нам неизвестно, шел ли он в Советской России.

³⁶⁹ Возможно, влияние Золя опосредовано творчеством М. Горького. Например, в его пьесе «Дети солнца» (1905) Чепурной обращается к Лизе: «Разве вы не говорите, что люди — звери, что они грубы, грязны и вы боитесь их?» [Горький 1970а: 315] (отметим в «Чевенгуре» персонажа с весьма близкой фамилией, реализующего идею «города солнца» [см.: Яблоков 2001: 122, 227–232]). В рассказе «Карамора» (1924) читаем: «...человек — это зверь, который сошел с ума» [Горький 1973: 392].

щем году «Человек-зверь» был переиздан в составе Собрания сочинений Золя.

Не углубляясь в нюансы литературной преемственности, упомянем все же о переключках «Человека-зверя» с романом «Анна Каренина» (1877). Для толстовской героини гибель под колесами паровоза символизирует бессилие перед враждебным миром. Сопоставим у Золя образ «девы-воительницы» с характерным именем Флора, которая погибает, шагнув навстречу паровозу в тоннеле, — ее поведение представлено как brutальное соитие³⁷⁰:

В момент страшного столкновения Флора выпрямилась во весь рост и широко раскрыла объятия, как будто ее могучая сила в своем последнем акте возмущения хотела схватиться с колоссом и побороть его [Золя 1928: 433].

В «Анне Карениной» образ «железного пути»³⁷¹ выступает одним из основных символов; развивая традицию Толстого, автор «Человека-зверя» писал о своем замысле:

Я хотел бы сохранить в течение всего романа сильное железнодорожное движение как постоянный аккомпанемент. Развить всю эту таинственную и ужасную драму на великом и современном транзитном пути [Золя 1928: 9].

Почти все сцены «Человека-зверя» перемежаются фрагментами, в которых присутствует железнодорожный «фон», пейзажный или звуковой. Мотив железной дороги доминирует в художественном пространстве романа; на «осевой» линии Париж — Гавр фиксируется «кризисная» точка — глухой железнодорожный разъезд Круа-де-Мофра, где неподалеку от домика обходчика Мизара стоит пустующий загородный дом, принадлежащий богачу и развратнику Гранморену (с убийства которого действие и начинается). С этим локусом связаны главные события — все случающиеся в романе смерти: три убийства (Гранморен, Фази, Северина), одно самоубийство (Флора), а также пятнадцать погибших и более тридцати тяжело раненных в подстроеной Флорой железнодорожной ка-

³⁷⁰ Ср. мотив смертоносного секса в финале «Епифанских шлязов», а также в пьесе «14КИ».

³⁷¹ Во второй половине XIX в. это словосочетание употреблялось в прямом значении, как синоним железной дороги, но в начале XX в. обрело и переносный смысл (в стихотворении Блока «На железной дороге» (1910) — «тоска дорожная, железная» [Блок 1960в: 261]). Присутствует оно и в платоновских текстах; например, в повести «Сокровенный человек»: «Укрытый снегом, лежал искусный железный путь» [2: 166]; при этом ассоциация со словом «искус» вносит семантику иллюзорности и соблазна.

тастрофе. Кроме того, неподалеку от Круа-де-Мофра погибают, убив друг друга во время драки на паровозе, Жак и Пекё. Читатель узнаёт также о совершенном в доме Гранморена изнасиловании сестры Флоры — Луизетты, приведшем к ее смерти. Наконец, к ряду «человеческих» убийств должна быть причислена и гибель паровоза «Лизон». Характерно, что из перечисленных погибших почти все в свою очередь являются убийцами или соучастниками убийства: Гранморен, Северина, Флора, Жак, Пекё. Сходен и паровоз, который (как всякая машина, по Золя) есть не просто орудие или инструмент, но едва ли не целеустремленный субъект убийства.

Основная идея «Человека-зверя» в том, что гуманное, душевное начало, существующее в промежутке между «бесчеловечными» проявлениями цивилизации — «звериным» и «машинным», в современную эпоху подавляется и вытесняется этими сходящимися крайностями. Дикую, «сырую» природу и мир машин роднит механическая фатальность, состояние круговорота, ведущее к смерти. Эта идея реализована в романе в двух аспектах: во-первых, в сфере натурфилософских и антропологических проблем, во-вторых, в историософском плане.

С точки зрения Золя стихийно-биологическое начало доминирует в структуре личности, обуславливая поступки человека. В рабочих набросках к роману была поставлена задача: «На <...> фоне, где механически движутся поезда, на фоне социальных и интеллектуальных достижений показать <...> status quo чувства, дикость, свойственную глубинам человеческого существа» [Золя 1928: 8]. Этот постулат формулируется в размышлениях Фази — тетки главного героя Жака Лантье: «Звери <...> остаются зверями, и какую бы хитрую механику ни выдумали люди, все-таки и от нее не выведутся звери» [Золя 1928: 66].

Одним из первых Золя уловил связь между гипертрофированными инстинктами и сверхрациональным «машинным» существованием. Развивая эту тему, Платонов сближает мотивы извращения и бездушного, механического рассудка (при том что образ сексуальной «нормы» в платоновском мире скорее отсутствует³⁷²). В этом плане роман Золя также да-

³⁷² Приведем лишь две соответствующие цитаты. Одна описывает детское восприятие — в эпизоде «Чевенгура» мальчик Саша смотрит на только что родившую Мавру Фетисовну: «В нем поднялась едкая теплота позора за взрослых, он сразу потерял любовь к ним и почувствовал свое одиночество — ему захотелось убежать и спрятаться в овраг. Так же ему было одиноко, скучно и страшно, когда он увидел склещенных собак» [3: 28]. Во второй цитате зафиксировано впечатление вполне взрослой женщины — в романе «Счастливая Москва» героиня слышит звуки соития Комягина и его бывшей жены: «...она присмирела от стыда и страха, и ее сердце билось страшнее, чем у Комягина за перегородкой. Но когда она сама делала то же самое, она не знала, что постороннему человеку бывает так же грустно, и неизвестно отчего» [4: 66].

ет богатый материал. Жак Лантье неспособен любить женщину нормальной, естественной любовью, поскольку эротическое чувство отягощено жадной убийства — он стремится к «всецелому» обладанию «до полного уничтожения» [Золя 1928: 470]. Обратной стороной «бесчеловечного» сладострастия героя выступает «нежная привязанность к паровозу» — «управляя в течение целых четырех лет этой машиной, он постепенно привязался к ней и нежно ее полюбил» [Золя 1928: 213].

Все паровозы в «Человеке-звере» одушевлены:

...У каждой из этих машин имелась своя собственная душа, нечто таинственное, приобретенное машиной при выделке и сборке, усвоенное металлическими частями при ковке и пригонке. Благодаря этому каждый паровоз обладал определенной индивидуальностью, жил собственной жизнью [Золя 1928: 213].

Однако паровоз № 214, носящий имя «Лизон», представлен как нечто исключительное — «построен с логичностью и точностью, являющимися верхом красоты для этих металлических *сущест*в»; единственный недостаток «Лизон» — непомерная любовь к смазочному маслу, «нечто вроде запоя» [Золя 1928: 212, 214]. Думая о собственном болезненном состоянии (а также о генетических дефектах его братьев Этьена и Колена), Жак тоже полагает, что причиной является алкоголизм предков; сам он не употребляет спиртного, ибо «зверь», живущий в подсознании, под действием алкоголя немедленно пробуждается. Возможно, поэтому Жак терпимо относится к отмеченному недостатку «Лизон» [см.: Золя 1928: 215].

Взаимная «привязанность» человека и паровоза ослабевает под воздействием отношений Жака с Севериной. «“Лизон” была уже не единственной владелицей его сердца» [Золя 1928: 216], и ей не остается ничего, кроме гибели. После аварии в снежном заносе «Лизон» словно поражена смертельным недугом: «Она уже не была теперь прежним послушным паровозом <...> ...Она сделалась упрямой и непокорной, как постаревшая женщина, которой простуда навсегда искалечила грудь» [Золя 1928: 412]. В итоге «Лизон» гибнет по вине ревнивой Флоры, воплощающей «стихийно»-природное начало:

Вся фигура девушки, одновременно крепкая и гибкая, указывала на невероятную силу воли и дикую энергию. В околотке о ней сложилась уже легенда. Рассказывали чудеса про силу, которую она обнаруживала <...> ...*Остановила вагон, спускавшийся под уклон <...> который как бы несся вскачь навстречу приближавшемуся на всех парах экспресу* [Золя 1928: 75].

Здесь своеобразно предварены кульминационные эпизоды «Песни колес» и «НЗТЮ». Разница, однако, в том, что в платоновских произведе-

ниях катастрофа паровоза становится моментом рождения нового *человека* — в котором «животное» (если оно и было) окончательно преодолено. Но в случае с Флорой дело обстоит иначе — «звериное» начало, которое до поры до времени не было разбужено, просыпается под воздействием ревности. В результате катастрофы, подстроенной Флорой лишь для того, чтобы погубить едущую в поезде любовницу Жака Северину, та остается невредимой, но погибает прежняя «возлюбленная» машиниста — паровоз «Лизон» (заодно гибнут и получают увечья еще несколько десятков пассажиров).

Смерть Флоры — акт «обладания до полного уничтожения», причем после столкновения (в буквальном смысле) с машиной «дева-воительница» не просто становится мертвым телом, но как бы утрачивает органическую природу³⁷³:

Рабочие, посланные, чтобы разыскать труп самоубийцы, были удивлены его *нежной, чисто-мраморной белизной*. <...> Голова была разможена, на остальном теле не замечалось ни малейшей ссадины. Наполовину обнаженное, оно было *изумительно прекрасно чистотой и мощностью своих форм* [Золя 1928: 433].

Здесь, говоря словами Платонова, «безобразно-живое обратилось в бесчувственно-прекрасное» [3: 141]. Что касается паровоза — в сцене его гибели становится окончательно ясно, что машина была живым существом:

Лежавшая колесами вверх «Лизон» *производила впечатление чудовищной лошади, распоротой ударом рога какого-то дикого зверя*. <...> Как раз возле самого паровоза лежала живая еще лошадь с оторванными передними ногами и через свое прорванное брюхо так же теряла свои внутренности. Голова ее судорожно выпрямилась от ужасной муки. Видно было, что она ржет, но это страшное предсмертное ржание не достигало слуха, заглушенное *предсмертным ревом паровоза* [Золя 1928: 413].

Вся в пене и грязи, «Лизон», всегда такая чистенькая и блестящая, лежала теперь на боку, в луже, почерневшей от угля, и *умирала такой же трагической смертью, как умирает выездная лошадь, ставшая посреди улицы жертвой несчастного случая* [Золя 1928: 422].

³⁷³ Напротив, в романе Толстого мертвая Анна изображена как живая:

На столе казармы бесстыдно растянутое посреди чужих окровавленное тело, еще полное недавней жизни; закинутая назад уцелевшая голова с своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на висках, и на прелестном лице, с полукрытым румяным ртом, застывшее странное, жалкое в губах и ужасное в остановившихся незакрытых глазах выражение [Толстой 1935: 362].

Сходная параллель (хотя не в столь трагическом контексте) имеется в «Чевенгуре»: «Лошадь стояла, как машина — огромная, трепещущая, обтянутая узлами мускулов; на таком коне только целину пахать да деревья выкорчевывать» [3: 112]. Кстати, Золя употребляет по отношению к паровозу «Лизон» местоимения мужского и женского рода. Платонов также именует Пролетарскую Силу то конем, то лошадью; а в рассказе «Старый механик», как мы увидим, паровоз выступает в «андрогинном» образе.

Приведенные примеры показывают, что в романе Золя, по существу, уже намечена та логика отношений в системе «животное — человек — машина», которая получит развитие в творчестве Платонова. Главная особенность — прямая и даже нарочито акцентированная связь физиологического и духовного; при этом метафорические смыслы в произведениях Золя подчас «реализуются» прямо «по-платоновски». Это касается, например, образа цивилизации в целом.

В духе работы Маркса «Классовая борьба во Франции» паровоз в «Человеке-звере» предстает символом и двигателем исторического процесса. Одна из основных проблем, которые ставит Золя, — вопрос о наличии прогресса в истории. Вначале Фази рассуждает:

Теперь ведь никому не сидится дома, и все народы, как уверяют, вскоре сольются воедино. Вот это настоящий прогресс: люди, сделавшись братьями, мчатся на всех парах далеко-далеко, в блаженную страну, где текут молочные реки в кисельных берегах [Золя 1928: 65].

Слияние народов — по-видимому, намек на Интернационал. Но к нему ведет «железный путь», по которому движутся отнюдь не «обновленные» существа, а прежние, «ветхие» люди, чья исконная порочность отнюдь не убывает в «машинном» мире — скорее усиливается:

Все это мчалось безостановочно, механически, победоносно, с математической правильностью уносилось в будущее, умышленно игнорируя человека с его затаенными, но вечно живыми стимулами — страстью и преступлением [Золя 1928: 70].

Образ неукоснительного поступательного движения становится лейт-мотивом романа: «Трупы убрали, кровь оттерли, и все снова мчались вперед, туда, к будущему» [Золя 1928: 434]. В финале «самоцельное» движение воплощается в эффектной символе. Пекё, напарник Жака, приревновав машиниста к своей подруге (вспомним, что безоблачная «жизнь втроем» с исчезновением «Лизон» окончилась), во время движения набрасывается на него, и оба в драке падают под колеса мчащегося

паровоза. Военный эшелон, идущий на фронт (началась Франко-прусская война), остается без управления:

...Паровоз, освободившись теперь от всякого надзора, продолжал мчаться прямо вперед. Капризная и упрямая машина могла, наконец, дать себе полную волю <...> Что могли значить для паровоза попадавшие на пути жертвы, которые он немедленно уничтожал! Разве не мчался он к будущему, не обращая внимания на пролитую кровь? Он мчался во мраке, без всякого руководителя, словно слепой и глухой зверь, брошенный в смерть. Он несся, увлекая за собой поезд, нагруженный пушечным мясом, солдатами, которые, одурев от усталости и водки, орала во все горло песни [Золя 1928: 520, 522].

По логике автора романа машина не только не помогает цивилизации избавиться от «звериной»-человеческой сущности — страсти к уничтожению, но, напротив, аккумулирует и гипертрофирует эту сущность³⁷⁴; с моральной точки зрения это не прогресс, а регресс. Пьяные солдаты, несущиеся на поезде, чтобы убивать (сопоставим «машинную силу» [3: 403], уничтожившую чевенгурскую коммуну), — апофеоз исторического пессимизма Золя.

Кстати, говоря о Платонове, нелишне отметить, что при всей родственной эмпатии, которую испытывают к машине его персонажи³⁷⁵, писатель, вопреки устоявшемуся мнению, не относится к паровозу однозначно апологетически. Характерно, например, что наиболее «технократично» ориентированный персонаж «Чевенгура» гибнет именно по вине машины:

В протоколе написали, что старший машинист-наставник получил смертельные ушибы при перегонке холодного паровоза, сцепленного с горячим пятисажженным стальным тросом. При переходе стрелки трос коснулся путевого фонарного столба, который упал и повредил своим кронштейном голову наставника, наблюдавшего с тендера тягового паровоза за прицепной машиной. Происшествие имело место благодаря неосторожности самого машиниста-наставника, а также вследствие несоблюдения надлежащих правил службы движения и эксплуатации [3: 58].

Многозначителен эпизод, где движутся навстречу друг другу и терпят аварию два состава с красноармейцами: «Паровоз — символ революции —

³⁷⁴ Фразеологизм «зверь-машина» кажется сравнительно недавним, однако метафора возникла еще до того, как Платонов вступил в сознательную жизнь. Например, в романе Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» (1904) в контексте рассуждений о «Левифане» Т. Гоббса государство названо «чудовищным зверем-машиной» [Мережковский 1914: 134].

³⁷⁵ Вспомним, например, героя «Чевенгура»: «Сашу интересовали машины наравне с другими действующими и живыми предметами. Он скорее хотел почувствовать их, пережить их жизнь, чем узнать. Поэтому, возвращаясь с работы, Саша воображал себя паровозом и производил все звуки, какие издает паровоз на ходу» [3: 54].

сталкивается с другим паровозом, идущим по тому же пути в противоположную сторону» [Геллер 1982: 190]. Характерны и пространственные aberrации — автор «Чевенгура» неоднократно заставляет Александра Дванова ехать по железной дороге в направлении, прямо противоположном тому, какое герой должен был бы избрать в реальном географическом пространстве [см.: Яблоков 2001: 197]; трудно предположить, что подобные «ошибки» могли быть допущены случайно. Показательна в романе сцена, где один из персонажей, прочитав плакат «Советский транспорт — это путь для паровоза истории», «представил себе хороший паровоз со звездой впереди, едущий порожняком по рельсам неизвестно куда» [3: 102–103], — создан образ бессмысленного движения. И недаром в повести «Город Градов» железная дорога (несмотря на долю авторской иронии в отношении пассажиров) не производит оптимистичного впечатления:

Проезжие люди жили так, как будто они ехали по чужой планете, а не по отечественной стране; каждый ел укрошкой и соседу пицци не давал, но все-таки люди жались друг к другу, ища защиты на страшных путях сообщения [2: 132].

Последняя фраза весьма точно воплощает амбивалентность «железного пути» и движущихся по нему существ — как механических, так и одушевленных. Люди и паровозы у Платонова пребывают в сложных, многоаспектных отношениях. В частности, машины выступают «полноправными» участниками семейных коллизий.

МАШИНИН СЫН («Старый механик»)

«Старый механик»³⁷⁶ — один из ярчайших в платоновском творчестве примеров воплощения «машинофильных» мотивов. Подобно «Старику и старухе», здесь можно видеть отголосок сказочного сюжета о появлении ребенка у немолодых супругов с «неполным родственным статусом» [Новик 2001: 152]: «Мы бездетные, а он без отца, без матери живет» [4: 517]. В отличие от традиционных сказок, сын Петра Савельича и Анны Григорьевны «возникает» сразу во взрослом виде, и это усиливает элемент фантастичности, поскольку его явление воспринимается как воскрешение умершего во младенчестве, но «выросшего» с учетом протекшего

³⁷⁶ Это словосочетание неоднократно встречается в платоновских текстах. Например, в «Ювенильном море» «старым механиком» именуется «третий секретарь крайкома, старик, паровозный машинист», который помогает Босталоевой заказать в «Институте Неизвестных Топливных Масс» «пресс для приготовления навозных брикетов» [2: 404]; «старым кузнецом и механиком» [2: 418] называет себя и Кемаль (который, правда, не имеет отношения к паровозам).

времени их родного сына [4: 514]. При этом, в отличие от феномена «сверхпоздней» фертильности в «Старике и старухе», появление Кондрата не содержит ничего необычного, разве что «перераспределены» родительские функции: сын «учрежден» не матерью, а отцом.

Напомним, что для героя рассказа «Старик и старуха» одним из факторов установления экзистенциальной связи с «большим» временем (и притом «либидинозным» стимулом) послужил паровоз. В «Старом механике» железнодорожная тема не просто расширена — паровоз, в соответствии с профессией героя (к которой в полной мере причастна и его жена), выступает одним из главных персонажей. В «Старике и старухе» есть «внесценический», но имеющий отношение к генерационному контексту персонаж — взрослый сын героев, в образе которого подчеркнуты механические черты (вспомним ритмичные «одинаковые» письма); в «Старом механике» в подобной функции выступает паровоз, объявленный буквально членом семьи Петра Савельича [4: 514]. Но если в первом случае сын фатально далек от родителей и не участвует в событиях даже косвенно, то во втором — машина находится в центре внимания, и ее судьба обсуждается на протяжении всего действия (которое, кстати, охватывает одни сутки, с вечера до вечера).

Учитывая вовлеченность паровоза в семью, а также совершившийся в финале «обмен» паровоза («Машина в ремонт пошла!» [4: 517]) на «сломавшего» его Кондрата, можно сказать, что паровоз выступает в *сыновней* роли. Такая антропоморфизация вполне обычна для Платонова — симбиоз машинного и детского дискурсов, как мы помним, был намечен еще в предисловии к книге «Голубая глубина». Отмечалось, что в платоновских текстах неоднократно звучит мысль о «детской» беззащитности машины, которая не может рассказать о своих дефектах и страданиях, поэтому о ней следует заботиться больше, чем о человеке. Именно такое отношение к паровозу характерно для героев «Старого механика», причем в устах Анны Гавриловны «детскость» машины получает буквальное выражение: «Водили бы потише, полегче, и паровозы бы у вас здоровые были, как упитанные толстые дети!» [4: 516]. Именно материнской заботой обусловлено декларируемое Анной Гавриловной «неприятие» ударничества: «Всё тяжеловесы они возят и носятся как бешеные, аж рельсы воют» [4: 516], — очевидный намек на машиниста П. Ф. Кривоноса, который в 1935 г. вдвое увеличил скорость вождения грузовых поездов именно на паровозе «Э»³⁷⁷. Однако функция паровоза в рассказе далеко не исчерпывается детскими коннотациями — отношения людей с машиной в «Старом механике» существенно сложнее.

³⁷⁷ См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кривонос,_Пётр_Фёдорович (дата обращения: 05.03.2021).

Упоминание о «паровозе серии “Э”, на котором работал Петр Савельич» [4: 514] ассоциируется с одной из известнейших фраз «Ревизора»: «Э! сказали мы с Петром Ивановичем» [Гоголь 1951в: 20]. Но более актуальными в гоголевском контексте кажутся параллели между «Старым механиком» и «Старосветскими помещиками»: явно подобны (конструктивно и тематически) заглавия произведений³⁷⁸, сходно отношение к героям — сплав сентиментальной патетики и юмора. Подобно автору «Старосветских помещиков», Платонов акцентирует тему еды («От пищи горе скорее пройдет, в пище есть своя добрая душа, и, когда съешь ее, она в нас очутится...» [4: 516]), хотя и не утрирует ее так, как Гоголь, — легкий комизм звучит лишь в финальной дискуссии об «оладьях» и «блинцах» [4: 518]. К тому же в «Старосветских помещиках» не столь явственно, как в «Старом механике», выражен сущностный контраст между миром героев и «окружающим» бытием — у Гоголя эта тема актуализирована, по сути, в одной фразе:

Жизнь их (старосветских деревень. — *Е. Я.*) скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении [Гоголь 1940б: 13].

В отличие от гоголевской идиллии, которая «непроницаема» извне и разрушается лишь смертью Пульхерии Ивановны, в платоновском рассказе персонажи находятся в неодинаковых отношениях с домашним хронотопом: Анна Гавриловна пребывает исключительно в границах квартиры, зато Петра Савельича мы видим в «челночном» движении между «внутренним» и «внешним» локусами: герой вечером появляется в квартире, ночью исчезает из нее и следующим вечером вновь появляется. Из двух других персонажей — паровоза и Кондрата — первый существует исключительно во «внешнем» пространстве, второй в итоге перемещается «внутрь». Заметим, что реальность, с которой Петр Савельич (и, соответственно, Кондрат) взаимодействует за пределами квартиры, имеет вовсе не благостный характер: езда на паровозе в зимних условиях со скоростью 40–50 км/ч, то есть при соответствующем встречном ветре. Однако признаком идиллической структуры можно считать то, что не только пространство, но и повествование в рассказе организовано по «драматургическому» принципу: все железнодорожные и вообще выхо-

³⁷⁸ В платоновском случае названа не пара героев, а один из них. Но в ряде прижизненных публикаций рассказ имел заглавие «Жена машиниста» [4: 619] — объединявшее обоих персонажей и (косвенно) машину, зато не предполагавшее словесной игры «старосветские» / «старый».

дящие за границы квартиры, как бы внесценические, эпизоды «исключены» из компетенции повествователя — их изложение «поручено» самим персонажам.

Акцентированный «вьюжный» характер окружающего мира («Он был в поездке, в пурге и на морозе» [4: 511]) заставляет обратить внимание на ономастику рассказа. В ониме Петр Савельич соединены имена «парных» персонажей романа «Капитанская дочка» (1836) — Петра Гринева и Савельича. При этом имя жены машиниста, Анна Гавриловна, видимо, отсылает к пушкинской повести «Метель» (1830), героиню которой зовут Марьей Гавриловной (имя Маша носит и героиня «Капитанской дочки»). В обоих произведениях Пушкина мотив снежного хаоса сочетается с матримониальной темой — подобное соединение (хотя в метафорически-гротескном виде) намечено и в «Старом механике».

Оним заглавного героя примечателен в новозаветном контексте. Рядом с именем Петр отчество Савельич (Савелий < Саул) напоминает про историю «парного» Петру апостола Павла, для которого смена имени стала знаком духовного перерождения [Деян. 13:2, 9]; соответственно, платоновский герой — фактически «Петр Павлович». Имена первоверховных апостолов (в обоих случаях полученные вследствие переименования) символизируют, с одной стороны, изначальную приверженность истине (Симон и Петр как «синонимы» [Ин. 1:41–42]), с другой — трудный переход к ней (Савл и Павел как «антонимы»); сочетание «вариантов» корреспондирует с динамикой характера платоновского героя. В то же время, с учетом пушкинских коннотаций, имя героини Анна / Марья Гавриловна актуализирует богородичный дискурс, напоминая как о святой Анне и рождении Марии (вспомним «сверхпозднее» зачатие девочки в «Старике и старухе»), так и о явлении архангела Марии в эпизоде Благовещения [Лк. 1:30–32].

Подобные ассоциации не кажутся случайными, поскольку в «Старом механике» налицо не только детский, но и генерационный дискурс — введен мотив деторождения, сопровождаемый эротическими коннотациями. Характерно, что среди множества возможных дефектов машины Платонов, досконально разбиравшийся в ее устройстве, выбрал неисправность, явно придающую паровозу антропоморфный облик: «У него *палец* греется...» [4: 511]. Далек не все читатели представляют себе кривошипно-шатунный механизм³⁷⁹ и парораспределительный (кулисный) механизм паровоза³⁸⁰ (например, в одном из пособий для учителей читаем: «Боль-

³⁷⁹ См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кривошипно-шатунный_механизм (дата обращения: 05.03.2021).

³⁸⁰ См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Устройство_паровоза (дата обращения: 05.03.2021). Палец с детства был для Платонова, так сказать, «семейной» деталью. В очерке «Герои труда» он рассказывал о работе своего отца П. Ф. Климентова:

ной деталью оказывается палец на колесе» [Терентьева 2008: 37]). Ясно, однако, что у паровоза отсутствуют конечности и не может быть пальцев в человеческом смысле. Поэтому закономерны фаллические ассоциации — образ паровоза как члена семьи и обладателя столь важной в семейной жизни «детали»³⁸¹ получает «наглядное» воплощение.

Это впечатление тем более усиливается при неожиданном и внешне немотивированном переключении диалога с производственной на адольтерную тему:

— А палец-то ведь греется! — упрекнула Анна Гавриловна. — *Глядишь, он погрееется, погрееется, а потом и отвалится, вот и станет машина калеккой!*

— Пока я жив буду, пока я механик, Анна Гавриловна, *у меня ничего не отвалится* — ни в ходу, ни в покое.

— Да ну уж — ничего у тебя не отвалится! — осерчала Анна Гавриловна. — *Покуда со мной живешь, у тебя и не валится ничего, потуда ты и механик! А как начнешь дуришь, как начнешь на разных вдов да баб бессемейных поглядывать, вот у тебя и повалится все...* [4: 512].

...Заключается она в насадке и выдавливании под прессом паровозных пальцев, кривошипов и осей. <...> Паровозные пальцы срабатываются, Климентов их выдавливает и вставляет новые, и ни разу не было, чтобы они преждевременно ослабли, были не так вставлены, а на новых паровозах (т. е. еще не отремонтированных, заводских) такие штуки бывают часто [8: 599].

381 Отметим, что в платоновских произведениях много каламбуров, основанных на многозначности слова «член» — отдельный элемент целого, участник организации / отдельный орган тела / фаллос. «Бучило»: «...член большевиков Евдоким Абабуренко» [1: 58]. «Антисексус»: «Для члена союза фашистов наличие Антисексуса обязательно» [1: 149]. «Усомнившийся Макар»: «Мы — классовые члены» [1: 234. «Отмежевавшийся Макар»: «Как же ты работаешь, неразумный член?» [1: 235]. «Макар был член, и за то ему полагалась механическая честь во время смерти» [1: 237–238]. «ДНП»: «Гони баб, раз они не члены!» [7: 29]; «Пустите. Это я — член Ащеулов» [7: 36]. «Впрок»: «...никак не мог угодить на колхозных членов» [2: 289]; «Ты бы хоть раз на колхозные дворы сходила, поглядела бы, как там членки доют!» [2: 317]; «оппозиционно настроенные бедняки-новочленцы» [2: 337]. «Чевенгур»: «Я для людей — грустный член...» [3: 151]; «— Устрани этих приспешниц! <...> — Их бы тоже надо кончить <...> — Зачем, голова? Главный член у них отрублен!» [3: 228–229]; «— Что я — гад или член? — уже обиделся тут Прокофий» [3: 280]; «И в обществе я буду не член, а стынущая конечность» [3: 362]. «Автодор в деревне Узязке»: «Отсталый ты член!» [Платонов 2020: 62]; «голова только членом может быть, она на всяком человеке растет сама» [Платонов 2020: 63]. «Город Градов»:

Захарий вставал, закуривал трубку и говорил:

— Я в мире человек сверхштатный! Не живу, а присутствую, и учета мне нет... На собранья я не хожу и ничего не член!

— Да будя, будя тебе, Захарий, — говорила ему жена. — Будя бурчать — садись чай пить, член! Обдумал тоже — член! [2: 157].

«Шарманка»:

Щ о е в. Член чего-нибудь или нет?

Е в с е й. Говорит, ничего не член [7: 67].

Здесь же Серена рассказывает: «...мне говорил в Москве ваш одинокий член — вы любите ударников и таких, какие трудятся догнать и перегнать» [7: 86].

В ответе Петра Савельича узуальная разговорная конструкция «у меня» (= при мне, в сфере моей компетенции) по аналогии с фразой «у него палец греется» обретает дополнительное буквально-«телесное» значение (= в моем составе). Соответственно, в подтексте реплики Петра Савельича «у меня ничего не отвалится», саркастически повторенной Анной Гавриловной, реализована семантика кастрации / импотенции. К тому же, говоря о беспутных «стариках» [4: 513], Анна Гавриловна вспоминает некоего Сеньку *Беспалого*, которого, судя по прозвищу, «неподобающее» поведение привело к печальному концу³⁸². В вину Беспалому ставится то, что он «беспризорную девчонку на квартиру привел» [4: 513], — прилагательное, по-видимому, употреблено в значении «беспутная». Заметим, однако, что спустя сутки после этого разговора собственный муж Анны Гавриловны «приведет на квартиру» буквально *беспризорного* («без отца, без матери живет») юношу, причем велит жене «любить его» [4: 517].

К тому же реализуется «ужасная» судьба пальца, предсказанная женой машиниста: «Глядишь, он погрееется, погрееется, а потом и отвалится» [4: 512]. В финале Петр Савельич говорит о машине: «Болящий палец ей вывернули» [4: 517]. Однако именно «отрыв» пальца приводит к появлению «сына» — мотив выглядит вариацией сказки «Мальчик с пальчик»³⁸³ (№ 300 в сборнике А. Н. Афанасьева), которая в русском фольклорном варианте открывается чудесным появлением ребенка у старых бездетных родителей:

Жил себе старик со старухою. Раз старуха рубила капусту на пироги, задела нечаянно по руке и отрубила мизинный палец; отрубила и бросила за печку. Вдруг послышалось старухе, кто-то говорит за печкой человеческим голосом: «Матушка! Сними меня отсюда». Изумилась она, сотворила честной крест и спрашивает: «Ты кто таков?» — «Я твой сынок, народился из твоего мизинчика» [Афанасьев 1984–1985-2: 336].

Если в сказке рождение сына описано как «оживление» материнского пальца, то в рассказе «Старый механик» существом, из «пальца» которого (во всяком случае, в связи с ним) «возникает» Кондрат, является паровоз. В отличие от сказки, «сын» здесь отнюдь не мал, что вполне соответствует размерам «производящего» организма. Паровоз как существо, обладающее «фаллосом», но при этом реализующее материнскую репро-

³⁸² Ср. комплекс кастрации, рассмотренный Фрейдом в работе «Анализ фобии пятилетнего мальчика» (1909), которая была переведена на русский язык еще до Первой мировой войны [см.: Фрейд 1913а].

³⁸³ В упоминавшейся книге Ранка «Травма рождения и ее значение для психоанализа» отмечено символическое тождество мальчика-с-пальчик и пениса [см.: Ранк 2004: 77].

дуктивную функцию, вызывает амбивалентные «гендерные» ассоциации, имеет *андрогинный* образ; характерно, что применительно к нему используются как «мужское», так и «женское» именованя: паровоз / машина.

В рамках сюжета отношения Анны Гавриловны с паровозом носят сугубо «заочный» характер, однако не лишены эротического подтекста. Так, в диалоге о пальце она говорит мужу: «...ты мне всю машину искалечишь, а *чего тогда с тебя взять?*» [4: 511], — словно супружеские отношения исчерпываются состоянием паровоза. Петр Савельич предстает его «двойником» и в «телесном» смысле: Анна Гавриловна «чутко ощущает еле слышный запах машины от <...> волос и одежды» [4: 514] мужа. Показателен также упрек героя жене в связи с Кондратом: «*А ты паровоз любила <...> и меня иногда вдобавок, а надо было вот его*» [4: 518].

Впрочем, у паровоза-«андрогина» есть линии отношений с обоими супругами. В контексте темы легкомысленного «вольничания», чреватого «потерей пальца» [4: 512], представленный мужем Анне Гавриловне взрослый «сын» метафорически воспринимается как плод связи «старого механика» с машиной³⁸⁴ — того самого «адаюльтера», об опасности которого для стариков говорила жена. Характерно в этой связи замечание Петра Савельича: «Жизнь не бедное дело, в ней все случается...» [4: 513]. Наличие «сына» выглядит как доказательство мужской состоятельности Петра Савельича («у меня ничего не отвалится»). Но сбывается и «пророчество» Анны Гавриловны, которая мнимым «ветренным» (ср. движение на паровозе сквозь пургу) поведением мужа мотивировала упадок его мастерства и, соответственно, деградацию машины — кстати, «недуг» последней может быть метафорически сопоставлен с актом родов³⁸⁵.

«Телесное» родство Кондрата с паровозом актуализируется в диалоге, где расхождение между супругами обусловлено различным пониманием слова «железо». Стремясь успокоить мужа, переживающего из-за паровозного пальца, Анна Гавриловна говорит: «...железо тоже свыкается друг с другом — и терпит» [4: 513], — подразумевая под железом металл «вообще», неживую материю (хотя из разговора о пальце как раз следует, что неживое проявляет свойства живого). Однако для Петра Савельича железо — металл вполне конкретный; он делает вывод, что жена думает, будто пальцы кривошипов изготовлены из железа, и реагирует на это как

³⁸⁴ Фигурально говоря, Кондрат родился, когда отношения Петра Савельича с паровозом стали «родственно» близкими, перейдя, так сказать, в «телесную» стадию.

³⁸⁵ Отметим один из упоминаемых дефектов паровоза: «в топке связи потекли» [4: 517]. Топочные связи соединяют собственно топку и кожух — две стальные емкости, помещенные одна в другую; течь означает нарушение единства, отрыв внутренней емкости от внешней. См.: <http://www.matrixplus.ru/promparovoz-077.htm> (дата обращения: 05.03.2021).

на проявление крайнего невежества: «Тридцать лет с механиком живешь, а все малограмотная, как кочегар в банной котельной...» [4: 513]. Между тем в дальнейшем мотив «свыкающегося» железа откликнется во фразе самого Петра Савельича о том, что Анна Гавриловна должна приспособиться к новому сыну как к некоему новому устройству: «...люби его и действуй дальше по моей инструкции, пока не привыкнешь!» [4: 517].

Очевидно, что в усыновлении [4: 518] Кондрата сублимировано неудовлетворенное родительское чувство Петра Савельича:

...Теперь даже младенческий образ сына уже ступешан был в памяти родителей: время, как мрак, покрыло его и удалило в свое забвение... Умерший сын точно ослабел и отстал где-то от своих родителей и навсегда потерялся в земле. Слабый голос умершего еще звучал иногда в душевном воспоминании отца, но голос тот был уже еле слышен и не трогал болью сердце Петра Савельича; лишь в сновидении, очень редко, образ умершего сына, жалкий и смутный, но живой, близко виделся отцу, и тогда отец кричал по сыну и звал его к себе из могилы [4: 514].

При этом, несмотря на употребление слова «родители», о соответствующих переживаниях Анны Гавриловны не говорится, и она эксплицитно не соотносит Кондрата с умершим некогда младенцем. Параллель между ними намечается в подтексте реплики героини, когда при появлении Кондрата Анна Гавриловна, предвидя дополнительные хлопоты, думает о муже: «...мало в сыновья привел, — ему только и дела, старому, что заботу мне выдумывать!» [4: 517]. Ситуативно «малый» — просторечное «парень, подросток» [Ушаков 1935–1940-2: 133]; есть и ассоциация с формулой «старый да малый», означающей равную несостоятельность (физическую, интеллектуальную и пр.) обоих: «старый что малый, а малый что глупый» [Даль 1984-1: 276]. Вместе с тем слово «малый» воспринимается как знак «младенческих» — и, соответственно, «потусторонних», ибо Кондрат выступает «двойником» умершего — коннотаций: «Сколько ему могло быть лет? Лет, должно быть, девятнадцать, двадцать. Столько же, пожалуй, что и сыну Петра Савельича и Анны Гавриловны, если бы он жил на свете» [4: 514]. Фактически речь идет о возвращении из потустороннего мира (хотя внешность персонажа «изменилась» в соответствии с протекшим земным временем). Заметим кстати, что слово «усыновление» применительно к Кондрату не вполне подходяще, поскольку речь идет о человеке взрослом³⁸⁶.

³⁸⁶ Подобная «возрастная» игра есть в рассказе «ВПИЯМ», где фамилия главного героя-машиниста — *Мальцев*; по сравнению с ним герой-рассказчик является «малым» (соотношение возрастов — примерно 30 и 20 лет), но в финале говорит о Мальцеве: «Я боялся оставить его одного, как родного сына» [4: 574].

При всей симпатии автора и героев к паровозам, «воскресший» сын, явившийся неожиданно (*ex machina*) и как бы буквально «из машины», выступает не столько ее «частью», сколько *альтернативой* — недаром из-за него машина оказалась сломана: «Весь состав встал вразтяжку на подъеме, его начали рвать вперед эти двое — Кондрат и его механик, и у них вышло происшествие» [4: 517]. Кондрат — помощник не Петра Савельича³⁸⁷, а его напарника [4: 514], однако о последнем — таком же (по должности) машинисте, как главный герой, — мы ничего не знаем. Тем самым усиливается впечатление, что за поломку машины ответствен, наряду с Кондратом, Петр Савельич; недаром Анна Гавриловна именно мужа обвиняет в том, что он «паровоз сломал» [4: 517]. Чувство вины служит для героя непосредственным стимулом к усыновлению Кондрата:

Когда я увидел, что машина у них совсем изуродовалась и заболела <...> я поругал машиниста, а Кондрату хотел уши нарвать, но потом передумал — *пусть, думаю, живет*³⁸⁸, я его усыновлю и воспитую, чтоб из него большой механик вышел впоследствии лет... [4: 518].

Кондрат должен стать механиком, и очевидно, что критерии этого звания для Петра Савельича существенно выше, чем чисто практические навыки обращения с паровозом. Вспомним машиниста-наставника в «Чевенгуре», отношение которого к машине «сочувственно» до степени неразличения живого и неживого:

Я, бывало, когда что чуть стукнет лишнее в паровозе на ходу, что-нибудь только запоет в ведущем механизме — так я концом ногтя не сходя с места чувствую, дрожу весь от страдания, на первой же остановке губами дефект найду, вылижу, высосу, кровью смажу, а втемную не поеду... [3: 24–25].

Сопоставим «синестетические» наставления Петра Савельича, внушающего Кондрату: «...надо было *увидеть звук*, если его слышать нельзя...»³⁸⁹ [4: 517]. По этой логике восприятие механика не разделено на «конкретные» чувства, и он не может ограничиться знанием (даже

³⁸⁷ Собственный помощник героя упомянут лишь однажды вскользь — Анна Гавриловна советует мужу заставить его «профильтровать масло» [4: 511].

³⁸⁸ Оборот «пусть живет» — ключевая фраза, обозначающая смену отношения Петра Савельича к Кондрату. Наряду с фразеологическим значением, которое в шутовой форме обозначает отмену смертной казни, «помилование» (реально предполагалось «нарвать» Кондрату уши), а семантически подобно выражению «бог с ним», здесь фраза обретает буквальный смысл: пусть живет у нас.

³⁸⁹ Та же тема становится ведущей в рассказе «ВПИЯМ», где о Мальцеве сказано, что он «стремился превозмочь в себе недостаток зрения и чувствовать мир другими средствами, чтобы работать и оправдать свою жизнь» [4: 573].

ощущением) «отдельной» машины: «Надо видеть всю целую природу»³⁹⁰ [4: 515]. В этом смысле «механик» — тот, кому интуитивно внятна система мироздания в целом³⁹¹ (вспомним подобные идеи в раннем рассказе «Невозможное» или в более позднем рассказе «Первый Иван», где механик-самоучка Первоиванов охарактеризован как «великий безвестный экономайзер и ключник природы»³⁹² [4: 238]). Петр Савельич намерен вырастить из Кондрата если не «сверхчеловека», то, во всяком случае, существо с необыкновенными способностями, какие присущи и самому «старому механику»³⁹³. Важно при этом иметь в виду, что планы Петра Савельича мотивируются сугубо производственными задачами. Усыновление Кондрата с перспективой его «выращивания» (кормления / воспитания / обучения) выглядит не филантропическим актом в отношении человека, а защитной мерой для паровоза: «...будешь сыном, я тебя научу. А так вы нам все машины покалечите!» [4: 517].

Но появление Кондрата вносит новые черты в характеры самих главных героев. Поступки Анны Гавриловны, повинующейся распоряжению Петра Савельича насчет нового «сына» — «люби его и действуй дальше по моей инструкции», — сперва показаны как рассудочные, не затрагивающие чувств: «...пусть Кондрат спит удобно и нежно, если надо его считать сыном, а сердце затем само привыкнет его любить» [4: 517] (хотя эпитеты «удобно и нежно», конечно, вносят эмоциональную окраску). Однако следующая сцена оказывается переломной — для мужа с женой «сын» предстает неведомым существом: «долго стояли над спящим Кондратом, рассматривая его юное, утомленное и доверчивое лицо, открытый рот и закрытые, запавшие глаза» [4: 518]. Именно это созерцание приводит старого механика к выводу, что любовь к сыну должна быть для жены важнее, нежели любовь к паровозу и к самому Петру Савельичу, — фактически звучит идея превосходства «живой жизни» над производственными соображениями.

Повторим, что одним из главных пропагандистских лозунгов 1930-х годов был тезис, выдвинутый Сталиным в речи «О задачах хозяйственников»: «Техника в период реконструкции решает все» [Сталин 1951а:

³⁹⁰ В финале «ВПИЯМ» герой-рассказчик говорит исцелившемуся Мальцеву: «...ты видишь теперь весь свет!» [4: 573].

³⁹¹ Сопоставим термин «небесная механика» — раздел астрономии, изучающий движение небесных тел.

³⁹² Характерно, что он трудится «в земледельческом коллективе имени Исаака Ньютона» [4: 237], открывшего закон всемирного тяготения и три закона механики.

³⁹³ В киносценарии «Воодушевление» такой же механик Евстафьев формулирует правило работы паровозного машиниста: «Ездить надо на своем сердце, на машине и на совести...» [7: 499].

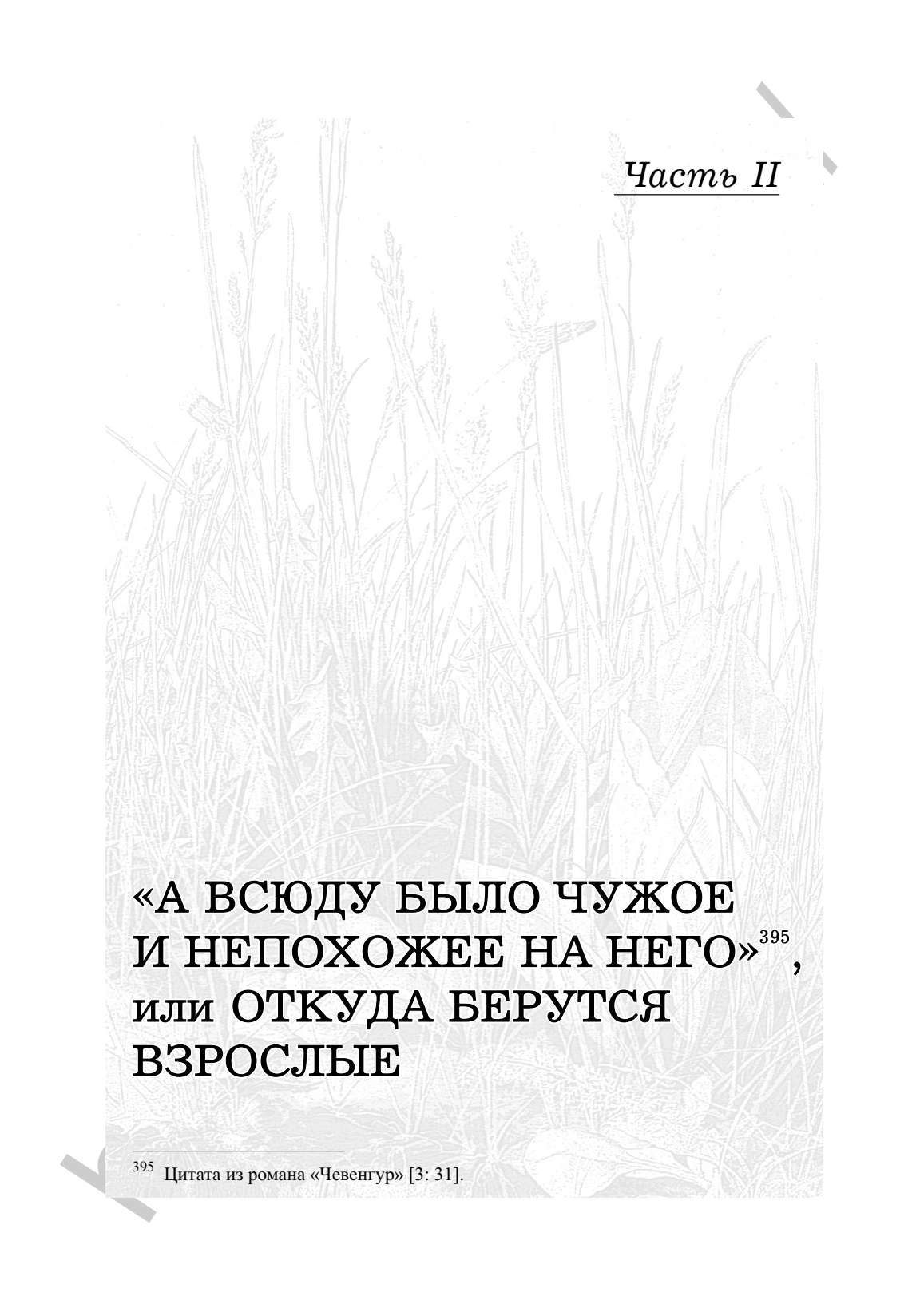
41]. Мы упоминали статью «О первой социалистической трагедии», где Платонов, по существу, выступал против этого лозунга. Такая же позиция выражена в «Старом механике»: здесь, при всей любви писателя-инженера к технике, с паровозом связывается угроза дегуманизации (вспомним метафору «железный путь») — соответственно, освобождение от «машинофилии» открывает дорогу человечности. В этом контексте заглавие рассказа обретает дополнительные смыслы: слово «механик» ассоциируется с прилагательным «механический» в значении «бессознательный, безотчетный, невольный, где человек действует как машина» [Даль 1903–1909-2: 844], а в слове «старый» актуализируется семантика «застарелости», «закоренелости»³⁹⁴. Впрочем, из сюжета следует, что эти черты героев, несмотря на долголетнюю «изоляция» от мира, когда сфера их интересов была ограничена домом и «машиной», не являются фатально-неизменными. В частности, знаменитая (причем повторяемая к месту и не к месту) фраза Петра Савельевича «без меня народ неполный» [4: 515] означает перспективу *возвращения* «к людям», восстановления полноценных связей с ними.

Финал рассказа метафорически интерпретируется в том смысле, что давно умерший сын, которого «отец <...> звал <...> к себе из могилы» [4: 514], наконец откликнулся и воплотился в реальном облике — это, в свою очередь, приведет к «возрождению» старого механика и его жены. В «воскресительном» контексте можно трактовать и финальный диалог героев по вопросу о том, чем лучше назавтра кормить Кондрата. Анна Гавриловна отдает предпочтение «блинцам» перед «оладьями», и Петр Савельевич не возражает. Разговор кажется сугубо бытовым, однако «основная символика блина — поминальная, связанная с представлением о смерти и “том свете”» [Гура, Лаврентьева 1995: 193]; соответственно, «блинцы», призванные обеспечить «телесное» благополучие Кондрата, которого «надо хорошо питать» [4: 518], выступают знаком связи и тождества двух сыновей — прежнего и «нового».

Напоследок — несколько слов об автобиографических аллюзиях «Старого механика». Рассказ увидел свет в конце 1940 г. в журнале «Тридцать дней» (№ 11–12) и, судя по всему, был написан вскоре после того, как собственный сын писателя 18-летний Платон, проведя около двух с половиной лет под арестом и в заключении, 4 сентября того же года был переведен из Норильлага в Москву для доследования, а 26 октября 1940 г. освобожден из-под стражи — «возвращен» репрессивно-государственной системой. В этом контексте сюжет о старых родителях, всецело предан-

³⁹⁴ Отметим в рассказе «Фро» характеристику отставного машиниста Нефедя Степановича Евстафьева: «устаревший механик» [4: 404].

ных «железной» машине, но вследствие ее поломки получивших «живого» сына, обретает особый смысл. Слово «старый» в заглавии может интерпретироваться и как «давний»: Платонов подразумевает собственный опыт — вспомним, что сам он в юности «спешно был посажен на паровоз помогать машинисту». Метафора паровоза-революции, ассоциируемого с бездушной государственной машиной, придает тексту личностное, причем довольно мрачное, звучание. «Паровоз истории» предстает бессердечной силой, которая долгие годы обольщала героев рассказа «сверхчеловеческими» ценностями, коверкая души и лишая подлинного тепла. Лишь «сломавшаяся машина» внушает некоторую надежду на то, что гуманное начало в жизни может быть восстановлено.



Часть II

**«А ВСЮДУ БЫЛО ЧУЖОЕ
И НЕПОХОЖЕЕ НА НЕГО»³⁹⁵,
или ОТКУДА БЕРУТСЯ
ВЗРОСЛЫЕ**

³⁹⁵ Цитата из романа «Чевенгур» [3: 31].

<http://eajablokov.ru/>

«СТАВ ВТОРЫМ ЧЕЛОВЕКОМ СВОЕЙ ЖИЗНИ»

1

Одной из часто фиксируемых писателем коллизий, которая впервые предстает персонажу в детском возрасте, в период становления личности, является осознание собственной «самости» — своего «я». Экзистенциальный дискурс играет у Платонова чрезвычайно важную роль³⁹⁶ и может явиться объектом самостоятельного исследования, но применительно к нашей теме важно прежде всего обратить внимание на аспекты, связанные с идентификацией³⁹⁷, ощущением «выделенности» из мира.

Показателен текст, над которым Платонов работал в последние месяцы жизни (и не успел дописать), — рецензия на повесть С. М. Георгиевской «Бабушкино море» (1949), где, в частности, говорится:

В начальной жизни человека бывает краткое время, когда его детскому сознанию словно впервые открывается внешний мир — во всей его действительности, резкости и несхожести с тобой, во всем, чем он подобен тебе и чем отличен от тебя, во всей его тайне и прелести. Это краткое время можно назвать духовным рождением, или временем, с которого начинается воспитание и образование

³⁹⁶ Еще в конце 1980-х годов Ю. И. Левин говорил об «экзистенциализме Платонова»: «...близость мироощущения, выраженного в наиболее “сокровенных” его вещах, к экзистенциалистскому бросается, как мне кажется, в глаза» [Левин 1998: 412]. Напомним также о параллелях между платоновскими текстами и идеями Хайдеггера.

³⁹⁷ Современные Платонову критики не хотели замечать, что практически все персонажи его детских рассказов претерпевают личностную эволюцию. Например, А. Б. Чаковский в написанном 11 января 1952 г. внутрииздательском отзыве следующим образом характеризовал творчество писателя: «У Платонова нет роста самосознания человека, даже в те годы, когда происходит общий процесс духовного и интеллектуального формирования» [Посмертные сборники 2017: 572]. Возможно, дело в терминологической, понятийной разнице — показателем «роста самосознания» в то время мог быть признан «идейный» прогресс героев в социалистическом духе, а экзистенциальная сфера (то есть буквально *самосознание* человека) попросту не считалась заслуживающей внимания.

человека, когда закладывается основание его будущей деятельной жизни, его гражданской судьбы. Такое первоначальное ознакомление с реальным миром, *не загороженным* любовью матери, обычно навсегда, до конца жизни запечатлевается в памяти человека. Чем далее отдалается во времени этот момент, тем более он представляется человеку как день радости и торжества, но это лишь тушующее, смягчающее влияние времени. На самом деле — это дни труда и напряжения для юного существа, хотя, несомненно, в этих днях, когда мир впервые приобретает ясный образ и нарекается именем, есть торжественная радость, остающаяся на всю жизнь [Андрей Платонов 2003: 964; курсив автора].

Акцентирован мотив, сохранявший значение на всем протяжении творчества писателя, — во многих его произведениях изображается ситуация, когда человек переживает состояние взаимного «отчуждения» с миром, осознает его враждебность и свою обособленность³⁹⁸. В этот период (иногда миг) возникает первое ощущение своего «я», приводящее в перспективе к индивидуации:

Индивидуация заключается в том, чтобы стать отдельным существом и, поскольку мы понимаем под индивидуальностью нашу глубочайшую, последнюю и несравненную уникальность, — стать собственной самостью. Поэтому «индивидуацию» можно было бы перевести и как «самостановление» или как «самоосуществление» [Юнг 2009: 66].

Мы отмечали, что чувство «разрыва» с миром ассоциируется с «травмой рождения» не только в психофизиологическом, но также в цивилизационном, философском смысле — приведем, например, цитату из ранней платоновской статьи «Железная природа»: «Мы отходим от влюбленной матери и становимся сами собой. Человечество — одиноко» [цит. по: Корниенко 2005: 487]. Соответственно, стимулом и сверхцелью преобразующей деятельности человечества предстает обретение (на новом уровне) утраченного «рая» — реинтеграция с миром как материнским лоном³⁹⁹, «космическое» всеединство и всепонимание, незатрудненное

³⁹⁸ Разумеется, сходная мысль высказывалась многими авторами — например, звучит в известной статье М. А. Кузмина «О прекрасной ясности» (1909):

В жизни каждого человека наступают минуты, когда, будучи ребенком, он вдруг скажет: «я — и стул», «я — и кошка», «я — и мяч», потом, будучи взрослым: «я — и мир». Независимо от будущих отношений его к миру, этот раздельный момент — всегда глубокий поворотный пункт [Кузмин 1910: 5].

³⁹⁹ Напомним, что достижение такой цели видится Платонову (особенно в ранний период) не как метафора или духовно-мистический акт, а как вполне конкретная практическая деятельность по тотальному преобразованию бытия, которое в итоге должно кардинально измениться, став (выражаясь в федоровском духе) «родственным» для людей. Мир необходимо «приспособить» к человеку в той же

постижение и выражение вселенской истины (впрочем, в ситуации всеединства, когда отсутствует «субъектная» дифференциация, «снимается» и проблема коммуникации в привычном понимании).

Отчуждение от мира представлено как базовый антропологический признак; импульс к идентификации, ощущение границ своего «я» — психологический эквивалент физического рождения. Однако для платоновской картины мира, в основе которой лежит *колебание между дискретностью и синкретизмом*, характерны особые субъект-объектные отношения: личность не вполне «выделена» из окружающей реальности⁴⁰⁰, не окончательно «обособлена» от окружающих людей, других существ и предметов.

Подавляющее число персонажей Платонова тяготеют быть отдельными телами, со своим, лишь им присущим кругом существования, со своей смертью и жизнью, они изначально недостаточны, как бы ущербны, постоянно стремятся проникнуть в другие тела, их подлинное существование всегда обнаруживается там, где они обретают свободу от органической нормы. Они словно захвачены одной страстью — быть внешними самим себе [Подорога 1989: 23].

Отсюда — экзистенциальная «лиминальность» персонажа: человек внутренне, психологически балансирует на грани между «собой» и «другим» (в последней роли может выступать любой субъект или объект либо мир в целом). Такая «колебательная» позиция предполагает возможность «отказа» от себя, радикального личностного «обновления» (которое условно ассоциируется с новым рождением).

Одним из важных стимулов к идентификации служит для ребенка агрессивность внешней среды, осознание своего одиночества. В этом контексте упомянем мотив *сиротства*, который, как давно отмечено, играет в платоновских произведениях чрезвычайно важную роль, выступая одной из универсалий художественного мира писателя. Еще в середине 1930-х годов А. С. Гурвич «коротко определил содержание и смысл многих рассказов Платонова» следующим образом: «Герои их — рабы, сироты, нищие»; «Огромный пустой мир и в нем одинокий ребенок, одинокий человек — вот излюбленный образ Платонова» [Гурвич 1994: 361, 366]. При всей недоброжелательности критика, эти (как и многие другие) его суждения в целом адекватны платоновскому мировидению. Независимо от фактического наличия или отсутствия родителей чувство сиротства присуще персонажам именно потому, что сиротство — категория не про-

степени, в какой человек стремится «слиться» с ним, — две эти тенденции сосуществуют неразрывно.

⁴⁰⁰ С этим отчасти связана специфика платоновской характерологии: в образах персонажей зачастую соотносятся оценочно противоположные качества и т. д.

сто семейно-бытовая, но экзистенциальная. Это «компонент» личности каждого человека, элемент сохраняемой взрослым «детской памяти»; как говорится в «Чевенгуре», «взрослые люди — сироты» [3: 161].

Мотиву сиротства у Платонова посвящено немало работ [напр.: Грязнова 2014]; однако мы будем касаться этой темы лишь при анализе конкретных произведений. Здесь повторим, что «сиротский» дискурс возникает в раннем творчестве писателя в описаниях его героев-«преобразователей», мироощущение которых характеризуется амбивалентной установкой: императив покорения природы и «мести» миру сочетается с подспудной мечтой о «возвращении» в универсум и растворении в потоке бытия. Заметим также, что сиротство у Платонова не предполагает непременно безысходно-«страдательного» положения человека; в ряде произведений («Чевенгур» «Джан», «ГДУС», «НЗТЮ» и пр.) речь идет как раз об активном, иногда героическом (хотя не всегда удачном) его преодолении через приобщение к «народной семье» [Мандельштам 1990в: 175], коммунистическому «всеединству».

Ситуацию, когда «внешняя» агрессия мира выступает стимулом идентификации, а самосознание отчуждаемого, испытывающего психологический шок ребенка изображается как духовный кризис, видим, например, в романе «Чевенгур», герой которого, изгнанный из приемной семьи, постигает сиротство в социальном и экзистенциальном смысле:

Саша вошел на кладбище не сознавая, чего ему хочется. В первый раз он подумал сейчас про себя и тронул свою грудь: вот тут я, — а всюду было чужое и непохожее на него. <...> В полудетской грустной душе, не разбавленной успокаивающей водой сознания, сжалась полная давящая обида — он чувствовал ее до горла [3: 31].

В таком же состоянии изображен герой рассказа «Алтеркэ»:

Алтеркэ явился на двор и стал посреди него; ему стало страшно от света солнца, от большого пространства, от того, что он весь тут в одном в своем теле под рубашкой, а вокруг него ему все незнакомо, один отец только его помнит, но отца больше нету [6: 89].

Ощущения ребенка, выведенного матерью из «глубокой впадины» [4: 121] (словно извергнутого из утробы) и оставленного в пустом мире, описаны в повести «Джан»:

Назар стоял на краю темной земли, павшей вниз; далее началась песчаная пустыня, более счастливая и светлая, и среди песчаных покойных бугров даже в тихое время, в тот исчезнувший детский день, ютился мелкий ветер, бредущий и плачущий, изгнанный издалека. Мальчик прислушался к этому ветру и повел глазами за ним, чтобы увидеть его и быть с ним вдвоем, но не увидел

ничего, и тогда он закричал. Ветер пропал от него, никто не отозвался. Вдалеке наступала ночь; на темную низкую землю, откуда вывела его мать, уже легла тень, и лишь курился белый дым из кибиток и землянок, где прежде жил ребенок. *Назар в недоумении попробовал свои ноги и тело: есть ли он на свете, раз его никто теперь не помнит и не любит* [4: 121].

Жест героя, усомнившегося в собственном существовании, демонстрирует взаимозависимость экзистенциальных и телесных аспектов — одиночество переживается как «бесплотность».

Пережив разрыв исконной слиянности с бытием и пройдя кризис индивидуации, герой адаптируется к миру уже на новых основаниях — как к чуждой среде. Процесс «привыкания» к жизни изображен, например, в рассказе «Такыр»:

Джумаль долго лежала за спиной у матери, *свернувшись в комок от страха пережитого рождения* и слушая с удивлением звук своего собственного сердца — в ожидании, когда оно остановится, чтобы уснуть; потом *Джумаль начала постепенно ходить самостоятельно и понимать свое существование*⁴⁰¹. «Это я!» — чувствовала она неизвестное и трогала хрящи своих будущих костей [4: 296].

Подобный процесс отмечен в «Техническом романе»: «...дети <...> не спали, а шептались чего-то, *все более удивляясь тревоге жизни, охватывающей их мелкие худые существа*» [2: 444]. «Вторжение» мира вызывает душевную реакцию, интенсивность которой со временем усиливается и может быть сопоставлена с процессом взросления.

В ряде случаев платоновские герои совершают поступки, которые правомерно квалифицировать как экзистенциальный «бунт», отказ от «бытийности». Например, в «НЗТЮ» ребенок подросткового возраста, достаточно давно прошедший стадию идентификации, в силу внешних причин хочет двинуться «вспять» по оси времени:

Ольга лежала неподвижно, обратившись лицом к стене; *она свернулась в маленькое тело, прижав колени почти к подбородку, сложив руки на животе и склонив голову, чтобы дышать себе на грудь и согревать ее; изношенное, серое платье покрывало ее, но это платье уже было не по ней — она из него выросла, и его хватало лишь потому, что Ольга лежала тесно сжавшись* [4: 492].

⁴⁰¹ При этом мать героини, Заррин-Тадж, в отличие от дочери, фактически так и не «выделяется» из мира, не обретает личность ни в детстве («Она <...> не заметила, когда произошла жизнь: она думала, что так было вечно» [4: 293]), ни во взрослом состоянии.

«Эмбриональная» поза вкупе с подчеркнутой несоразмерностью одежды подчеркивает коллизию «телесности», стремление игнорировать «пространственность», сжавшись в «точку»: «Я ничья, я сама себе своя. <...> Меня в люди не принимают!» [4: 494]. Императив «обратного рождения» эквивалентен самоубийству, но им не является, поскольку символизирует не прекращение, а *обновление* жизни. Сопоставим финал «Чевенгура», где уход Александра Дванова в озеро зачастую трактуется как суицид, хотя в действии героя подчеркнуты «витальные» коннотации: «...продолжая свою жизнь, сам сошел с седла в воду — в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти» [3: 408].

В некоторых случаях ощущение сиротства ведет, напротив, к форсированному «взрослению»: ребенок, не имеющий родителей, мечтает сам стать в буквальном смысле «родителем» (= рожающим), то есть не просто взрослым, но и сексуально полноценным (насколько способен отдать себе в этом отчет). Так, в киносценарии «Отец-мать» Степан, «мальчик лет 8–10, на вид ему меньше» [7: 525], говорит: «Я жду, когда только вырасту... <...> Детей тогда начну рожать и буду до самой смерти с ними жить... Пускай у них будет отец, а то у меня нету...» [7: 556]. В рассказе «Семен» семилетний заглавный герой, старший сын в многодетном семействе, «меняет» пол и возраст — когда умирает мать, Семен надевает ее одежду, намереваясь «стать матерью» для младших детей [4: 465].

2

Выходя за рамки собственно «детской» темы, отметим, что коллизия идентификации в мире Платонова принимает весьма разнообразные формы. Мы подчеркивали присущую его персонажам способность к эмпатии, которая в пределе ведет к деиндивидуации, «растворению» собственной личности в другом человеке. Характерны размышления Маркуна в одноименном рассказе:

...Ты не только то, что дышит, бьется в этом теле. Ты можешь быть и Федором, и Кондратом, если захочешь, если сумеешь познать их до конца, то есть полюбить. Ведь и любишь-то ты себя потому только, что знаешь себя увереннее всего [1: 244].

— Я оттого не сделал ничего раньше, — подумал Маркун, — что загораживал собою мир, любил себя. *Теперь я узнал, что я — ничто, и весь свет открылся мне*, я увидел весь мир, никто не загораживает мне его, потому что я уничтожил, растворил себя в нем и тем победил. Только сейчас я начал жить. Только теперь я стал миром [1: 251].

«Отказываясь» от себя и «опустошаясь», герой обретает способность к универсальной восприимчивости. Более детально этот мотив разработан в «Чевенгуре», герой которого Александр Дванов, как мы отметили, с детства испытывает дефицит субъектности, стремясь уподобиться всему и даже перевоплотиться во все, что видит вокруг: «Своих целей он не имел, хотя ему минуло уже шестнадцать лет, *зато он без всякого внутреннего сопротивления сочувствовал любой жизни*» [3: 55]. Герой ощущает себя пустой «емкостью» для жизни, которую представляет как некую осязаемую субстанцию⁴⁰²:

Сколько он ни читал и ни думал, всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее место — та пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит неописанный и нерассказанный мир. <...> Дванов опустил голову и *представил внутри своего тела пустоту, куда непрерывно, ежедневно входит, а потом выходит жизнь*, не задерживаясь, не усиливаясь, ровная, как отдаленный гул, в котором невозможно разобрать слов песни.

Саша почувствовал холод в себе, как от настоящего ветра, дующего в просторную тьму позади него, а впереди, откуда рождался ветер, было что-то прозрачное, легкое и огромное — *горы живого воздуха, который нужно превратить в свое дыхание и сердцебиение*. От этого предчувствия заранее захватывало грудь, и *пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни*.

— Вот это — я! — громко сказал Александр [3: 60–61].

Это не просто метафора «открытости» миру, а психофизиологическая характеристика персонажа, чья идентификация принципиально «не завершена»⁴⁰³, так что личность Дванова пребывает в «полудетском» виде (показательно, что в итоге он «регрессирует» в пренатальное состояние). Подобная особенность в той или иной мере присуща многим платоновским персонажам, но в «Чевенгуре» тема специально акцентирована.

Неоформленность «границ» личности персонажа подчас заставляет его сомневаться в «аутентичности» самому себе; для такого человека реально угроза «самозабвения», то есть утраты самосознания (с неопреде-

⁴⁰² «Жизнь» в данном случае должна пониматься не просто как атрибут живого, а как синоним слова «существование». «“Существовать” у Платонова — это не формально-абстрактное понятие, не условно-общая предпосылка всего <...> Существование — это особое действие, брошенное во время и пространство и требующее, как и любое другое действие, постоянных усилий и смыслополагания» [Эпштейн 2015: 128]. Вспомним присутствующую в ранней редакции «Котлована» формулу «вещество существования» [Платонов 2000б: 187].

⁴⁰³ Об этом говорит фамилия персонажа, воплощающая идею «раздвоенности». Характерно впечатление от фотографии Дванова: «Сербинову показалось, что этот человек думает две мысли сразу и в обоих не находит утешения» [3: 364].

ленной альтернативой). В ряде случаев это ведет к *реперсонификации*, то есть буквально к *превращению в другую личность*. Рисуя подобные метаморфозы, Платонов, по-видимому, обыгрывает популярный в Советской России лозунг «нового человека», предполагавший не просто духовное, идейно-нравственное совершенствование, но «переделку» в антропологическом, «видовом» смысле⁴⁰⁴. Эта тема довольно активна в платоновской публицистике первой половины 1920-х годов — например, присутствует в статьях «Луначарский» [Платонов 2004б: 51], «Свет и социализм» [Платонов 2004б: 220], «Питомник нового человека» [Платонов 2016: 371–376] и др. «Обновление» человека в платоновской картине мира соединяет социально-экономический и психолого-педагогический дискурсы с евгеническими интенциями в духе Федорова. Характерно, что в «РОМИВ» мастерские «прочной» и «бессмертной плоти» [1: 376, 379] именуется «институтом по индивидуальной антропотехнике» [1: 376] — подразумевается не только прогресс человека как вида, но преобразование конкретных «тел» и личностей; речь идет буквально о реперсонификации.

В платоновских произведениях немало вариантов такого «перерождения» — как мнимого, так и реального. Например, в рассказе «Иван Жох» герой-рассказчик вспоминает странствия по тайге:

Мы так устали, что не ощущали полностью себя, сомневаясь — *те ли мы самые, что когда-то были детьми и имели родных матерей*; точно ли звали меня Алексеем — и не обменялся ли нечаянно я на кого-то другого в трудном, фантастическом пути⁴⁰⁵ [1: 77].

⁴⁰⁴ Такое коммунистическое будущее нарисовано в книге Троцкого «Литература и революция» (1923): «Человек приметя наконец всерьез гармонизировать себя самого. <...> Человеческий род, застывший homo sapiens, снова поступит в радикальную переработку» [Троцкий 1924: 193].

⁴⁰⁵ Подобный мотив представлен, например, в сказке братьев Гримм «Умная Эльза», где муж, чтобы наказать героиню за лень, накидывает на нее во время сна птицеловную сеть с бубенцами; обнаружив себя в столь странном виде, Эльза начинает сомневаться, точно ли она — это она:

И стала она себя спрашивать: «Я ли это или не я?» И сама не знала, как ей на это ответить, и стояла она некоторое время в сомнении: наконец она подумала: «Пойду-ка я домой да спрошу, я ли это или не я, — они уж наверное знают».

Прибежала она домой, а двери заперты. Постучала она в окошечко и спрашивает:

— Ганс, дома ли Эльза?

— Да, — ответил Ганс, — она дома.

Испугалась она и говорит:

— Ах, Боже мой, значит, это не я! — и кинулась к другим дверям. А люди услышали звон бубенцов и не захотели ей отпирать, и нигде не нашлось ей приюта. И убежала она тогда из деревни; и никто ее с той поры больше не видел [Гримм 1949б: 155].

Сходный сюжет видим в стихотворении С. Я. Маршака «Старушка» (1923) [см.: Маршак 1968: 89].

Судя по всему, предполагаемое здесь состояние в принципе реально и человек действительно может забыть себя⁴⁰⁶, то есть утратить ощущение собственного «я» (хотя вместе с тем сохранить его в виде памяти о себе «преждем»). В этом убеждают и другие платоновские произведения, где присутствует мотив «самозабвения». Например, в «Чевенгуре» Сербинов, описывая жизнь в коммуне, сообщает, что «среди бродяг есть один интеллигент и один квалифицированный мастеровой, но *оба совершенно позабывшиеся*» [3: 382], — в причастии доминирует значение «забывшие себя». В «Котловане» умирающая мать Насти говорит ей: «Уйди далеко-далеко отсюда и там *сама позабудься*, тогда ты будешь жива...»⁴⁰⁷ [3: 453]. В рассказе «Река Потудань» процесс «самозабвения» Никиты изображается вполне наглядно, причем имеет как бы управляемый характер, поскольку герой, несмотря на ослабление рефлексии, осознаёт то, что с ним происходит, и «предвидит» дальнейшие перемены:

Он слабо теперь чувствовал самого себя и думал немного, что лишь нечаянно появлялось в его мысли. К осени, вероятно, он вовсе забудет, что он такое, и, видя вокруг действие мира, — не станет больше иметь о нем представления; пусть всем людям кажется, что этот человек живет себе на свете, а на самом деле он будет только находиться здесь и существовать в беспомытстве, в бедности ума, в бесчувствии, как в домашнем тепле, как в укрытии от смертного горя... [4: 451].

Именно такая форма эскапизма — «уход в себя» — представлена в рассказах «По небу полуночи» и «Алтеркэ» (см. ниже); отличие в том, что здесь в обоих случаях речь идет о герое-ребенке в состоянии безумия, так что разрыв контактов с бытием носит «вынужденный» характер.

⁴⁰⁶ Ср. суждение Гурвича: «Мир у Платонова сплошь состоит из людей, забытых другими и забывших себя» [Гурвич 1994: 375].

⁴⁰⁷ К данной категории примыкает целый ряд персонажей, чье существование так или иначе ставится «под сомнение» — социальная бесправность влечет за собой экзистенциальную ущербность, степень которой может быть различной. Таковы «невъясненные» в «Ювенильном море» [2: 354–357], «маргинальные» сообщества вроде прочих в «Чевенгуре» или джан в одноименной повести, а также довольно многочисленные персонажи разных произведений, характеризующие себя как «никто» и «ничто». В «Чевенгуре» прочих определяют так: «Прочие и есть прочие — никто» [3: 280]. В повести «Котлован» Настя говорит о себе: «Я никто» [3: 459]; эту фразу произносят также мальчик-сирота в «ГДУС» [4: 348] и приемная дочь Юшки в одноименном рассказе [4: 524] (хотя ситуативно имеется в виду отсутствие кровного родства между девушкой и главным героем). В пьесе «Высокое напряжение» Мешков, думающий о самоубийстве, хвастливо говорит Крашениной: «А вы думали — я уже ничто. Нет, подружка дорогая, — я организационно подготовился» [7: 122]. В романе «Счастливая Москва» Комягин характеризует себя следующим образом: «Я вневоисковик, почти ничто» [4: 35]; «Я человек ничто» [4: 66]. Характерны также «детские» рассуждения героя рассказа «Железная старуха»: «Так не бывает, чтобы я был никто!» [6: 100].

Одно из тягостных, а порой мучительных для платоновского человека ощущений на фоне длительной, однообразной жизни — экзистенциальная «константность», неизменность собственной личности. Показательны размышления героя «Строителей страны»: «Дванов шел домой и чувствовал, как тесно и грустно все-таки жить в одном своем теле — всегда, неотлучно и безнадежно» [Платонов 2021: 405]. Отсюда стремление к «самоосвобождению», обретению «нового» существования. Например, пожилой чевенгурский прочий Яков Титыч мечтает о полной метаморфозе:

...Он <...> *хотел забыть себя, скрыться от тоски неотлучного присутствия с одним собой*. Он желал стать лошадью, Копенкиным, любимым одаренным предметом, лишь бы потерять из ума свою исчувствованную, присохшую коркой раны жизнь [З: 370–371].

Подобная интенция соотносится с «болезнью к смерти», описанной С. Кьеркегором в одноименной работе [см.: Дмитровская 1999: 212], где среди разновидностей отчаяния отмечено «отчаяние-слабость», выражающееся в «нежелании быть собой, желании избавиться от своего Я»:

Человек непосредственности, даже отчаиваясь, не имеет достаточно истинного Я, чтобы желать или мечтать о том, чтобы стать или быть тем, кем он не стал. Потому он помогает себе иначе — желая быть другим. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на людей непосредственности: в час отчаяния их первое желание — быть в прошлом или стать другими. <...> Представьте себе Я <...> которое начинает грезить о способах превратить себя в другого — иного, чем оно само. И такой отчаявшийся, единственным желанием которого является подобная метаморфоза, самая безумная из всех, — этот отчаявшийся влюблен, именно влюблен в иллюзию, согласно которой такая перемена будет для него столь же легкой, как и перемена платья [Кьеркегор 1993: 286–287].

Разница в том, что в платоновских произведениях реперсонификация представлена не как компенсаторная иллюзия, а как реальная (в рамках художественной условности) трансформация. Впрочем, писатель рисует и «паллиативные» варианты: в ряде случаев дело ограничивается *реноминацией* — сменой имени, выступающей либо следствием перемены личности (как правило, мнимой), либо, наоборот, ее стимулом.

Тема переименования была близка Платонову автобиографически⁴⁰⁸ и остро актуальна в окружавшей писателя реальности, поскольку в его

⁴⁰⁸ Вместо отцовской фамилии Климентов он принял фамилию, образованную от имени отца и притом содержащую аллюзию на древнегреческого философа (который стал для писателя как бы «вторым отцом»). «Греческое» имя Андрей, переведен-

время ономастика испытала сильное влияние большевистской идеологии. Общеизвестна практика наречения новорожденных «революционными» именами; Троцкий в начале 1920-х годов отмечал:

...Новое женское имя Октябрина приобрело уже до известной степени права гражданства. Есть имена Нинель (Ленин в обратном порядке). Называли имя Рэм (революция, электрификация, мир). Способ выразить связь с революцией заключается также и в наименовании младенцев именем Владимир, а также Ильич и даже Ленин (в качестве имени), Роза (в честь Люксембург) и пр. [Троцкий 1923: 58].

Столь же распространенным явлением было переименование взрослых. Характерна приведенная в подготовительных материалах к книге Флоренского «Имена»⁴⁰⁹ цитата из газеты «Известия» от 8 января 1924 г.:

В Иваново-Вознесенске на рождественских праздниках стали перекрещиваться: <...> Демидов Петр — Лев Троцкий, Марков Федор — Ким, Смолин Николай — Марат Тендро, Гусев Павел — Лев Красный, Клубышев Николай — Рэм Пролетарский, Уваров Федор — Виль Радек <...> Не только комсомольцы и партийцы «перекрещиваются», но нет отбоя и от беспартийных.

— Товарищ, прошу меня перекрестить.

— Фамилия?

— Дворянкин, беспартийный.

— Как хочешь называться?

— Красный Боец [Флоренский 2000: 339; см. также: Селищев 1928: 190; Шпильрейн 1929: 284].

Политический дискурс сочетался с религиозно-мистическим. По мнению М. Я. Геллера [см.: Геллер 1982: 218], Платонов знал неоднократно переиздававшуюся в 1920-х годах книгу К. Каутского «Предшественники новейшего социализма» (1885), посвященную истории утопических коммунистических учений. Ее влияние заметно в «Чевенгуре», где образ «солнечного» [3: 214, 281] города заставляет наряду с трактатом Т. Кампанеллы «Город Солнца» вспомнить хилиастические движения эпохи Ре-

ное на русский, реализовалось в неоднократно употреблявшемся Платоновым псевдониме Ф. Человеков, где инициал имени перекликается с другим псевдонимом — А. Фирсов, образованным от имени деда по отцу. Фамилию Климентов носят герои рассказов «Товарищ пролетариата» и «На могилах русских солдат», притом в 1940-х годах она использовалась писателем в качестве псевдонима; поэтонимы Фирс, Фирсов тоже неоднократно встречаются в его произведениях.

⁴⁰⁹ Одним из основополагающих принципов для Флоренского является взаимообусловленность оного и экзистенции: «Перемена места в мире, новое онтологическое и мистическое, а отчасти и просто общественное соотношение с миром влечет за собою переименование, или, с иной точки зрения, переименование производит такой перелом в жизни» [Флоренский 2000: 231; курсив автора].

формации, в частности Мюнстерскую коммуну [см.: Варшавский 1976: 201] анабаптистов — «перекрещенцев» [Каутский 2013: 314], принимавших новые имена.

Характерен эпизод «Чевенгура», где уполномоченный волревкома Игнатий Мошонков переименовал себя в Федора Достоевского, постановив также «предложить всем гражданам пересмотреть свои прозвища — удовлетворяют ли они их, — имея в виду необходимость подобия новому имени» [3: 121]. «Прогрессивный» оним должен играть для его обладателя стимулирующую роль — переименование мыслится как фактор обновления личности, «нового рождения»:

Федор Достоевский задумал эту кампанию *в целях самосовершенствования граждан: кто прозовется Либкнехтом, тот пусть и живет подобно ему*, иначе славное имя следует изъять обратно⁴¹⁰. Таким порядком по регистру переименования прошли двое граждан: Степан Чечер стал Христофором Колумбом, а колодезник Петр Грудин — Францем Мерингом: по-уличному Мерин [3: 121].

Но бюрократическая волокита ставит первопроходцев под угрозу «анонимизации»:

Федор Достоевский запротоколил эти имена условно и спорно: он послал запрос в волревком — были ли Колумб и Меринг достойными людьми, чтобы их имена брать за образцы дальнейшей жизни, или Колумб и Меринг безмолвны для революции. Ответа волревком еще не прислал. Степан Чечер и Петр Грудин *жили почти безымянными*.

— *Раз назвались, — говорил им Достоевский, — делайте что-нибудь выдающееся.*

— *Сделаем, — отвечали оба, — только утверди и дай справку.*

— *Устно называйтесь, а на документах обозначать буду пока по-старому.*

— *Нам хотя бы устно, — просили заявители [3: 121].*

Внутренняя метаморфоза парадоксально обусловлена наличием удостоверения — «перекрещенцы» требуют формально подтвердить совершенный ими акт и лишь тогда готовы приводить свои личности в соответствие с новыми именами. Отсутствие же «характеристик» на исторических Колумба и Меринга повергает персонажей в «почти безымян-

⁴¹⁰ Отмечена [см.: Скобелев 1974: 25] параллель с эпизодом романа Артема Веселого «Страна родная» (1925; позже вошел в состав романа «Россия, кровью умытая»), где один из персонажей «разрабатывал проект о новых революционных фамилиях, которыми и думал в первую очередь наградить красноармейцев, рабочих и советских служащих» [Веселый 1958: 480].

ность»; не вполне ясно, в каких формах она проявляется, но явно вызывает дискомфорт, поэтому «бывшие» Степан Чечер и Петр Грудин соглашаются на «неполное», недокументированное переименование. В итоге у каждого образуется по *два* имени: «письменное» прежнее и «устное» новое. Нонсенс еще и в том, что «устное» удостоверение в итоге начинает котироваться наравне с письменным⁴¹¹ — которого, собственно, и добивались «перекрещенцы» из Ханских Двориков. Заметим также, что новый оним одного из них, еще не будучи вполне «узаконен», уже подвергся адаптации в понятном для крестьян смысле, совершилось новое «переименование» — Мерин вместо Меринга.

Еще одна ономастическая коллизия, причем в том же населенном пункте, возникает в связи с неким крестьянином, имеющим то ли гермафродитическую, то ли инфантильную внешность: «длинного тонкого роста, но с маленьким голым лицом и девичьим голосом» [3: 125]. Гендерно-возрастной неопределенности соответствует гражданская «неясность»: «Он в малолетстве прибыл откуда-то без справки и документа — и не мог быть призванным ни на одну войну: не имел официального года рождения и имени, а формально вовсе не существовал»⁴¹² [3: 125]. Характерно, что сам персонаж, по-видимому, не знает своего имени и возраста. Такое положение дел приводит к курьезным ухищрениям представителей власти:

Был один секретарь, который ниже всех фамилий написал: «Прочие — 1; пол: сомнительный». Но следующий секретарь не понял такой записи и прибавил одну лишнюю голову к крупнорогатому скоту, а «прочих» вычеркнул абсолютно. <...> Однако недавно Достоевский чернилами вписал его в гражданский список под названием «уклоняющегося середняка без лично присвоенной фамилии» и тем прочно закрепил его существование: как бы родил Недоделанного для советской пользы [3: 126].

Показательно стремление не наделить крестьянина именем, а, наоборот, закрепить *отсутствие* имени, зафиксировать маргинальность персонажа, который оказывается на грани «бытийности» не только социальной, но и антропологической — характерна попытка сменить его

⁴¹¹ Позже наблюдаем «обратную» ситуацию: в повествовании об истории чевенгурской коммуны фигурирует документ, объявленный «устным», но парадоксально представленный в письменной форме: «...остатки чевенгурской буржуазии не послушались словесной резолюции — приказа, приклеенного мукой к заборам, ставням и плетням» [3: 250].

⁴¹² Ср. в повести «Ювенильное море» категорию «невьясненных», к которой некоторое время принадлежал Умрищев [2: 354–357] (правда, это не повлияло на его имя).

«видовую» принадлежность, приобщив к животным⁴¹³ (ср. Петра Грудина, прозванного Мерином). Поэтому описание действий Достоевского — «родил Недоделанного» — ввиду буквализации обоих слов окрашено явным комизмом.

Не менее колоритны ситуации, когда меняется не имя, а *отчество* персонажа. Рассуждая логически, такой сдвиг должен означать метаморфозу не в «персональном», а в «наследственно-родовом» смысле — так сказать, «переотчение», по аналогии с переименованием. На этом пути тоже возникают парадоксальные результаты; характерный пример видим в рассказе «Бучило», о герое которого говорится:

Абабуренко Евдоким стал по отчеству именоваться Соломоновичем. *Соломоновичем стал он теперь не потому, что роду был иудейского, а потому, что считался нищим, не помнящим родства, сиротой и безотцовщиной.* Кроме всего прочего, он одно лето, под самую революцию, местонаходился в услужении у еврея, скупщика костей-тряпок, Соломона Луперденя [1: 61].

Пассаж звучит алогично, ибо несколькими страницами выше, когда речь шла о детстве героя, его нерадивость в учении объяснялась так: «...Евдок ждет не дождется, когда пустят домой. Он горевал по своей маме и боялся, как бы без него не случился дома пожар — не выскочат: жара, ветер, сушь. Уж гудок прогудел — двенадцать часов. Отец домой пришел обедать» [1: 57]. Ясно, что Евдоким имел полный «комплект» родителей, и абсолютно непонятны основания, по которым он может «считаться не помнящим родства сиротой»⁴¹⁴.

⁴¹³ Сходную попытку рационалистического «вторжения» в установившийся порядок встречаем в рассказе «Государственный житель», герой которого полагает, что козла для удобства «можно числить младшим бычком» [1: 156]. Возможно, подобные эпизоды содержат автопародию на утопические идеи самого Платонова о «соединении» людей и животных («РОМИВ» и др.). Заметим, однако, что спустя всего несколько лет стремление «отождествиться» с особью крупного рогатого скота будет по-детски искренне выражено в рассказе «Корова». Его герой, четвероклассник [6: 39] Вася пишет в сочинении: «*Корова отдала нам все, то есть молоко, сына, мясо, кожу, внутренности и кости, она была доброй. Я тоже хочу, чтобы всем людям нашей родины была от меня польза и хорошо, а мне пусть меньше, потому что я помню нашу корову и не забуду*» [6: 47–48]. Кстати, у коровы здесь нет имени, причем это обстоятельство специально подчеркнуто [6: 37]; видимо, ономастическая странность должна подкрепить «видовую» амбивалентность.

⁴¹⁴ Это не единственная «неувязка»: например, сообщается, что Евдоким «изобрел настоящего бессмертного человека» [1: 58], однако в финале изображена смерть героя [1: 63–64] — по какой-то причине он не воспользовался бессмертием сам. Подобную ситуацию видим в рассказе «ИСРОСАО» — Елпидифор Баклажанов изобретает бессмертие, но в итоге умирает: «...Епишка <...> умер от собственного спокойствия: ведь все доконал, до всего дознался» [1: 315].

Видимо, надо заключить, что в определенный момент герой претерпел душевный переворот, приведший к разрыву связей с предками (кстати, настоящее отчество Евдокима неизвестно). Такое состояние в принципе противоречит идее патронима, и характерно, что новое отчество декларируется как знак «безотцовщины» — по сути, речь идет о «минус-отчестве» (абсурдность ситуации усугубляется ссылкой на недолгий контакт с неким Соломоном). Мотив «всемирного» сиротства в еврейском контексте⁴¹⁵, вероятно, вариация образа Агасфера, Вечного Жида из «утопии-поэмы» А. Л. и В. Л. Гординых «Анархия в мечте» (1919). Здесь в «Страну Анархию» путешествуют пять персонажей: герой-рассказчик, рабочий, женщина, юноша, а также символизируемая Агасфером «угнетенная нация», которая не имеет этнической принадлежности и представлена как конгломерат разноплеменных изгоев [см.: Гордины 1919: 10–13]. Мотив продолжен в «Чевенгуре», где о прочих говорится, что «мучение жизни сделало их лица нерусскими»⁴¹⁶ [3: 286], затем в повести «Джан» [4: 131]. Кроме того, ономастическая коллизия в соединении с еврейской темой развита в рассказе «Алтеркэ» (см. ниже).

Особенно многочисленны варианты реперсонификации в романе «Счастливая Москва», который, пожалуй, можно назвать самым экзистенциалистским произведением писателя. Характерно, что фундаментальным антропологическим признаком здесь провозглашена «раздвоенность» личности, ее способность к «самоостранению». Хирург Самбкин⁴¹⁷ поясняет:

...Вполне может получиться, что *тайна жизни состоит в двойственном сознании человека. Мы думаем всегда сразу две мысли и одну не можем!*⁴¹⁸ У нас ведь два органа на один предмет! Они оба

⁴¹⁵ В платоновском мире еврейская тема сочетает семантику «безродности» и «интернациональности». Характерен эпизод «Чевенгура», где Копенкин, подъехав с Двановым к заставе у Черной Калитвы, вспоминает «звание Розы Люксембург: международный революционер» и по аналогии аттестует себя и спутника: «Мы международные!» — на что «сторожевые мужики» спрашивают: «Евреи, што ль?» [3: 153].

⁴¹⁶ Прокофий объясняет по поводу прочих: «Это же интернациональные пролетарии: видишь, они не русские, не армяне, не татары, а — никто!» [3: 286].

⁴¹⁷ В самой фамилии содержится коннотация «раздвоенности» — она созвучна русскому «сам» и латинскому «би», которые в сумме дают «сам-два» [см.: Пискунова 1999: 425]. В «Строителях страны» возникают каламбурные вариации фамилии Дванов — «Однаков», «Двойнов» [Платонов 2021: 398]; к тому же герой говорит: «Я думаю, что в человеке две мертвых и разных души. Оттого, что они разные, получается противоречие и жизнь» [Платонов 2021: 446].

⁴¹⁸ Вероятно, переосмыслен принадлежащий И. П. Павлову термин «вторая сигнальная система» [см.: Павлов 1932: 30–31]. Примечательно, что Самбкин работает в клинике Института экспериментальной медицины [4: 60], который в 1890 г. открылся в Петербурге (Павлов с 1913 г. являлся его почетным директором), а в 1932 г. был реорганизован во Всесоюзный институт экспериментальной медицины (ВИЭМ) им. А. М. Горького и переведен в Москву, где для него началось строительство

думают навстречу друг другу, хотя и на одну тему... <...> ... *Человека воспитал случай, он стал двойственным существом...* И вот иногда, в болезни, в несчастьи, в любви, в ужасном сновидении, вообще — вдалеке от нормы, *мы ясно чувствуем, что нас двое: то есть я один, но во мне есть еще кто-то. Этот кто-то, таинственный «он», часто бормочет, иногда плачет, хочет уйти из тебя куда-то далеко, ему скучно, ему страшно... Мы видим — нас двое, и мы надоели друг другу.* Мы чувствуем легкость, свободу, бессмысленный рай животного, когда сознание наше было не двойным, а одиноким. От животных нас отделяет один миг, когда мы теряем двойственность своего сознания, и мы очень часто живем в архейскую эпоху, не понимая такого значения... Но вновь сцепляются наши два сознания, *мы опять становимся людьми в объятиях нашей «двусмысленной» мысли...* [4: 57–58].

С этими рассуждениями корреспондирует эпизод совершаемой Самбикиным хирургической операции, которая выглядит как буквальное удаление «двойника»: «За левым ухом у мальчика, заняв полголовы, вырос шар, наполненный горячим бурым гноем и кровью, и этот шар походил на *вторую дикую голову ребенка, сосущую его изнемогающую жизнь*» [4: 31]. Но попытка излечить пациента от злокачественного «двоемыслия» (разумеется, не в оруэлловском значении слова) завершается неудачей — через некоторое время мальчик умирает от инфекции.

«Счастливая Москва» открывается мотивом переименования, которое по глубине может быть сопоставлено с реперсонификацией, обретением нового «я». О героине говорится, что она «помнила свое имя и раннее детство очень неопределенно. *Ей казалось, что отец звал ее Олей*, но она в этом не была уверена и *молчала, как безымянная, как тот погибший ночной человек*» [4: 12], — человек с факелом не просто предстает символом прежней жизни героини, но существует в ее душе как «двойник»⁴¹⁹, которого она постоянно ощущает [4: 11].

После периода «самозабвения» героиня начинает жизнь сначала под новым именем:

комплекса новых зданий (часть построенных корпусов ныне принадлежит НИЦ «Курчатовский институт»). Основной целью деятельности ВИЭМа было радикальное продление жизни человека вплоть до обретения бессмертия — см.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Всесоюзный_институт_экспериментальной_медицины (дата обращения: 15.03.2021). В опубликованной 17 октября 1933 г. в «Правде», «Известиях» и «Литературной газете» статье «О темах» Горький (по чьей инициативе был создан ВИЭМ) призвал писателей создавать для детей научно-популярные книги, рассказывающие о борьбе человека с природой и о перспективах «победы над стихиями, над болезнью и смертью» [Горький 1953: 106].

⁴¹⁹ Вспомним в «Чевенгуре» фрагмент о «маленьком зрителе, «евнухе души», который назван «мертвым братом человека» [3: 104].

С уснувшей душой, не помня ни людей, ни пространства, она несколько лет ходила и ела по родине, как в пустоте, пока не очулась в детском доме и в школе. Она сидела за партой у окна, в городе Москве. <...> В детском доме девочка Москва Честнова находилась уже два года, здесь же ей дали имя, фамилию и даже отчество <...> Ей тогда дали имя в честь Москвы, отчество в память Ивана — обыкновенного русского красноармейца, павшего в боях, — и фамилию в знак честности ее сердца [4: 11–12].

Впоследствии Москву Ивановну Честнову постигает еще одно переименование — хотя, превратившись в Мусю Комягину [4: 87] (= «Марию Нечестнову»), в личностном плане она меняется не столь радикально. Героине в принципе свойственна тяга к метаморфозам: «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...» [4: 40]. Подобные интенции соответствуют важнейшим для образа «женщины-города» коннотациям всеединства.

К слиянию с людским множеством стремится и первый «наставник» Москвы — Виктор Васильевич Божко. Характерна фраза из его письма: «Люди <...> вырастают другие, прекрасные, только я остаюсь прежним, потому что давно родился и не успел еще отвыкнуть от себя» [4: 16]. Позже он рассуждает: «Надоело как-то быть все время старым природным человеком: скука стоит в сердце» [4: 74], — актуализирован образ «нового человека», путь к которому требует радикального перевоплощения.

Но Божко, хотя и является приверженцем утопии всеединства (этим обусловлена его страсть к эсперанто), не предпринимает «практических» попыток реперсонификации. Данная тема подробно разработана в связи с другим персонажем — Семеном Сарториусом, чья метаморфоза начинается с ощущений, подобных состоянию Якова Титыча в «Чевенгуре»: «Он нес свое тело как мертвый вес — надоевшее, грустное, пережитое до бедного конца. Сарториус вглядывался во многие встречные лица; его томила, как бледное наслаждение, чужая жизнь, скрытая в неизвестной душе» [4: 96]. Характерно, что эти переживания сопровождаются телесными пертурбациями — прежде всего ухудшением зрения [4: 96], означающим «искажение» взгляда на мир как показатель экзистенциального «дисбаланса». Вслед за тем выясняется, что «конституция Сарториуса находится в процессе неопределенного превращения» [4: 96], — меняются как «телесные» показатели, так и психологический склад; герой стремится к перевоплощению в прямом смысле слова:

Бродя по городу далее, он часто замечал счастливые, печальные или загадочные лица и *выбирал, кем ему стать*⁴²⁰. *Воображение другой души, неизвестного ощущения нового тела на себе не оставляло его. Он думал о мыслях в чужой голове, шагал не своей походкой и жадно радовался пустым и готовым сердцем* [4: 99].

Намерение перетекает в практическое действие: купив паспорт на имя «Ивана Степановича Груняхина, 31 года, работника прилавка», Сарториус отдает взамен «свой паспорт двадцатисемилетнего человека с высшим образованием, известного в широких кругах своей специальности»⁴²¹ [4: 102]. «*Став вторым человеком своей жизни*» [4: 103], герой буквально перерождается: «его все более *занимает*» (в глаголе актуализировано не столько значение «интересовать», сколько «завладевать, заполнять») «*неизвестный человек Груняхин, судьба которого поглощала его*» [4: 104]. Соответственно меняются жизненные установки персонажа (кстати, повествователь тоже начинает называть его Груняхиным):

Иногда он вспоминал о прошлом бедном тресте весов и гирь, когда он еще был Сарториусом⁴²², — там было грустно и тепло от своего

⁴²⁰ Кстати, в период работы над «Счастливой Москвой», 28 ноября 1933 г. Платонов написал заявку на пьесу, в основу которой должна была лечь коллизия идентификации, оппозиция подлинного и мнимого «я»:

Герой пьесы — человек, потерявший свою сущность в дебрях собственных масок (формах приспособления к действительности для преодоления ее). Он окончательно делается «неодушевленным» предметом, между тем как благоприобретенные им ложные формы своего существа (маски) сценически объективируются в ролях и действуют самостоятельно. Все это происходит на фоне оптимистической советской действительности и приобретает комический, до степени крайней жалости, эффект.

Герой пьесы, окруженный собственными механистическими подобиями, ищет среди них свою потерянную человеческую сущность [цит. по: Антонова 2011: 590].

⁴²¹ Ситуацию можно сопоставить с метемпсихозой, переселением душ — с той разницей, что у Платонова речь идет не о внедрении души в «новорожденное» тело, а об «обмене» душами в ходе жизненного процесса. Возможно, однако, что такое суждение не вполне точно, поскольку мы не знаем, что стало с «предыдущим» обладателем паспорта на имя Груняхина (хотя по «прецеденту» можно предположить, что он также подвергся реперсонификации).

⁴²² Фамилия инженера, работающего (как сам Платонов в начале 1930-х годов) в тресте весового оборудования [4: 47] и изобретающего кварцевые весы [4: 70–71], «заимствована» у германского концерна «Sartorius», производившего (и продолжающего сегодня производить) подобные устройства. Вместе с тем тема перемен личности — в буквальном смысле «перелицовки» — позволяет соотносить фамилию Сарториус с книгой Т. Карлейля «Sartor resartus» (1831), латинское заглавие которой переводится как «*Перелицованный (перекроенный) портной*». Здесь, в частности, изложена бурлескная «философия одежды» — ее исходное положение в том, что философы традиционно принимали одежду за истинный облик человека, не добираясь до глубинной, неизменной сущности: «Во всех своих рассуждениях они молчаливо представляли человека как *животное одетое*, в то время как он есть по природе своей *животное нагое* и только в известных обстоятельствах, сознательно и намеренно, скрывается в одежду» [Карлейль 1902: 3; курсив

сердца и жены не требовалось; но теперь, став другим человеком, Груняхину нужно было хотя бы искусственное согревание семьей и женщиной [4: 105].

О метаморфозе говорится как о свершившемся факте, причём в тексте романа нет ориентиров, позволяющих оценить соотношение «я-Сарториуса» и «я-Груняхина», судить о том, остаются ли во втором какие-либо черты первого. Думается, можно сделать вывод, что персонаж «Счастливой Москвы» действительно проходит процесс реперсонификации⁴²³, осуществляя «на практике» то, о чем задумывались многие персонажи платоновских произведений.

Авторы трудов 1920-х годов по философии имени настаивали на иллюзорности реноминатии: «...“абсолютное” переименование невозможно <...> внимательно глядя в личность, в ней можно открыть ее прежнее имя и прежний духовный склад, как бы отчество человека, родившегося от самого себя» [Флоренский 2000: 231]. Но у Платонова дело обстоит иначе. Вопреки утверждениям, что «большая русская литература» в один голос твердила о невозможности подлинной смены имени и греховности подобных попыток [Корниенко 2013: 20], в «Счастливой Москве» показана перемена не просто имени, но *личности*, причём этот акт воспринимается лишь как первая стадия к достижению всеединства и универсальной эмпатии — соответствующий намек звучит в эпизоде вечера в клубе: «Сарториус доказывал, что после классового человека на земле будет жить *проникновенное техническое существо, практически работой ощущающее весь мир...*» [4: 42].

Реперсонификация еще нагляднее, если учесть, что в романе упомяну- та и предыдущая личностная «стадия» персонажа: «Его отцовская фамилия была не Сарториус, а Жуйборода» [4: 41]. Перемена никак не объясняется — возможно, герой просто сменил фамилию с «простонародной» на «городскую»; однако в связанном со «Счастливой Москвой» рассказе «Московская скрипка» встречаем фразу, заставляющую подозревать, что имел место длинный ряд превращений, вроде реинкарнации. Объясняя,

автора]. В этой аллории подразумеваются исторические формы, в которых воплощается человеческая культура; однако «переодевание» может быть понято и как экзистенциальная метафора. «Дидактическая часть книги посвящена пылкой защите существования <...> единой реальности в виде Божественного Разума и доказательству, что все остальное имеет характер феноменов. А во второй части он (Карлейль. — *Е. Я.*) применяет этот принцип к человеческим учреждениям и верованиям, рассматриваемым как одеяния» [Яковенко 1891: 50].

⁴²³ В черновиках «Счастливой Москвы» зафиксирован совет Сарториуса жене, как бы отразивший собственный опыт персонажа: «*Лучше — ты превратись в кого-нибудь другого, или стань собакой, зверем, чем попало — все равно ведь будешь жить, если самой собой ты быть не можешь и злишься!*» [Платонов 1999: 104].

почему Сарториус не толкается у кассы, чтобы купить билет на поезд, повествователь говорит: «Ему не хотелось портить сердца — своего и чужого, что *надоело уже в истекших тысячелетиях*» [4: 320].

Роман «Счастливая Москва» не был завершен, но показательны планы Платонова относительно дальнейшей жизни героя. Еще до превращения в Груняхина Сарториус задумывается: «Что я один?! *Стану как город Москва*» [4: 95]. В «Московской скрипке» про Сарториуса говорится: «...он заблудился между людей» [4: 340]. Сходную ситуацию видим в «Строителях страны» — Дванов испытывает желание «рассосаться людьми и пространствами» [Платонов 2021: 405].

Сущность мотива объяснена в платоновской записи 1935 г:

Сартор<и>ус в конце своих перевоплощений убеждается, что для свершения его жизн<енной> задачи и удовлетворения любовью (далее) *ему самому необходимо стать Москвой, — и на перевоплощении в нее, в женщину — спасительницу мира, — он кончается и кончается роман* [Платонов 2000а: 162].

Вслед за личностной «метаморфозой» перед Сарториусом / Груняхиным открывается перспектива приобщения к «вселичности», слияния с Москвой-населением и народом в целом. Если Москва-героиня говорила о невозможности соединения посредством «любви» как серии сексуальных актов с различными партнерами, то в судьбе Сарториуса намечен новый путь, своего рода экзистенциальный «взаимообмен»; комизм, однако, в том, что подобный результат достигается через волевой акт и бюрократическую процедуру — обмен документов⁴²⁴.

Показательна платоновская запись 1936 г., из которой следует, что, в отличие от «семейной» установки Груняхина, эрос Сарториуса не имеет избирательного характера — герой стремится «обладать» всеми: «Для Сарториуса столько же “полов”, сколько людей. Он к каждому относился с любопытством юноши к девушке: что-то другое, “не я” есть в любом мужчине и женщине» [Платонов 2000а: 187]. В этом смысле он подобен Москве, которой присуще стремление «в бесчисленную жизнь, давно томящую ее сердце предчувствием неизвестного наслаждения, — в темноту стеснившихся людей, чтобы изжить с ними тайну своего существования» [4: 53]. Учитывая эквивалентность Москвы-человека и Москвы-города, можем сказать, что по отношению к ним обеим мужские персонажи романа предстают одновременно любовниками и детьми. Совокупляясь,

⁴²⁴ Ситуация отчасти напоминает повесть М. А. Булгакова «Дьяволиада» (1923), где героя по имени Варфоломей Петрович Коротков, у которого украли документы, начинают принимать за Василия Павловича Колобкова [см.: Булгаков 2008: 22].

соединяясь с ними, Москва стремится как бы родить их «обратно», приобщить к множеству, которое она символизирует.

Насколько можно судить, в дальнейшем сюжете Сарториус должен был «раствориться» в городе, понимаемом и как совокупность жителей, и как мифологизированный локус с конкретным духовным содержанием, — это своего рода развитие возникшего в «Чевенгуре» мотива слияния в единое «мистическое тело» коммунизма для существования «в общей обоюдности» [3: 274]. Однако с учетом превращения Сарториуса в Груняхина допустимо предположить более «радикальный» вариант: возможно, автор «Счастливой Москвы» намеревался реализовать экзистенциально-телесное, «андрогиническое» соединение героя с героиней, означающее приобщение к универсальному женскому началу, «мировой душе» — своего рода вариант возвращения в материнское лоно (характерно, что Сарториусу дано имя Семен, которое в одноименном рассказе носит мальчик, стремящийся «стать матерью»).

Мотив «обмена личностями» представлен и в более позднем творчестве Платонова. В рассказе «Железная старуха», пусть в «наивно»-детском варианте, выражена идея экзистенциального «эксперимента» — малолетний Егор беседует с червем: *«Давай я буду тобою, а ты будешь мною <...> Мне надоело быть все Егором и Егором <...> Я хочу быть еще чем-нибудь»* [6: 99]. Вспомним повесть «Ювенильное море», где инженер Вермо носит фамилию, означающую на эсперанто «червь», и при этом «стремится» в *подземные пространства* — словно на практике прошел метаморфозу, которую в «Железной старухе» мальчик предлагает немому «собеседнику».

«ПОЖИТЬ В СМЕРТИ И ВЕРНУТЬСЯ»

Во многих платоновских сюжетах, где героями являются дети, фактически изображен *катабазис* — «нисхождение» к натально-мортальному рубежу. Чаще всего этот мотив реализуется в узнаваемо-«бытовом» антураже советской жизни 1930-х — 1940-х годов; хотя иногда налицо явно сказочные черты (один из примеров — рассказ «Разноцветная бабочка» [б: 142–151]).

В романе «Чевенгур» рыбак Дмитрий Иванович, мечтавший обрести «опыт» смерти, предпринимает для этого сознательные усилия; он мыслит уход из жизни буквально как путешествие в пространстве, которое, в отличие от времени, изотропно и предполагает возможность возвращения:

Втайне он вообще не верил в смерть, главное же, он хотел посмотреть — что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; *он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды*, — и она его влекла. Некоторые мужики, которым рыбак говорил о своем намерении пожить в смерти и вернуться, отговаривали его, а другие соглашались с ним: «Что ж, испыток не убыток, Митрий Иванович. Пробуй, потом нам расскажешь» [3: 15–16].

Поступок рыбака, бросившегося в озеро со связанными ногами, в «бытовом» аспекте выглядит как самоубийство, хотя по сути не имеет с ним ничего общего — это как бы реализация мифологического мотива путешествия в тридесатое царство, радикально расширяющего знание сказочного героя о мире. В отличие от рыбака и его сына Александра, малолетние герои рассказов Платонова не уходят в смерть буквально, но активно с ней «контактируют» (иногда случайно или вынужденно, а подчас добровольно), причем с благополучными последствиями. В платоновском мире смерть — неизменная «фоновая» составляющая бытия, и «взаимодействие» с ней осуществляется постоянно, даже если персонаж

не думает об этом⁴²⁵. Характерно вступление к рассказу «Неодушевленный враг»:

Человек, если он проживет хотя бы лет до двадцати, *обязательно бывает много раз близок смерти или даже переступает порог своей гибели, но возвращается обратно к жизни*. Некоторые случаи своей близости к смерти человек помнит, но чаще забывает их или вовсе оставляет их незамеченными. Смерть вообще не однажды приходит к человеку, не однажды в нашей жизни она бывает близким спутником нашего существования [5: 25].

Разумеется, «временный» контакт со смертью содержит инициационные коннотации — последствия подобной «встречи» мыслятся как символическое воскресение и означают качественный «скачок» в формировании личности.

ПЕРЕСПАТЬ СО СМЕРТЬЮ («Железная старуха»)

Рассказ «Железная старуха» — пример произведения, где идентификация персонажа, в отличие от сюжетов, упоминавшихся в предыдущей главе, не обусловлена житейским неблагополучием. Насколько можно судить, жизнь «малолетнего Егора» [6: 97] протекает в нормальных условиях, в «полной» семье (отец не принимает участия в событиях, но упоминается [6: 100]). «Сдвиг» в сознании мальчика, ощутившего «границу» между собой и миром (недаром герой воспринимает каждый звук и вообще каждый факт реальности как адресованное ему, Егору, «вопросание»⁴²⁶), — не экстремальный, а закономерный процесс, обусловленный соответствующей психологически-возрастной стадией.

⁴²⁵ Ср. тематически близкое стихотворение (1932) О. Э. Мандельштама:

О, как мы любим лицемерить
И забываем без труда
То, что мы в детстве ближе к смерти,
Чем в наши зрелые года. <...>
Но не хочу уснуть, как рыба,
В глубоком обмороке вод,
И дорог мне свободный выбор
Моих страданий и забот
[Мандельштам 1990б: 185].

Заключительная строфа ассоциируется с упомянутым эпизодом «Чевенгура», где «образцом» для Дмитрия Ивановича служит «всезнающая» рыба, которой он хочет уподобиться [3: 15]. Но для лирического героя Мандельштама главное (причем негативное) качество рыбы — не причастность к истине, а «безволие».

⁴²⁶ Непосредственно этим мотивом рассказ начинается:

Шумели листья на дереве; в них пел ветер, идущий по свету. Малолетний Егор сидел под деревом и слушал голос листьев, их кроткие бормочущие слова.

В рассказе очевидно развитие ряда мотивов «Чевенгура». Например, в обоих произведениях актуальна тема номинации: Егор пытается «добиться», чтобы каждый элемент бытия, живой или неживой, «нарёк» себя сам, — подобно тому как Саша Дванов, мысленно обращаясь к «миру», «ожидал услышать его собственное имя из его же уст». Разумеется, речь идет не о формальном ониме, а о мистической сущности, которая, как надеется Дванов, спонтанно откроется ему. Точно так же многократно задаваемый Егором вопрос «ты кто?» [6: 97] подразумевает более широкий ответ, нежели простое «самоназвание»: мальчик всякий раз ожидает некоего сущностного, экзистенциального «самоопределения» — независимо от того, идет ли речь о природной стихии (ветер), о близком человеке (мать Егора), о животном (жук, червь), о растении (лист, клен), о существе незнакомом и таинственном («железная старуха») либо, наконец, о самом мальчике: «А кто я? — думал Егор и не знал. — Кто-нибудь я тоже есть» [6: 100].

Герой не доходит в своих размышлениях до тезиса Р. Декарта «я мыслю, следовательно, я существую» [Декарт 1989: 269], но явно приближается к нему. Характерно и его постоянное стремление к «осмысленному» существованию: «Егор <...> спать не любил, он любил *жить без перерыва*, чтобы видеть все, что живет без него» [6: 97]. Образ «перерыва» жизни актуализирует моральные коннотации; заметим, что центральный эпизод рассказа — «встреча» с железной старухой — представляет собой паузу в рациональном (осмысленном) существовании Егора: это сон-успение, открывающий главную тайну. В аспекте этого эпизода понятно, что не любящий спать мальчик подсознательно стремится именно «уснуть» — оказавшись буквально в потустороннем мире, увидеть «подоплеку» бытия (сопоставим в «Чевенгуре» идею «пожить в смерти и вернуться»).

В формуле Егора «ты кто?» перефразирован вопрос Захара Павловича, заданный Саше, который «однажды <...> ночью» [3: 60] ощутил себя «вместилищем» жизни как целого и выразил испытанное им чувство всеединства, безотчетно сказав: «Вот это — я!» [3: 61]. Лишенная контекста фраза непонятна для постороннего, поэтому, услышав ее, Захар Павлович переспрашивает: «Кто — ты?» Формально здесь «предварен» вопрос героя «Железной старухи», но тире подсказывает, что, в отличие от рассказа, в романном эпизоде акцентирован не характерологический, а идентификационный смысл — Захар Павлович хочет понять *тему* про-

Егор хотел узнать, что означают эти слова ветра, о чем они говорят ему, и он спрашивал, обратив лицо к ветру:
— Ты кто? Что ты мне говоришь? [6: 97].

изнесенной Сашей фразы, не требуя от него экзистенциального самоопределения. И, поскольку тот от стеснения («объятый внезапным позором» [3: 61]) вообще не в состоянии говорить, Захар Павлович заключает: «Чтец ты — и больше ничего...» — имея в виду сформировавшуюся под влиянием книг склонность Саши к отвлеченным, абстрактным проблемам, а также подчеркивая его наследственное сходство с отцом-рыбаком: «И этот в воде из любопытства утонет» [3: 61].

Очевидна также типологическая близость Егора к взыскующему истины герою «Котлована» Вощеву — для обоих характерно «личное» отношение не только к живому существу, но и к неодушевленному предмету или субстанции; сравним фрагменты двух произведений:

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. «Ты не имел смысла житья, — со скупостью сочувствия полагал Вощев, — 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» [3: 416].

Этот жук будет где-нибудь жить, а потом помрет, и все его забудут, один только Егор будет помнить этого неизвестного жука.

Усохший лист упал с дерева. Он когда-то вырос на дереве из земли, долго смотрел на небо и теперь снова возвращался с неба в землю, как домой с долгой дороги [6: 98].

Несмотря на небольшие размеры изображенного в рассказе локуса, контакты Егора «всеохватны»: он общается с «небесными» существами (ветер, жук), с листом, который «возвращается с неба в землю», и с подземным обитателем — червем. При этом ночная реальность⁴²⁷ уподобляется подводному миру: «Окно, выходящее в просыное поле, светилось смутным светом ночи, будто за окном была глубина неподвижной воды» [6: 100]. Уход Егора из дому ассоциируется с погружением в воду, подкрепляя натальные ассоциации; сопоставим в романе «Чевенгур» представление рыбака о смерти как подводном мире, напоминающем сказочный Китеж.

Основным «собеседником» Егора (помимо матери) и его «двойником» является червяк, которого мальчик берет с собой в постель, кладя

⁴²⁷ Ночь охарактеризована как состояние экзистенциального одиночества человека и «равновеликости» с бытием:

...На дворе стояла ночь — только начавшаяся, долгая, всю ее не проспшишь; и если заснешь, все равно проснешься до рассвета, в то страшное время, когда все спят — и люди и травы, а проснувшийся человек бывает один на свете — его никто не видит и не помнит [6: 98–99].

под подушку [6: 99]. Характерна «возрастная» неопределенность червя: «...он был небольшой, чистый и кроткий, наверно, детеныш еще, а может быть, уже худой маленький старик» [6: 98]. Две эти стадии сочетаются и в образе Егора — в финале он обещает: «И до старухи дознаюсь — сам стану железным стариком!» [6: 103]. Сон мальчика представлен как «временная» смерть, и «приостановление» *земного* существования каламбурно связано с уходом *в землю* — «поменявшись» с червем, Егор засыпает в пещере «в склоне оврага» [6: 101]. В дальнейшем статус-кво восстанавливается: мальчик, вернувшийся домой «из-под земли», видит, что червяк ползет, «возвращаясь с постели Егора к себе домой в землю» [6: 103]. Егор — один из галереи платоновских персонажей, связанных с дискурсом «подземности», воплощающим мифологический круговорот смертей и рождений.

Мотив человека-червя, как отмечалось, восходит к оде «Бог»⁴²⁸ (1784) [Державин 1957а: 116], а кроме того, к книге Ницше «Так говорил Заратустра», где о людях говорится: «Вы совершили путь от червя к человеку, но многое в вас еще осталось от червя» [Ницше 1990: 8]. Отголосок последней фразы видим в платоновском «Ответе редакции “Трудовой армии” по поводу <...> рассказа “Чульдик и Епишка”»: «Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка. <...> Мы идем снизу, помогите нам, верхние» [8: 15]. Фраза «Человек вышел из червя» [Платонов 1985а: 489] фигурирует и в предисловии к сборнику стихов «Голубая глубина».

Заметим также, что в работе В. С. Соловьева «Красота в природе» имеется специальный пассаж о черве — в этом существе автор видит пример «положительно безобразной формы»:

Форма червя <...> есть прямое выражение, *обнаженное* воплощение двух основных животных инстинктов — полового и питательного — во всей их безмерной ненасытности. <...> Основной тип червя на более высокой ступени организации явно сохраняется и у моллюсков. Не то видим мы у насекомых, у которых червеобразная основная форма (находящаяся, по новейшим научным мнениям, в генетическом сродстве с кольчатými червями) в своем обнаженном безобразии сохраняется только на стадии личинки, а в разившемся животном прячется под более или менее красивыми окрыленными покровами.

Основной червь, у насекомых прикрытый снаружи, *вбирается внутрь* у позвоночных животных: их *чрево* есть тот же червь не только в этимологическом, но и в зоогеническом смысле. Этот вобранный внутрь червь у некоторых позвоночных животных, при-

⁴²⁸ В одном из эпизодов «Чевенгура» появляется персонаж, именующий себе богом и при этом, подобно червю, питающийся «непосредственно почвой» [3: 88].

надлежащих к классам рыб и земноводных, опять получает такое преобладание, что сообщает свою форму всему телу животного. Таковы в особенности змеи, которые изо всех позвоночных животных суть самые похожие на червя, а потому и самые отвратительные. <...> ...Преобладание материи над формой, наглядно выражаемой в типической фигуре червя, есть лишь главная основная причина безобразия в животном царстве [Соловьев 1912а: 62–24: курсив автора].

Отголоски этих суждений (а также, конечно, тезиса Ницше) присутствуют в «Чевенгуре», где о Захаре Павловиче, который без ручного труда принимался «так глубоко думать о всем сразу, что у него выходил один бред», говорится: «...он не мог превозмочь свою думу, что человек произошел из червя, червь — это простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна пустая вонючая тьма» [3: 21]. В романе «Счастливая Москва» мотив трансформируется в образ кишки как «вместилища» души [4: 61], которую Самбикин демонстрирует Сарториусу при вскрытии трупа девушки.

Но в целом платоновский образ червя имеет скорее позитивные коннотации. Будучи представлен как обладатель истины, червь противопоставит «поверхностному» (в прямом и переносном смысле) земному миру. Характерный пример — рассказ «ТВП», где поэтоним Протегален, как отмечено Е. М. Виноградовой, представляет собой измененное *диал.* «протягалень» — рослый, большой человек [СРНГ 1999: 16]; это соответствует внешности платоновского «человекочервя», образ жизни которого «предваряет» действия Егора:

Жил глубоко под землей Протегален. <...> До того он худ и длинен был, что мать звала его веревочкой, ветошкой, срамотой своей, на все лады, но не Ваней. А подросток Ваня, и прозвали его Протегаленьем, а кто тощей Вертой. <...> Пожил-пожил он, походил-походил и начал вдруг думать.

Потом нашел овраг поглубже и глуше, выкопал в глине пещеру, набросал туда травы, наложил картошек на зиму с чужого поля и залез туда сам <...> переселился в другие края, себе по душе.

Края те просторные и пустынные и окружены черными горами. Эти горы выдолблены, и внутри их живут великаны, как в землянках. <...> Сидел в пещере согнутый Протегален и умирал от своих радостных дум, которые сделали ему другую жизнь [1: 327–328].

Сходен образ червя в рассказе «Крюйс»: «К полудню особенно разрастался гул гадов, и поэтому Крюйс уходил в прохладу погреба, в соседство слепого и мыслящего червя, жизнь которого была очевидна на живом разрезе земли в погребе» [1: 43–44]. В набросках романа «Македон-

ский офицер» «тождество» человека и червя реализовано как бы на эмбриональном уровне — шелковичных червей вынашивают женщины: «Этот способ не давал смертности среди червей, самые черви были гораздо производительнее, и, стало быть, вынашивание червей женщинами было весьма разумно для государственного хозяйства» [Платонов 1995: 247]. Такое состояние «квазибеременности» (при этом вынашивающая червей героиня по имени Офрия является девственницей [см.: Платонов 1995: 246–247]) доставляет острые эротические ощущения — про Офрию сказано, что «ее движения были такими страстными и неприличными для скромности, точно она хотела немедленной любви»⁴²⁹ [Платонов 1995: 247]. Кстати, наброски «Македонского офицера» делались параллельно с созданием повести «Ювенильное море», герой которой Вермо, как отмечалось, связан с темой «человека-червя».

К ней имеет отношение и героиня романа «Счастливая Москва», которая из «летающей» превращается буквально в «ползающее» существо: у героини во время *подземной* (при строительстве метро) аварии «размята правая нога в верхней полной части, выше колена» [4: 77]. В этом отношении Москва подобна, например, безногому Жачеву из повести «Котлован».

В военном рассказе «Броня» тема «человека-червя» сочетается с парфразом библейского мотива «возвращения в прах» [Быт. 3:19] — показательна сказка, которую женщина рассказывает мертвому ребенку:

Жили-были люди,
Померли все люди.
Нарожались черви,
Стали черви люди.
Черви все подошли,
И осталась глина.
А на глине корка,
А на корке травка,
В травке той росистой
Сердце наше дышит,
Сердце наше плачет
Об умерших детях [5: 60–61].

⁴²⁹ Сходный мотив — в комедии «Ноев ковчег»: Чадо-Ек выкармливает зараженных блох своей кровью [7: 441], при этом его телодвижения внешне напоминают эротические: «Вскакивает в конвульсии, содрогается»; «Изводится и стонет» [7: 440–441]. Отметим переключку с комедией В. В. Маяковского «Клоп» (1928), где Присыпкин отправляется в зоопарк в качестве добровольного «донора» для уцелевшего насекомого [Маяковский 1958а: 265, 272]; о реминисценциях из произведений Маяковского в «Ноевом ковчеге»: [Яблоков 2014: 572–573].

Наконец, взаимоотношениям человека с червем целиком посвящен рассказ «Осьмушка» (один из вариантов названия — «Червь» [6: 399]). Отмечена [см.: Нонака 2019а: 89] ассоциация заглавия «Осьмушка» с прозвищем Захара Павловича в «Чевенгуре» — «Три осьмушки под резьбу» [3: 44–45]. В рассуждениях этого персонажа образ червя имел устрашающий вид — в рассказе же червь представлен идеалом трудолюбия и альтруизма. Главный герой «Осьмушки» Митя ищет, кто сможет отправиться из земного в потусторонний мир и вернуться, принеся ему весть об умершей матери [6: 138]. Ради этого червь приносит себя в жертву, буквально «разрываясь» между «этим» и «тем» светом; он готов пожертвовать дыханием — душой, чтобы воскресить мать Мити [6: 139]. Не вдаваясь в подробности, подчеркнем, что сюжет «Осьмушки» явно перекликается с «Железной старухой», где Егор отправляется под землю («на тот свет») «вместо» червя.

Мортальные коннотации пещеры здесь очевидны: «Унылый звук раздался в этой низине земли, как вздох сожаления всех умерших людей» [6: 101]. При этом герою открывается перспектива не просто инициации, но «абсолютного» взросления — явившаяся старуха обещает открыть Егору тайны бытия, которые он хотел «услышать» от мира: «Иди ко мне, я все тебе скажу, и ты тогда помрешь. А то ты маленький, тебе жить еще много, и мне долго ждать твоей смерти» [6: 101]. Решительный «разрыв» со смертью, «победа» героя (не случайно ему дано имя Егор — Георгий) над ней («Мне тебя не надо, я тебя убью! — Он бросил в ее лицо горсть глины» [6: 102]) означает второе рождение, воскресение мальчика.

В сцене пробуждения Егора амбивалентно смешаны сон и явь, мифологическая и «земная» реальность:

Он очнулся от знакомого тепла, его несли мягкие большие руки, и он спросил:

— Ты кто? Ты не старуха?

— А ты кто? — спросила его мать [6: 102].

«Отождествление» (пусть ошибочное) матери и «железной старухи» подчеркивает близость коннотаций рождения и смерти. Важен и последующий диалог, из которого следует, что встреча с «железной старухой» изменила как самого мальчика, так и отношение матери к нему:

Егор рассказал, что он боролся в овраге с железной старухой, но только не успел разглядеть ее лица, потому что бросил в него глиной.

Мать задумалась, потом она опустила Егора на землю и посмотрела на него, как на чужого.

— Иди своими ногами, борец!.. Тебе это приснилось.

— Нет, я правда ее видел, — сказал Егор. — Железные старухи бывают.

— *А может, и бывают,* — произнесла мать и повела сына домой [6: 102–103].

Реакция матери показывает, что она теперь видит в мальчике нечто незнакомое («чужое») и воспринимает сына как повзрослевшего («иди своими ногами»). В этом аспекте ее ситуативно шуточный, передразнивающий вопрос «а ты кто?» обретает вполне «серьезный» смысл, подчеркивая динамику личности героя.

Стремясь осознать свои экзистенциальные «границы», Егор, как мы помним, хотел «обменяться» личностью с червем. Сделать это не удалось, но после символических смерти и воскресения (сон в пещере, разговор с железной старухой) «субъектность» героя усиливается, его личность оформляется. Не добившись пока прямых ответов на свои вопросы, он определенно надеется получить их в будущем. Отпуская червя и досаду на его «скрытность» («Кто он такой, так и не сказал»), Егор сердито говорит: «После все равно дознаюсь. И до старухи дознаюсь» [6: 103]. Заметим, что в последней фразе присутствует неосознанное предсказание собственной смерти — намерение «дознаваться» (учтем многозначность глагола «познать») до старухи звучит как «обещание» в будущем ответить на ее призыв: «Иди ко мне, я все тебе скажу, и ты тогда помрешь» [6: 101]. Столь же двусмысленна фраза «Вырасту еще чуть-чуть и поймаю железную старуху...» [6: 103] — семантика обретения в глаголе «поймать», наряду с подразумеваемой герою победой предполагает соединение наподобие «брака».

Не осознавая всей глубины своих прозрений, Егор декларирует «переход» от матери к железной старухе. В символическом плане такая «смена» трагична — речь идет об осознании собственной причастности к круговороту смертей и рождений; на «бытовом» же уровне затеянный ребенком радикальный «отрыв» от матери пугает его самого, так что в финале Егор возвращается к прежней «родственной» позиции: «Это я нарочно буду железным, чтоб старуху напугать, пускай она околеет. А потом я железным не буду — не хочу, я опять буду мальчиком с матерью» [6: 103]. Заметим, что «новое детство» мыслится как этап *после* «стариковской» стадии; намерение «вернуться» от старухи к матери, превратившись из старика в ребенка (иначе говоря, воскреснуть), — традиционный для Платонова образ натально-мортального круговорота.

В качестве постскриптума — наблюдение, не имеющее прямого отношения к платоновскому творчеству. В 1958 г. вышло первое посмертное издание произведений писателя — «Избранные рассказы»; в его состав входил и рассказ «Железная старуха». В том же году было написано одноименное стихотворение Н. А. Заболоцкого — о крестьянке, любовно ухаживающей за искалеченным мужем-фронтовиком [см.: Заболоцкий 1983а: 443]. Возможно, поэт успел незадолго до смерти прочитать сборник рассказов Платонова и использовал (радикально переосмыслив) понравившийся ему образ.

НЕ ПРОПАСТЬ ВО РЖИ («Июльская гроза»)

Упомянутый сборник появился через семь лет после кончины писателя, но идея подготовки этой книги стала обсуждаться еще в начале 1950-х годов. Приступая к анализу «Июльской грозы»⁴³⁰, приведем суждения рецензентов, обсуждавших вопрос о целесообразности включения данного рассказа в посмертный сборник произведений Платонова. Так, М. Р. Шкереин 30 июля 1952 г. писал:

В «Июльской грозе» изображается путешествие малолетних брата и сестры из одного колхоза в другой (за 4 километра) в момент грозы. Мораль такая: родители и бабушка с дедушкой заботятся более о колхозном скоте, чем о своих детях. Мораль ложная, ничем

⁴³⁰ Рассказу посвящено не так уж много работ. Одна из них — статья Н. А. Власовой, где, к сожалению, преобладают социально-политические аспекты; по мнению автора, главное в рассказе — разрыв между поколениями, обусловленный конфликтом патриархального и советского менталитетов [см.: Власова 2011: 103]. По существу, это развитие тезиса о том, что в «Июльской грозе» звучит «плач Платонова по утерянным ценностям дореволюционного жизнеустройства» [Уокер 2000: 713]. Данная мысль, в свою очередь, восходит к работе, где подчеркнуты усилия редактора 1930-х годов, стремившегося искоренить в платоновском рассказе «поэтический мир бабушкиной жизни», удалив соответствующие фрагменты как «крамольные» [см.: Корниенко 1993: 272–273]. Стоит заметить, что «Июльская гроза» (как и другие «детские» произведения Платонова) активно используется в школьной практике, где этому рассказу (хотя не только ему) придан вполне сусальный образ. Приведем фрагмент одной из методических разработок соответствующего урока — резюмирующие вопросы учителя с предполагаемыми ответами:

— На фоне чего разворачиваются все описанные события?

(Платонов на протяжении всего рассказа создает образ богатой деревни, деревни во ржи, урожайной, многохлебной. <...>)

— Следовательно, все это надо сохранить, чтобы каждый чувствовал и видел эти неяркие приметы своей малой родины. А возможно это лишь соблюдая принцип «возлюби ближнего своего как самого себя», не нарушая, а сберегая связь времен и поколений (<https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200300511> (дата обращения: 05.03.2021)).

не оправданная. Весь рассказ построен на сюжетных натяжках и потому неправдоподобен от начала до конца. К примеру: почему дети без всякого мотива ушли от бабушки, которая только что начала печь для них блины? Почему бабушка, обнаружив через несколько минут исчезновение детей, не кинулась их догонять, особенно ввиду надвигавшейся грозы? Почему, наконец, дети, отошедшие не более ста метров от деревни, когда началась гроза, не вернулись к бабушке, а кинулись от деревни.

Все, все несообразно и не мотивировано в этом рассказе, как не мотивировано и бессердечие родителей несчастных детишек [Посмертные сборники 2017: 591].

М. М. Скуратов 17 сентября 1952 г. высказался так:

Рассказ — один из лучших в багаже А. Платонова. Но, построенный на зыбких мимолетных душевных переживаниях, в тонах какой-то «скуки жизни» и беспредметного метания от одного бесцельного поступка к другому (шли к бабушке-дедушке, а пришли — скучно стало, обратно пошли), — он неизвестно почему заносится в золотой фонд литературы о детях и для детей... [Посмертные сборники 2017: 595].

П. Н. Омилянчук в рецензии, датированной 2 января 1953 г., назвал рассказ «длинным и скучным»:

Описывается путешествие девочки Наташи со своим младшим братишкой Антошкой из колхоза «Общая жизнь» в деревню Панютино к бабушке и обратно. Добравшись до бабушки, дети сразу же ушли обратно и пошли в грозу. Рассказ неинтересен, идея его не ясна. Нет необходимости его и печатать [Посмертные сборники 2017: 611].

Вне зависимости от конкретных оценок, критики подметили существенное свойство «Июльской грозы» (где события, кстати, длятся не более трех-четырёх часов): весь сюжет — это, по сути, пребывание героев в дороге, путь в одном направлении, затем в противоположном. В финале движение вроде бы окончено (дети возвращены домой) и идиллия семейного существования восстановлена. Но сразу звучит намек на то, что «заглавная» коллизия (контакт с грозой) имеет шанс повториться: Антошка предлагает назавтра отправиться *по тому же пути*, заявляя, что «любит грозу»⁴³¹ [6: 37], причем характерно, что Наташа не возражает (как бы жа-

⁴³¹ Во фразе «Я люблю грозу» своеобразно варьируется хрестоматийное начало стихотворения (1829) Ф. И. Тютчева: «Люблю грозу в начале мая» [Тютчев 1965: 12]; очевидно и сходство заглавий «Весенняя гроза» — «Июльская гроза». Можно также отметить переключку (возможно, случайную) с фразой из поэмы Б. Л. Пастернака «Девятьсот пятый год» (1926): «Я грозу полюбил / В эти первые дни февраля» [Пастернак 2003: 271].

леет маленького брата, но вместе с тем «соглашается» вновь подвергнуть его опасности). Столь резкая перемена в мальчике, всего час-полтора назад говорившем: *«Дома лучше всего сидеть, я люблю дома...»* [6: 32], — кажется немотивированной, если исходить из того, что единственным «фактическим» событием, произошедшим с Наташей и Антошкой во время грозы, было повторное явление старичка [6: 33], который донес их домой. Даже с учетом «исключительности» этого персонажа (председатель колхоза ставит старичка в нравственном и деловом отношении выше, чем родных отца и деда детей [6: 36]) встреча с ним вряд ли могла вызвать у Антошки «любовь» к грозе. Заметим, что мотив путешествия подкрепляется в финале разговором о быке, которого требуется перегнать из племхоза «Победа» в колхоз «Общая жизнь» [6: 36] — по той самой дороге, часть которой дважды преодолели главные герои.

Неоднозначен и смысл последней фразы, оформленной то ли как несобственно-прямая речь матери, накормившей Наташу и Антошку, то ли как резюме повествователя: «Пусть дети растут и поправляются» [6: 37]. В данном контексте слово «поправляться» означает «прибавлять в весе» (кстати, в первом же абзаце Антошка назван «кормлёным, тяжёлым» [6: 18]). Но сохраняющееся на смысловой периферии значение «выздоровливать» заставляет предположить, что в процессе «челночного» движения дети, сами того не заметив, пережили некий кризис, сходный по серьезности и значимости с болезнью.

Неоднозначному финалу предшествует ряд «пространственно-психологических» парадоксов, которые можно представить в виде нескольких вопросов.

1. Почему или зачем дети отправились к бабушке? Ответ, казалось бы, очевиден: они идут в гости по ее приглашению. Характерно, однако, что этот процесс изображен как «нерадостный», сопровождается негативными эмоциями: «С первых строк <...> нагнетается ощущение тревоги» [Власова 2011: 102]. Антошка плачет от усталости [6: 19], Наташа думает лишь о возможном нападении некоей силы, таящейся во ржи, и о том, как обезопасить от нее брата; из предосторожности она «маскирует» Антошку «под девочку» («девочек меньше трогают» [6: 18]), повязав ему на голову свой платок, — именно в таком виде брат принесен ею [6: 23] к бабушке.

2. Можно было бы предположить, что негативные эмоции объясняются трудностью пути («велик мир в детстве...» [6: 18]); но ничего не меняется и после того, как четыре километра между колхозом «Общая жизнь» и деревней Панютино преодолены. Наташа «тихо стучит в окно» со словами: «Бабушка <...> отворяйте, мы к тебе в гости пришли» [6: 23], —

словно констатирует исполненный долг. Непосредственно перед этим описано эмоциональное состояние «старухи» [6: 26] (которой «в реальности», пожалуй, лет пятьдесят), наблюдавшей через то же окно привычный для нее ландшафт, и впечатление от него довольно странное:

...Бабушка оглядела улицу и дорогу, ведущую в ржаное поле, — может, кто-нибудь покажется. Но не было никого, лишь волнами плыла жара по земле да старые привычные избы стояли по деревне и копались пыльные соседские куры в дорожной колее, и *бабушке стало вдруг скучно и жутко, точно она посмотрела не на белый свет, а в крошечную тьму* [6: 23].

Войдя в дом, Антошка и Наташа сразу заговаривают о еде — блинах, «квашонке» (простокваше) и т. д. [6: 24]; но, едва старуха начинает хлопотать по хозяйству и отправляется за тем, о чем они просили, дети, не пробывшие в доме бабушки и получаса, тайком *сбегают* от нее и отправляются домой. Вскоре их застигает в поле гроза — идущая, заметим, с той стороны, где находится деревня Панютино.

3. Странно и то, что, зная, куда движутся Настя с Антошкой, мы не вполне точно представляем, *откуда* они идут. Отправной точкой назван «колхоз “Общая жизнь”» [6: 18], однако он, скорее всего, объединяет несколько деревень — между тем конкретный населенный пункт, где живут дети и их родители, не указан; при этом во внутренней речи Наташи присутствует неясное словосочетание «их колхозная деревня» [6: 18] (словно она одна), а при возвращении девочка видит «крайний двор своего колхоза» [6: 34].

4. Вопросы вызывает локализация «спасительного» старичка. Когда Наташа и Антошка идут к бабушке, он появляется «из глубины хлебов» — как и дети, движется «по дороге, пролегающей во ржи» [6: 20], но *навстречу* им («прошел мимо», «посмотрел на миновавших его детей» [6: 20]). Однако тут же говорится, что «бумагу в колхоз “Общая жизнь” он отнес аккуратно» [6: 21], — стало быть, теперь должен *возвращаться* оттуда, идти в том же направлении, что Настя с Антошкой, и не встретить, а обогнать их. Появившись вторично (во время грозы), старичок общается, что был в колхозе, передал информацию о быке, «а сейчас назад ворочается» [6: 33] (хотя обратим внимание на ответную фразу Наташи: «Ну иди, нам быка давно в колхоз надо» [6: 34], — уместную скорее в ситуации, когда собеседнику еще только предстоит сделать дело, о котором идет речь). Получается, что старичок дважды представлен движущимся из одного и того же населенного пункта — но в диаметрально противоположных направлениях. Притом он словно никак не может уйти из колхоза: сперва направляется «туда», хотя должен идти «оттуда»; затем дви-

жется вроде бы правильно, но, спасая детей, меняет курс на 180° и опять оказывается в колхозе. Добавим, что в финале старичку вновь «обещан» маршрут с возвращением в ту же точку: ему предстоит перегнать быка из «Победы» в «Общую жизнь».

Отметив несколько «алогизмов», касающихся движения в пространстве, обратимся к пространственной структуре в целом. Начнем с того, что расстояние, преодолеваемое детьми, является частью «большой» дороги, на которой выделено *четыре*⁴³² локуса, изображенных с разной степенью детализации: а) племхоз «Победа», б) Панютино, в) колхоз «Общая жизнь», г) «дальний» мир, открывающийся при переходе точки зрения от идущих из колхоза детей на диаметрально противоположную сторону, с которой смотрит бабушка:

От их дворового плетня начиналось общее ржаное поле, и туда, в это поле, уходила дорога, ведущая сначала в колхоз, где жила дочь стариков, мать Наташи, а затем дальше — в *другие большие поля, заросшие хлебом и лиственными лесами, орошаемые светлыми реками, утекающими в теплое море...* [б: 21].

Пределами пространства с двух сторон выступают племхоз «Победа» и «другие большие поля». Гроза идет со стороны «Победы» через Панютино⁴³³ — но примечательно, что собственно Панютино дети не посещают: бабушка думает, что они «деревню пошли поглядеть» [б: 29], между тем Наташа и Антошка уже пустились в обратный путь. Таким образом, «избушка на краю деревни Панютино» [б: 21] оказывается пограничной точкой, «глубже» которой герои не заходят.

Старичок, помогший детям вернуться в «их» локус, явился из той же части пространства, что и гроза. Оттуда же, из «Победы», он должен будет привести племенного быка — взамен пассивного колхозного, которого Наташа представляет спящим [б: 19]. Паре быков подобна «контрастная» пара петухов — слабого (в разных смыслах) бабушкиного и «хищного»

⁴³² Это число играет в «Июльской грозе» важнейшую роль. В рассказе четыре наиболее «активных» в фабульном отношении героя (двое детей — бабушка — старичок), причем главному из них, Антошке, четыре года. Лишь у четырех «действующих» персонажей есть имена собственные: Наташа, Антошка, бабушка Ульяна Петровна, председатель колхоза Егор Ефимович Провоторов. Дети преодолевают четыре версты между «Общей жизнью» и Панютином; при этом от колхоза до племхоза «*верст двадцать*» — соответственно, от Панютина до «Победы» 16 (4x4) км. Наконец, по месту действия и доминирующим точкам зрения рассказ делится на четыре части: а) путь к бабушке, б) пребывание у нее, в) путь обратно, г) «домашний» эпизод.

⁴³³ Эта деревня, видимо, не входит в «Общую жизнь»; во фрагменте, ориентированном на точку зрения бабушки, упомянут «колхоз, где жила дочь стариков, мать Наташи» [б: 21], но про «организационно-хозяйственную» принадлежность Панютина ничего не известно.

соседского, который приходит (опять-таки со стороны «Победы»), «чтобы бить петуха бабушки и пользоваться ее курами» [6: 22]. Наконец, сходная оппозиция выстраивается в репликах председателя колхоза, упрекающего отца и деда детей в родительской несостоятельности: «... ты и не вспомнил про девчонку с мальчишкой ни разу... <...> И родной дед <...> к зятю чай пить пришел и сидит — не беспокоится...» [6: 35]. Охранно-«пастырская» (= пастушеская) функция реализована не кровными родственниками Наташи и Антошки, а «спасительным» старичком — он надежнее и сильнее, несмотря на «не мужественность» облика: «... худой, бедный старичок с голым, ничем не заросшим, незнакомым лицом; ростом он был не больше Наташи», — сравним впечатление девочки: «некормленный, маломочный какой-то, *наверно — не здешний!*» [6: 20].

Последнее умозаключение, кажущееся детски «нелогичным», актуализирует в слове «нездешний» сакральные коннотации (= потусторонний). Образная система рассказа, в том числе структура пространства, система персонажей и пр., обусловлена тотальным мифопоэтическим подтекстом. В самой ситуации приглашения детей в гости заключена «реализованная» метафора: из «*Общей жизни*» они перемещаются в некую «отдельную», особую (напомним о «пограничном» характере бабушкиного дома) реальность⁴³⁴, чтобы затем вернуться к «общности» более высокого порядка.

Рожь, окружающая Наташу и Антошку, уже во втором абзаце рассказа названа «чащей» [6: 18]; это слово возникает также при описании обратного пути: «*Чаща ливня* срасталась перед нею все более непроходимо <...> *будто детей окружал сумрачный, твердый и жесткий лес, обдирающий их тело до костей*» [6: 31]. Образ «леса», в котором оказались одинокие дети, ассоциируется с классическими сказочными мотивами: лес — дорога в тридцатое царство; перед нами модифицированный сюжет инициации, посвятительного обряда [см.: Пропп 2000: 36–40]. Из метафорической тождественности поля и леса следует, что «деревянная избушка» бабушки стоит «на опушке». При всей благостности образа и

⁴³⁴ Топоним Панютино восходит, скорее всего, к диминутиву Панюта (от Павел); в совокупности с именем бабушки — Ульяна Петровна — возникает сочетание трех имен, ассоциативно «подкрепляющее» хронологию фавулы: между Петром и Павлом (29 июня / 12 июля) и Ильиным днем (20 июля / 2 августа). Кроме того, название Панютино по звучанию близко к глаголу «*понять*» — это соответствует влиянию данного локуса на изменение картины мира героев. Наконец, топоним может быть каламбурно истолкован как сочетание корней «пан» (*греч. пан* — «всё») и «-ют-» (ср. приют, уютный, уютиться), связанного с *др.-рус.* «утьлина» — щель [см.: Степанов 1997: 694], — в таком варианте топоним Панютино содержит семантику абсолютной «маргинальности» и по отношению к именованию «Общая жизнь» предстает как бы антонимом.

«внешнем» несходстве со сказочной вредительницей-помощницей, обитающей на границе леса⁴³⁵, бабушка Наташи и Антошки имеет признаки Яги⁴³⁶. Подобно ей Ульяна Петровна стремится всех накормить: «Что есть еще на свете более необходимое, чем это ее бедное угощение? Она не знала...» [6: 22]. «Еда, угощение непременно упоминаются <...> при встрече с ягой» [Пропп 2000: 49]; она принадлежит к миру мертвых [см.: Пропп 2000: 45], и характерно, что главное блюдо, о котором идет речь в рассказе, — блины, воплощающие, как отмечалось, поминальную символику (избушка Яги может быть «пирогом подперта», «блином крыта» [Пропп 2000: 49]). Сравним впечатление внучки от места жительства бабушки: «Если бы Наташу оставили здесь жить навсегда, она бы умерла от печали» [6: 25]. Мортальные коннотации видны и в том, что за едой для детей бабушка отправляется буквально *под землю* — рассуждая при этом о собственном бессмертии:

Бабушка еще была в погребке; низкая обомшелая дверь, ведущая в *выход, обложенный сверху дерном*, была открыта; старуха там говорила что-то себе на утешение и двигала кладью, доставая, наверно, варенье из потайной посуды. Наташа подошла к выходу и поглядела, куда скрылась бабушка. В погребке было темно, ничего не видно, и бабушка *бормotala во тьме свои слова — должно быть, о том, что ей не хочется умирать, но она и так все время живет и живет* [6: 26].

Имя бабушки, Ульяна, с одной стороны, ассоциируется со св. Иулианией Лазаревской, прославившейся всеобщим «кормлением» [см.: Житие 1996: 120–140]. С другой стороны, очевидна переключка имени с названием летнего месяца и, соответственно, с заглавием рассказа. При всей любвеобильности «июльской» бабушки она «родственна» непогоде (сравним сказку братьев Гримм «Госпожа Метелица» [Гримм 1949а: 113] и др.), как бы повелевает ей: «...рожь вдалеке, *начиная от бабушкина двора*, вдруг пригнулась и полегла — на нее нашла буря» [6: 27]. Характерно и представление дождевых туч в «старушечьем» облике: «...серые

⁴³⁵ Ассоциация с «избушкой на курьих ножках» подкрепляется «куриной» темой: бабушка слышит, «что на дворе закричал чужой петух» и т. д.

⁴³⁶ Кстати, в том же 1938 году, когда написан рассказ «Июльская гроза», в СССР вышел мультфильм В. С. и З. С. Брумберг «Ивашко и Баба-яга» (см.: <https://www.youtube.com/watch?v=PrS22ilFvA> (дата обращения: 17.03.2021)) по сказке из сборника А. Н. Афанасьева «Ивашко и ведьма» [Афанасьев 1984-1: 138–145]. Здесь Баба-яга пытается прикинуться матерью Ивашки (при этом реальная мать старообразна и больше похожа на бабу — во всяком случае, мужа называет дедом), однако узнана мальчиком по неблагозвучному голосу; тогда Яга идет к кузнецу, который перековывает ей голос, вследствие чего она похищает Ивашку. Тот бежит, Яга гонится за ним, но героя спасают гуси-лебеди.

облака, опустившие из себя *длинные волосы ливня*, сдуваемые бурей в пустую сторону, *как космы у нищей старухи*» [6: 28]. Соответственно, гроза в рассказе связана с несостоявшимся гощением (и угощением) детей и может мыслиться как попытка вернуть их: «Антошка <...> еще видел избушку бабушки и можно было туда вернуться» [6: 27].

Гроза отождествлена со смертью:

Оттуда, из-за реки, шла страшная, долгая ночь; в ней можно умереть, не увидев более отца с матерью, не наигравшись с ребятами на улице около колодца, не наглядевшись на все, что Антошка видел у отцовского двора. И печка, на которой Антошка спал с сестрой в зимнее время, будет стоять пустой [6: 30].

Однако она зарождается не в Панютине, а движется из более глубокого пространства — с которым связан старичок, производящий «бесплотное» впечатление и даже уподобленный покойнику [см.: Карасев 1994: 109]: «...спал, снедаемый мухами и муравьями, ползавшими по его ко всему притерпевшемуся лицу» [6: 21]. Несмотря на это (а может быть, как раз поэтому) возможности данного персонажа превосходят «человеческие»: если представить ситуацию «жизнеподобно», рост старичка (как у девятилетней Наташи) — примерно 140 см, при этом совокупный вес двух детей, которых он несет, не меньше 45–50 кг. Внешность персонажа никак не соответствует фразеологизму «здоров как бык», однако в финале он признан «равносильным» этому животному, поскольку может управлять им.

В образе персонажа немало мифологических «знаков». В начале рассказа колосья ржи сравниваются с утомленными «стариками» [6: 18], и неожиданно вышедший «из глубины хлебов» старичок кажется «ожившим» колосом и ассоциируется с «житным дедом» [см.: Усачева 2009: 466], хозяином поля. В более широком плане он может быть сопоставлен с мифическим Дедом⁴³⁷ — духом предка, который в фольклоре нередко обозначает Бога и святых [см.: Седакова 1999: 41–42]. Но у него есть и признаки конкретных мифологических персонажей. «Заглавный» мотив июльской грозы связан с Ильей-пророком (и предшествовавшим ему в славянской культуре Перуном [см.: Топоров 1995а: 208]: Илья — «повелитель» гроз («Илья пророк разезжает по небу на огненной колеснице» [Даль 1984-2: 315]); при этом считалось, что начиная с Ильина дня

⁴³⁷ Отметим внешность персонажа при второй встрече с детьми, когда он неожиданно «вырастает» рядом с ними: спасаясь от дождя, старичок «надел кошелку на голову» [6: 33] — это придает маленькой, тощей фигуре сходство с грибом. Ср. «именование» гриба в известной загадке: «*Стоит антошка на одной ножке*» [Даль 1984-2: 367], — можно говорить о своеобразном «двойничестве» старичка и одного из главных героев рассказа.

следует жать озимую рожь («Пророк Илья лето кончает, жито зажинает» [Даль 1984-2: 314]). Кстати, в связи с безбородостью старичка упомянем существовавший, в частности, в Воронежской губернии обычай при жатве оставлять на поле пучок ржи в честь пророка Ильи — «завязать Илье бороду» [см.: Афанасьев 1994-1: 698].

Вместе с тем мотив «транспортировки» детей под проливным дождем, «по водам», намекает на Николая Чудотворца — покровителя плавающих и путешествующих. Показательна «странническая» деятельность старичка, который служит «рассыльным агентом по племенному делу» [6: 33] и приносит в «Общую жизнь» соответствующую новость: «...мне велели сказать, чтоб колхоз племенного быка себе взял. Им бык полагается» [6: 33]. Тема крупного рогатого скота в совокупности с мотивом «преодоления» грозы вводит ассоциацию с Волосом (Велесом), который в славянском пантеоне был противопоставлен Перуну и считался покровителем небесных стад, а также «земного» скота⁴³⁸ [см.: Афанасьев 1994-1: 691–695; Топоров 1995а: 210].

Сочетание образов грозы и быка в рассказе основано на мифологическом представлении о связи рогатого скота с небесной водной стихией: тучи = коровы и пр. [см.: Афанасьев 1994-1: 653–658; Толстой 1995в: 504]. Не менее важно, что в народной традиции бык выступает как «особо почитаемое животное, воплощение силы и мужского начала» [Толстой 1995а: 272], то есть является универсально-отцовским символом (ср. античного Зевса-Юпитера). Соответственно, слово «племхоз» (хозяйство, где выращивают ценных племенных животных) в «Июльской грозе» обретает добавочную семантику, исходя из значения «племя = народ». Если колхоз «Общая жизнь» — место «земного» существования конкретных людей, то племхоз «Победа» — всеобщая вечная родина (= источник рода), откуда в «Общую жизнь» послана весть о «визите» грозного патернального покровителя, — ситуация отчасти напоминает Страшный суд. Закономерно, что реализовать «посредническую» функцию как в теоретическом (весть о быке), так и в практическом (перегонка быка) плане способно лишь существо «нездешнее», связанное с тем же локусом, что и сам бык.

Обратимся теперь к главным героям и тем переменам, которые означает для Наташи и Антошки путь в обоих направлениях. Платонов выбирает для детей анаграмматичные имена [см.: Толстая 2002: 263], подкрепляющие сходство между ними — не только родственное (отме-

⁴³⁸ Связь со скотом актуализирована также в народном образе св. Георгия [см.: Толстой 1995б: 496]; показательно, что именно так (Егор) зовут председателя колхоза, говорящего о быке.

ченное старичком при первой встрече), но сперва и «гендерное»: Наташа «делает» из брата девочку⁴³⁹, путь к бабушке он преодолевает в женском облике. Соответственно, возвратное движение связано с превращением Антошки из «андрогина» в существо определенного — мужского — пола.

Что касается Наташи — следствием (пусть кратковременного) визита к бабушке является здесь «универсализация» женского начала. При виде ее «Ульяна Петровна заметила, что Наташа <...> все более походит на нее, когда бабушка была девушкой», — жизнь «повторила ее во внучке, чтобы каждый, посмотрев на Наташу, вспомнил бы Ульяну Петровну после ее смерти» [6: 23]. Характерен эпизод встречи, когда они глядят друг на друга через оконное стекло, точно в зеркало [6: 23]: каждая видит «себя» — но бабушка это понимает, а девочка, разумеется, нет. При этом в образе девятилетней Наташи «предвосхищены» все основные стадии женской жизни: бабушка прозревает во внучке «девушку», а в восприятии Антошки несколько раз подчеркнуто сходство сестры с матерью, притом имя героини восходит к *лат. natalis* — «родной».

Отсюда следует довольно неожиданный на первый взгляд вывод: отождествление с бабкой и матерью, акцентирование наследственных, родовых качеств Наташи есть метафорическая смерть героини, ее «растворение» как «отдельного» существа. Недаром девочка ощущает безжизненность бабушкиного пространства. Возможно, с этим связан и ее возраст — 9 лет: девятины — одна из стадий поминального ритуала⁴⁴⁰. Разумеется, подобные коннотации вовсе не свидетельствуют о каких-либо неблагоприятных переменах в судьбе Наташи. Как раз наоборот: приобщение к натально-мортальному циклу — мировому круговороту рождений и смертей — означает счастливую жизнь, связанную с успешным исполнением исконного женского долга.

Тождество с бабушкой проявляется и в том, что Наташа кормит Антошку «бабушкиной» едой. Перед бегством она предусмотрительно захватывает один блин⁴⁴¹ — в мифологическом аспекте он выглядит как волшебное средство, похищенное из «царства мертвых» и производящее

⁴³⁹ Имя Антон по созвучию может быть соотнесено с *греч. άνθος* — «цветок» (вспомним образ ребенка-цветка в платоновских произведениях).

⁴⁴⁰ Кстати, в рассказе именно девять «физически» представленных персонажей: это семья Наташи и Антошки (три пары взрослых и детей), один чужой известный — председатель колхоза, один чужой малоизвестный — старичок, а также чужой безвестный — «неизвестно кто, *ненужный кто-нибудь*» [6: 35], введенный словно «для ровного счета».

⁴⁴¹ Примечательна также фраза Антошки: «Не надо блины, я кашу буду» [6: 25]. Оппозиция «хлебных» блюд неслучайна — в отличие от блинов, с кашей связана «символика плодородия, обилия, роста, приумножения достатка», «это обязательное ритуальное блюдо на родинах и крестинах» [Валенцова 1999: 483–484].

особое — воскресительное — действие. Наташа дает его брату, чтобы успокоить, когда тот пугается грозы («прижался к сестре и заплакал от страха» [6: 31]), повергшей Антошку в «недетские» размышления о смерти: «...как могло что-нибудь быть прежде него самого, когда его не было, что же эти предметы делали без него?» [6: 30]. Актуализация подобной проблематики означает «скачкообразное» взросление ребенка, совершившуюся инициацию. Экзистенциальный кризис закономерно сочетается с сюжетным переломом: обратное движение детей становится «бесповоротным» — если раньше Наташа раздумывала, не вернуться ли к бабушке, то теперь «увидела, что туча еще далеко и она успеет уйти с Антошкой домой» [6: 31].

Как и сестра, Антошка испытывает «смертоносное» воздействие бабушкиного мира: «меня мухи едят»; «сидел скучный и оробевший» [6: 25]; «я у бабки соскучился» [6: 32]. В этой связи вновь подчеркнем численное тождество возраста мальчика и расстояния в пространстве, которое он (с помощью сестры) преодолевает. Четыре километра «эквивалентны» четырем годам: принеся брата в гости к бабушке, Наташа, говоря метафорически, доставила Антошку к «нулевой» точке его жизни, «вернула» на грань пренатального состояния. Напротив, на обратном пути, избавляя брата от смерти (пусть мнимой, а не реальной), сестра, фигурально говоря, «рожает» его. Характерно ее поведение в критический момент, когда кажется, что смерть непреодолима: «...Наташа *закричала криком, как большая женщина*, чтобы ее услышали и помогли» [6: 32].

Помощь приходит от персонажа неопределенной, отчасти женственной наружности⁴⁴² — безбородого старичка ростом с саму Наташу. Помещая Антошку в плетеную кошелку⁴⁴³ (где тому «стало <...> мягко и хорошо» [6: 34]), он не только доносит ребенка домой, «к отцу-матери» [6: 34], но и, фигурально выражаясь, «донашивает» его. «Около отцовского двора Наташа прыгнула на землю, Антошку же старик внес в кошелке за спиной в самые сени избы» [6: 35]. Путь обратно — символическое появление на свет, оборачивающееся встречей с «отцами» в разных смыслах — биологическом (с обеих сторон: родной отец, а также дед — отец

⁴⁴² Во внешности персонажа можно усмотреть каламбурную «реализацию» фразеологизма «без роду, без племени»: старичок выглядит «бесполом» («род» = пол) и имеет универсально-общечеловеческие коннотации: принадлежит в иерархии предков к той стадии, где нерелевантны не только гендерные, но и «видовые» различия, — недаром соотнесен с быком.

⁴⁴³ В слове «кошелка» очевидны женские коннотации. Ср. *диал.* «ходить кошелкой» — быть беременной [СРНГ 1979: 144]. В платоновском стихотворении «Рассказ о Непачевке» читаем: «Вышла за калитку Пелагей Иванна / (Сзади поглядеть — кошелка с окомёлком)...» [1: 478]; окомелок — негодный веник с обломавшимися ветками [Даль 1903–1909-2: 1719].

матери), социальном и «общенародном» (мудрый и справедливый председатель колхоза по имени Егор / Георгий), мифологически-«родовом» («потусторонний» старичок и возвешенный им бык). Все они в виде некоего «сверхотца» находятся в одной горнице — куда и принесен Антошка, который в свете мифологического подтекста и с учетом «любви к грозе» ассоциируется с культурным героем. Главный фактор «нового рождения» мальчика — контакт с грозой-смертью, позволивший ему постигнуть парадоксальную гармонию «прекрасного и яростного мира» (вспоминая название другого известнейшего платоновского рассказа).

Возвращаясь к вопросу о структуре пространства «Июльской грозы», можем резюмировать, что четыре локуса, присутствующие в художественном мире рассказа, не просто «физически» отделены друг от друга, но различаются в *сущностном* отношении: «Победа» — бытие предков, «рода-племени» в вечности; Панютино — мир существ на грани жизни и смерти; «Общая жизнь» — актуальная «земная» реальность; сквозящие в бескрайних далях «большие поля» и «теплое море» — «райская» идиллия (которая по признаку вневременности смыкается с сакральной «Победой»). Соответственно, дорога, пролегающая через эти локусы, имеет, наряду с пространственной, временную семантику. Соединяя «посюстороннюю» и «потустороннюю» реальность, дорога сочетает признаки темпоральности и этерральности, воплощает вечное движение и вечное повторение (сочетание векторности и цикличности). Поскольку пространственное перемещение «вперед», к бабушке, есть движение «назад» по оси времени (и наоборот), дети, придя «в гости», добрались до границы физического бытия / небытия, ощутили дух смерти, вследствие чего оказались причастны к мировой истине — разумеется, не осознав произошедшей с ними метаморфозы.

И НИКАКИХ ГВОЗДЕЙ

(«Никита»)

Рассказ «Никита» отличен от «Железной старухи» прежде всего тем, что повествует не о «первичной» идентификации ребенка, а об обновлении уже имеющейся картины мира, о смене философской парадигмы; несмотря на малолетность героя, столь серьезные формулировки вполне соответствуют проблематике рассказа. Один из наиболее ярких его мотивов — проявляемый пятилетним мальчиком «анимизм» (вспомним озабоченность красноярской околпедагогической общественности по этому поводу — см. с. 10), мотивированный на первый взгляд именно возрас-

том, в котором мир представляется сказочным. Между тем возникает важный вопрос, который не может быть решен без рассмотрения рассказа как художественного целого. Должны ли мы, исходя из авторской концепции, считать мироощущение Никиты типичным, «нормальным» для ребенка пяти лет — или же его поведение свидетельствует о необычности, исключительности персонажа?

Непроясненность этого вопроса ощущалась уже первыми читателями произведения. Например, в 1946 г. поэт П. Г. Антокольский во внутрииздательской рецензии на рукопись платоновского сборника, утверждая, что смысл рассказов «ясен и прост для любого читателя», вместе с тем заявлял: «... в рассказе “Никита” слишком прямолинейно и назойливо показан антропоморфизм в мироощущении ребенка. <...> ... Чуть меньше было бы куда лучше!» [Отзывы 2017: 532]. Связь с «потусторонней» реальностью — пусть даже воображаемая, фантазируемая Никитой — настораживала. Сказывалось характерное для критики 1930-х — 1940-х годов мнение, что Платонов как «упадочный» автор декларирует бессилие человека перед природой, идя тем самым вразрез с преобразовательными идеями социализма. Характерно высказанное вскоре после смерти писателя суждение А. Б. Чаковского о его детских рассказах:

...Анимизм, которым проникнуто платоновское ощущение природы <...> служит у него для усиления чувства беспомощности, одиночества, необратимости смерти. Природа у Платонова — порождение чувств его героев, их настроений безысходности, отчаяния, страха, смирения [Посмертные сборники 2017: 572].

Впрочем, до этого критик Л. М. Субоцкий в отзыве (16 февраля 1946 г.) о книге Платонова «Вся жизнь» говорил про рассказ «Никита», что в нем «со всей силой сказалась светлая, оптимистичная, радостная струя платоновского творчества и тонкое понимание писателем детской психологии» [Отзывы 2017: 524]. Положительно оценил рассказ и О. С. Резник, писавший (20 апреля 1946 г.) о Платонове: «Мир детских представлений ему удастся показать своеобразно и тонко» [Отзывы 2017: 531].

Закономерен вопрос: как соотносится Никита с окружающей его реальностью, какое место занимает в художественном мире рассказа? Предварительный ответ таков: герой, чьи чувства и поступки составляют основу сюжета и изображены «крупным планом», предстает существом *уникальным* в своем роде. При этом автор, рисуя контакты Никиты с неживыми объектами, которые кажутся мальчику «одушевленными», показывает, что дело не только в фантазиях впечатлительного ребенка; *всеобщая «одушевленность» — подлинная сущность бытия*, которую

Никита в силу эмпатических возможностей ощущает лучше остальных людей. Соответственно, герой исключителен не просто в психологическом отношении — речь идет об особой *миссии* в мире.

Характер Никиты не статичен; его динамика в рассказе эквивалентна инициации. Намек на это изначально выражен в словах матери, которая внушает мальчику: «Не балуй, Никитушка, отца у тебя нету <...> *Ты умный теперь*» [6: 126]. Хотя в финале отец возвращается, Никита не только не перестает быть «умным», но, так сказать, становится еще «умнее». Существенно и то, что отец приходит с войны, где, по его словам, «умирал» [6: 132], — мы отмечали, что радикальный сдвиг в мироощущении ребенка у Платонова обусловлен контактом (в той или иной форме) со смертью. «Сказочный» (и оттого кажущийся многим читателям и школьным учителям умильно-трогательным) колорит платоновских сюжетов этому отнюдь не противоречит — как отмечал В. Я. Пропп, «сказка отражает в основном представления о смерти» [Пропп 2000: 37]. Подобно герою рассказа «Железная старуха» Никита, «постигнув» смерть, бросает ей *вызов*, то есть воплощает «воскресительное» начало — иными словами, эволюция его личности означает в перспективе («последствия») смену всей системы отношений в мире, кардинальное «обновление» бытия.

Обратим внимание на ряд «двусмысленных» оборотов, семантика которых балансирует между иронически-«детской» и вполне «серьезной», конкретно-бытовой и метафорической. Характерна одна из первых фраз: «В избе и на всем дворе оставался хозяином один Никита» [6: 126], — вполне обыденные слова «двор» и «хозяин» содержат намек на формирующиеся в ходе сюжета коннотации «всеобщности». Подобная семантика подготавливается и фразой матери — ее довод в пользу неустрашимости Никиты звучит парадоксально: «На небе солнце светит, кругом в полях людно, ты не бойся, *ты живи смирно один...*» [6: 127]. Ситуативно понятная фраза (живи один = ни во что не вмешивайся, не создавай конфликтных ситуаций) в силу «глобальности» нарисованной картины обретает универсально-философский смысл. «Отдельное» положение героя сочетается с всеединством бытия; Никите нечего бояться, поскольку он часть вселенной (нарекание «смирно» по созвучию может быть понято как «с миром», то есть *вместе* с ним), в центре которой — патернальный образ «дедушки-солнца». По сути, мать формулирует «программу», разворачивающуюся затем в сюжет рассказа. Все действия героя в «земном» пространстве (которое в конкретно-бытовом плане ограничено окрестностями дома, «деревенской улицей» и «овином на околице» [6: 131]) представлены как взаимодействие с универсальными сущностями и бытием в целом.

Своего рода сигналом к выходу Никиты в «большой» мир становится явление «извне»: *воробей*, перейдя порог, ищет «зернышко в *жилой земле* избы» [6: 127]. Можно было бы подумать, что подразумевается земляной пол, но в заключительном эпизоде отец мальчика «стругает доски в сарае, чтобы *перестелить заново пол* в избе» [6: 133]. Одно из значений слова «земля» — владение, территория; соответственно, «жилая земля» — населенное пространство, куда проникает воробей; подобно ему Никита, *покинув* избу, также оказывается в «жилой земле», то есть в «большом» мире. Воробей играет роль стимула — при виде его «скука» Никиты достигает апогея, и герой переходит в активное состояние: «Он хотел теперь узнать то, чего он не знал» [6: 127].

Характерен образ действий птички: она *приходит* в избу, то есть предстает существом «нелетающим». С одной стороны, образ клюющего воробья стимулирует евангельскую ассоциацию — вспомним Нагорную проповедь и беззаботных птиц, питаемых Отцом небесным [Мф. 6:26]. В платоновском творчестве неоднократно актуализируется связь воробья с «запредельной» реальностью — показателен рассказ «ЛКРИПВ» (где, кстати, воробей тоже ходит «пешком» [4: 469–470]), написанный, по словам его автора, «о воробье, унесенном ветром в рай и возвратившемся оттуда» [Платонов 2000а: 187]. Вместе с тем устойчивы коннотации воробья как «крестьянской», питающейся «от земли» птицы⁴⁴⁴; приведем примеры из романа «Чевенгур»:

Воробей оторвался от плетня и на лету проговорил свою *бедняцкую серую песню*. <...> ...*Мужик чем-то походил на отбывшего воробья* — лицом и повадкой [3: 162].

На земле могут погибнуть от долгих унылых невзгод все нежные создания, но такие живородные⁴⁴⁵ существа, как мужик и воробей, останутся и дотерпят до теплого дня [3: 167].

В рассказе «Никита» воробей имеет двойную функцию: с одной стороны, в качестве «птицы небесной» воплощает открывающийся герою дух; с другой стороны, предвещает явление «двойника» — *отца* мальчика, «мужика», который придет пешком, причем из «запредельной» реальности, *мира мертвых*.

⁴⁴⁴ В киносценарии «Воодушевление» воробей представлен скорее как «пролетарская» птица: «На подоконник влетает воробей; издав восклицание и *пробормотав что-то по-рабочему*, он улетает обратно» [7: 523].

⁴⁴⁵ Отметим сходное слово «живородящий» (в словаре Даля они представлены как синонимы [см.: Даль 1903–1909-1: 1341]), которое никак не может быть применено к воробью. Вероятно, прилагательное «живородный» употреблено в значении «живучий», «жизнестойкий».

Наличие отца у Никиты изначально проблематично: «...отец давно ушел на главную работу — на войну, и *не вернулся оттуда*. Каждый день мать ожидала, что отец вернется, а *его все не было и нет*» [6: 126]. Сверхдолгая задержка⁴⁴⁶ ассоциируется с полным отсутствием, и материнская реплика «отца у тебя нету» звучит как констатация его гибели — такое положение сохраняется до тех пор, пока Никита не увидит в избе «старого солдата» [6: 131]. Версию своей гибели парадоксально «подтверждает» сам отец: «А я-то помню тебя, *умирал и помнил*» [6: 132]. Во фразе сочетаются два значения слова «умирать» — метафорическое морально-психологическое (= пребывать в смертельно опасной ситуации, испытывать предельные страдания⁴⁴⁷) и буквальное (= физически расставаться с жизнью).

Фабула условной первой части рассказа, границей которой служит долгий сон Никиты [6: 131], представляет собой ряд перемещений героя по «жилой земле», которая кажется ему населенной существами скорее потусторонними, чем посясторонними. Мальчик общается с запредельным миром (как «верхним», так и «нижним») и видит в окружающих предметах и живых существах (например, в петухе или цветке) воплощения душ усопших, которые с неизвестными (чаще — недобрыми) намерениями «вторглись» в окружающую Никиту повседневность. Его движение в деревенском пространстве (впрочем, «расширенном» до вселенских масштабов — в него включены «дедушка-солнце» [6: 131], «водяные люди» [6: 128] в колодце⁴⁴⁸ и подземные существа [6: 130–131]) эквивалентно катабазису. Пугающий «контакт» со смертью завершается «пробегом» Никиты через деревню и «успением» на ее границе, *прямо на земле* [6: 131] — этим фиксируется начало инициации героя. И абсолютно не случайно, что момент пробуждения-«перерождения» Никиты совпадает с возвращением-«воскресением» его отца.

Но сон мальчика, хотя и служит своеобразным рубежом, не означает окончания смертного дискурса. Отец, пришедший с войны и, по его

⁴⁴⁶ Подробнее о мотиве «оттянутого» возвращения с войны — в главе о рассказах «Семейство» и «СИ(В)».

⁴⁴⁷ Сопоставим фразу лермонтовского стихотворения «Бородино» (1837), где говорящий фактически «числит» себя мертвым:

*И умереть мы обещали,
И клятву верности сдержали
Мы в Бородинский бой
[Лермонтов 1936б: 12].*

⁴⁴⁸ В образе колодца реализуется идея «зеркально»-обращенного, амбивалентно симметричного мира: «В глубине того глухого колодца, в его подземной тьме, была видна светлая вода с чистым небом и облаками, идущими под солнцем» [6: 128]. О мифологических коннотациях колодца будет идти речь в связи с рассказами «Уля» и «СВИК».

собственным словам, имеющий «смертный» опыт, кажется сперва очередным участником той галереи потусторонних существ, которую «наблюдал» Никита. Характерно, что когда, вернувшись домой, мальчик видит в избе «солдата», тот кажется ему «старым» [6: 131] — ранее сходным образом были охарактеризованы пень, баня [6: 129] и изба, похожая на «старую тетку из дальней деревни»⁴⁴⁹ [6: 130–131]. Существа, «вторгшиеся» в окружающую Никиту реальность, представлялись ему в основном агрессивными; однако важно учитывать, что отец мальчика тоже причастен к смерти не только в качестве *умиравшего*, но и в качестве *убивавшего* — показательна его констатирующая фраза: «Врага-неприятеля мы погубили» [6: 132].

В новом «мироустройстве» отец занимает место авторитарного лидера: «все, кто жил во дворе» кажутся Никите «усмирненными», поскольку «*всем стало боязно* отца-солдата» [6: 132]. Само собой разумеется, что в бытовом плане возвращение главы семьи — событие абсолютно позитивное. Но реальность, которая в восприятии Никиты приходит на смену его «анимистической» картине мира, не идилична. Характерно, что первым действием отца по благоустройству территории вокруг избы становится уничтожение «пня-головы» [6: 129, 131] — как бы символическое самоутверждение нового «хозяина». С его появлением действительность претерпевает радикальную метаморфозу — теперь, идя по двору вместе с отцом, который оценивает, «что <...> нужно, а что нет», мальчик воспринимает все вокруг как безжизненное и ветхое:

Никита так же, как вчера, смотрел в лицо каждому существу во дворе, но *ныне он ни в одном не увидел тайного человека*; ни в ком не было ни глаз, ни носа, ни рта, ни злой жизни. Колья в плетнях были иссохшими толстыми палками, слепыми и мертвыми, а дедушкина баня была сопревшим домиком, уходящим от старости лет в землю. Никита даже пожалел сейчас дедушкину баню, что она умирает и больше ее не будет [6: 132].

Изначально для Никиты потусторонний мир и посюсторонняя реальность мыслились в виде единого «континуума»; отец же, фигурально говоря, восстановил традиционную дихотомию, «вернув» умерших в их обитель. Однако на этом сюжет не завершается — сын не готов «признать» такое фатальное разделение. Характерно, что к концу рассказа оппозиция живого и мертвого постепенно утрачивает конкретно-«фи-

⁴⁴⁹ Антропоморфный образ ветхого строения видим, например, в «Техническом романе»: «... *изба походила на старушку*, оставшуюся одинокой в мире после похорон всех своих поколений, и жить которой было не для кого, поэтому она стояла в нечистоплотном беспамятстве, в обмороке отчаяния» [2: 444]. В рассказе «Избушка бабушки» отождествление дома и его обитательницы намечено уже в заглавии.

зический» смысл, переходя в морально-духовный план. Возникает тема «мертвых душ» — символичной в этом аспекте является фраза «Везде есть люди, только кажутся они не людьми» [6: 130], которая в переносном смысле читается как констатация временной «утери» истинно-человеческой, одухотворенной сущности.

Имя заглавного героя, тем более в сочетании с моральным контекстом, заставляет вспомнить русский народный стих про Анику-воина (*греч.* ἀνίκητος — «непобедимый»), чье имя в просторечии означает бойкого хвастуна: Аника встречает Смерть, которую грозит убить («Ай же ты, душегубка! / У меня есть сабля вострая: / Отмахну же буйную голову!») [Рыбников 1910: 696], но Смерть убивает его самого⁴⁵⁰. В платоновском рассказе видим обратную по сравнению с фольклорным сюжетом ситуацию: акцентирована внутренняя форма имени Никита — *греч.* «победитель». Вернувшийся с войны отец героя преодолел смерть, и основная интенция Никиты — воскресительная: «Давай все трудом работать, и все живые будут» [6: 133]. Герой, «оживлявший» мир в своем воображении, сможет благодаря моральному воздействию на окружающих («Отец знал, что Никита родился у него добрым»⁴⁵¹ и останется добрым на весь свой долгий век» [6: 133]) «воскрешать» их духовно.

В финальном диалоге персонажей ситуативно подразумевается физический труд, однако введены предпосылки для иносказательного толкования эпизода. Отец говорит Никите: «...этого гвоздя-человечка ты сам трудом сработал, он и добрый» [6: 133]. Глагол «сработать» (= произвести, изготовить) употреблен не вполне «точно»: Никита не делает гвозди (на что, конечно, пятилетний ребенок не способен), а *выпрямляет* их — соответственно, «сработал» он не столько «гвоздя», сколько «человечка». Автор рассказа сочетает два известных литературных образа, закрепившихся в качестве языковых метафор. Один из них — «выпрямление» человека, то есть внутреннее раскрепощение, высвобождение души; образ стал популярным благодаря очерку Г. И. Успенского «Выпрямила» (1885) [Успенский 1957]. Второй — мотив из «Баллады о гвоздях» (1921) Н. С. Тихонова, завершающейся двустишием: «Гвозди б делать из этих людей, / Крепче б не было в мире гвоздей»⁴⁵² [Тихонов 1925: 27]. Платонов пере-

⁴⁵⁰ Известны лубочные картинки «Храбрый воин Аника» [Аника 1868], «Аника-воин и смерть» [Ровинский 1881: 350].

⁴⁵¹ Судя по этой фразе, характер мальчика проявился еще во младенчестве, поскольку отец ушел на войну, когда Никите было не больше года.

⁴⁵² Метафора «люди / гвозди» имеет важное значение в пьесе А. Н. Афиногенова «Ложь (Семья Ивановых)» (1933), реминисценции из которой присутствуют в рассказе «СИ(В)» (см. ниже). У Афиногенова понятие «гвоздильный» (завод) ассоциируется с глаголом «гвоздить» — «не разбирая, как попало, бить, колотить кого-

осмысливает эту сентенцию; пафос его рассказа — восстановление живого из «омертвевшего», *воскрешение души*.

Действия Никиты ассоциируются с идеей спасения — на это, в частности, указывает данное мальчику отцом прозвище «добрый Кит»⁴⁵³ [6: 133]. Поскольку судьба мира в рассказе зависит от успешной «работы добра», диминутив «Кит» ассоциируется с мифическими китами, на которых стоит мир, Никита предстает существом, обеспечивающим, «поддерживающим» мироустройство⁴⁵⁴ (характерно, что он помогает отцу, принявшемуся за перестилку пола в избе, вместе с ним укрепляет «основы» существования). К тому же кит фигурирует в библейском сюжете об Ионе, трактуемом как прообраз земной жизни Иисуса [Мф. 12:40]; эта ассоциация корреспондирует с темой инициации-перерождения и подкрепляет «воскресительный» дискурс.

Рассказ, открывшийся «явлением» птицы Никите, завершается «неразрушимым» соединением героя с отцом — показательна реплика последнего: «...теперь уж век буду с тобой вековать» [6: 132]. В платоновском словоупотреблении глагол «вековать» чаще употребляется в узальном значении «пребывать <...> в одном положении» [Даль 1903–1909-1: 811]. Так, в стихотворении «Иван да Марья» читаем: «...Ты не станешь

нибудь или по чему-нибудь <...> || ругать, бранить» [Ушаков 1935–1940-1: 546]. Близкий по внутренней форме фразеологизм возникает (причем в «философском» контексте) в «Техническом романе»: «Эх вы, сволочи отродье! *Дать бы вам гвоздя*, чтоб у каждого сразу встал вопрос о жизни или смерти!..» [2: 479]. Вместе с тем можно предположить у Платонова перекличку с рецензией Шкловского «О Зоценко и большой литературе» (1928), где речь идет, в частности, о попытках критики «выпрямить» писателя (подобное «воздействие» Платонов в полной мере испытал на себе):

Сейчас пишут про писателя двумя способами. Вот про Зоценко можно написать: «Проблема сказа» — и говорить, что сказ это иллюзия живой речи. Анализировать сказ. Или сказать: «Проблема классового сознания Мих. Зоценко» — и начать его выпрямлять. *Как будто все инструменты должны иметь форму гвоздей* [Шкловский 1990: 414].

Образа «людей-гвоздей» мы коснемся далее при анализе рассказа «Алтеркэ». Кстати, отметим, что в рассказе «Житейское дело» и повести «Дар жизни» есть персонажи с фамилией *Гвоздарев*.

⁴⁵³ Весной 1946 г. Платонов хотел написать для ЦДТ пьесу с созвучным заглавием «Добрый Тит», где тоже предполагался мотив возвращения солдата домой из армии (которое, однако, не могло состояться из-за всевозможных помех) [см.: Платонов 1994: 477].

⁴⁵⁴ Имя Никита довольно частотно в платоновском творчестве; например, в повести «Котлован» присутствует в виде вокатива «Никит!» [3: 438], который может быть каламбурно понят как «*не кит*». По контрасту с «воскресительными» возможностями героя «Никиты» носящий то же имя персонаж «Котлована» Чиклин не способен стать основоположником общепролетарского дома; «вечный камень» [3: 533], который мог бы быть «краеугольным» [Мф. 21:42; Пс. 117:22], приспосабливается Чиклиным под саркофаг для тела Насти, символизируя скорее торжество смерти, чем победу над ней.

по своей охоте / Вековать с девицей вечера» [1: 414]; в стихотворении «Мы стареем, потому что мы живые...» — «...век отвековала верная душа» [1: 423]; в рассказе «Среди животных и растений»: «Лучше б ты век вековал на десятом разъезде»⁴⁵⁵ [4: 394]. Вместе с тем глагол «вековать» содержит семантику несвободы и тягостности («пробыть все тем же» [Даль 1903–1909-1: 811]), поэтому фраза отца Никиты звучит не вполне «идиллично».

Возможно, причина в том, что для отца основным «инструментом» преобразования является *насилие* — влияние оказали годы, проведенные (пусть вынужденно) в качестве солдата; вернувшийся с фронта отец, фигурально говоря, «продолжает» войну. Сын, в отличие от него, воплощает *силу добра*. Соответственно, в заглавии рассказа, помимо непосредственно-«бытовой», актуализирована метафорическая семантика, связанная с внутренней формой имени Никита. Перед нами два *победителя*, связанных по принципу дополнительности: «второй» невозможен без «первого». При этом одержавший *победу в войне* отец мечтает, что сын одержит *победу в мире*, и надеется, что перспектива человечества связана с активным добром.

⁴⁵⁵ Отметим и необычные словоупотребления в романе «Чевенгур» — глагол «вековать» имеет значение «быть, существовать, находиться»: «...тому, что было, больше не вековать!...» [3: 105]; «В черноте ее волос вековала неженская седина» [3: 166].

В МИРЕ ГОЛЫХ ИСТИН

Многие платоновские сюжеты воспроизводят ситуацию вхождения ребенка во «взрослый» мир. Герой сталкивается с неожиданными, непонятными для него коллизиями и пытается осмыслить их, выражая свои представления акционально или вербально.

АНАТОМИЯ СВЯТОГО ДУХА («Голубь и горленка»)

В конце 1940 г. в Филиале МХАТа состоялась премьера спектакля по пьесе Р. Б. Шеридана «Школа злословия» (1777). В 1952 г. по нему был снят кинофильм, и многим памятен эпизод, в котором Леди Тизл (О. Н. Андровская) и Питер Тизл (М. М. Яншин), аккомпанируя себе на арфе и флейте (кстати, актеры специально выучились играть на этих инструментах), поют сочиненный Д. Б. Кабалевским романс на стихи неизвестного автора, начинающийся словами: «Голубок и горлица / Никогда не ссорятся, / Дружно живут...»⁴⁵⁶.

Не исключено, что сцена из спектакля откликнулась в платоновском рассказе, став источником его главного мотива. Впрочем, голубь и голубка — традиционный символ любовной идиллии⁴⁵⁷, хотя в литературе эта пара далеко не всегда представлена в «безоблачных» обстоятельствах. Вспомним песню И. И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек...» (1792), персонаж которой «сохнет неприметно» от тоски по улетевшей возлюбленной; в итоге голубка возвращается, но голубь уже мертв: «...не про-

⁴⁵⁶ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=9IU4ByLjNyM> (дата обращения: 17.03.2021).

⁴⁵⁷ Например, в комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир» (1766) Советник говорит, что Бригадирша «верна, яко горлица» [Фонвизин 1959: 91]. Характерна в «ДНП» реплика Рудина: «Будем жить на природном основании, как верные голуби, дети чистого воздуха» [7: 51].

снется милый друг»⁴⁵⁸ [Дмитриев 1967: 129]. При известном мотивном сходстве проблематика платоновского рассказа, разумеется, иная, чем в сентименталистском стихотворении, — сюжет «Голубя и горленки» символичен, и любовь трактуется не столько в эмоционально-психологическом, сколько в онтологическом и экзистенциальном ключе.

Другое достаточно известное произведение на сходную тему — стихотворение А. Ф. Мерзлякова «Ах, что ж ты, голубчик...»⁴⁵⁹ (1806), построенное как диалог лирического героя с голубем: тот жалуется, что его голубку убил «боярский слуга», поэтому сам голубь хочет смерти; в ответ лирический герой повествует о своей судьбе, которая не менее драматична:

— Голубчик печальный,
Не плачь, не тужи!
Ты можешь в отраду
Хотя умереть:
Мне должно для горя
И жить и терпеть!
Голубка до смерти
Твоею была;
Мою же голубку
Живую берут,
Замуж отдают,
Просватывают
[Мерзляков 1958: 63].

Вместе с тем сюжет платоновского рассказа актуализирует «классические» историко-культурные ассоциации. Образ голубя над горящими

⁴⁵⁸ Сходный мотив — в стихотворении Н. М. Карамзина из цикла «Две песни» (1794), завершающемся следующими строками:

Но если рок ужасный
Нас, Лиза, разлучит?
Что буду я, несчастный?..
Сырой землей покрыт!
Две горлицы покажут
Тебе мой хладный прах;
Воркуя томно, скажут:
Он умер во слезах!
[Карамзин 1966: 148].

Последняя строфа спародирована Н. В. Гоголем в «Мертвых душах»; причем анонимная дама, сочиняя письмо к Чичикову в «сентименталистском» стиле, меняет гендерную «диспозицию» применительно к ситуации: «...Воркуя томно, скажут, / Что она умерла во слезах» [Гоголь 1951а: 160]. Разумеется, подобные реминисценции сами по себе не свидетельствуют о наличии пародийного элемента в «Голубе и горленке».

⁴⁵⁹ Как и стихотворение Дмитриева, оно было популярно в качестве песни.

домами напоминает эпизод «Повести временных лет»: в 946 г.⁴⁶⁰ княгиня Ольга отомстила за смерть Игоря древлянам, «вернув» им полученных в качестве дани голубей и воробьев, к лапкам которых был привязан подожженный трут, из-за чего древлянский город Искоростень сгорел [см.: Летопись 1997: 61]. В рассказе ситуация диаметрально противоположна: голуби не причина, а косвенные жертвы пожара⁴⁶¹; к тому же в летописи жена мстит за убитого древлянами мужа⁴⁶², а у Платонова голубь умирает вслед за «хозяйкой» [5: 212] — рассказ написан об иссякающем в мире «душевном» женском начале.

Можно привести и ряд мотивных параллелей с произведениями конца XIX — начала XX в. Эпизод с голубями на деревенском пожаре есть в рассказе А. П. Чехова «Мужики» (1897): «Особенно было страшно то, что над огнем, в дыму, летали голуби»; далее возникает зрелище «розовых голубей, летавших в дыму» [Чехов 1977: 295–296]. Отмечены также [см.: Яблоков 2015: 143] переключки с рассказом И. А. Бунина «Пожар» (1930), завершающимся фразой: «В темноте, в дыры ворот, сверкали <...> алые пятна солнца и ходил, ковылял одинокий белый голубок, опаленный на пожаре» [Бунин 1935б: 163]. Существенно, что в бунинском сюжете «реализован» фразеологизм «бог посетил», обозначающий несчастье, чаще всего именно пожар [см.: Ушаков 1933–1940-3: 625]; сакральный подтекст важен и в рассказе Платонова — кстати, не исключено, что он был знаком с эмигрантскими (хотя бы некоторыми) текстами Бунина⁴⁶³.

Если в произведениях, подобных стихам Дмитриева и Мерзлякова, акцент делается на внешних, демонстративных проявлениях души, то рассказ «Голубь и горленка» связан с поисками души как таковой; «наивно»-детская точка зрения способствует прямой постановке философских вопросов⁴⁶⁴. Душа голубя проявлена в звуке «голоса на небе» (показательна фраза старика «Слышишь — как душа у него надрыва-

⁴⁶⁰ Исторические события, отразившиеся в рассказе, относятся к 1943 г., то есть совершаются почти ровно через тысячу лет после летописного эпизода.

⁴⁶¹ Судя по всему, деревня подожжена наступающей Красной армией — характерна фраза в начале рассказа: «...мы на смерть немцу не жалели своей России» [5: 211]; но основная вина, конечно, лежит на немцах — мальчик говорит: «...горленку немцы убили!» [5: 213].

⁴⁶² Контрастно несходны и «ареалы» событий: древляне получили свое название «зانه седоша в лесе» [ПВЛ 1997: 6], Платонов же рисует противоположную ситуацию: «Лес в той местности в цене стоит, его тратить нельзя» [5: 211].

⁴⁶³ Примечательна «одноименность» текстов: в том же томе бунинского Собрания сочинений, что и «Пожар», содержится рассказ «Божье дерево» (1927) [Бунин 1935а: 49] — сопоставим у Платонова название «Божье дерево» [5: 9].

⁴⁶⁴ Тема и заглавие рассказа ассоциируются с «Голубиной книгой» — известным духовным стихом, объясняющим основные вопросы мироустройства [см.: Голу-

ется?» [5: 211]), и этим мотивирована «догадка» мальчика⁴⁶⁵ о местонахождении души — «в горле», то есть там, где формируется голос. Слово «горленка» к этому моменту уже введено в текст, но прозвучало в «отсутствии» мальчика — в диалоге старика с героем-рассказчиком. В финальной же фразе центральная коллизия получает окончательное оформление через каламбурную (хотя без комического эффекта) оппозицию «душа в горле» / «душа в горленке».

В слове «горленка», по сравнению с «горлица», явственнее внутренняя форма, сильнее ассоциация с горлом⁴⁶⁶. С современной точки зрения написание с буквой «е» выглядит необычным и в орфографических словарях отсутствует [см.: Ожегов, Шведова 2006: 139; РОС 2005: 151]. Но в начале XX в., судя по всему, варианты были равноправны — в словаре Ушакова читаем: «Горленка, горлинка <...> То же, что горлица» [Ушаков 1935–1940-1: 601]. Некоторые исследователи усматривают в слове «горлица», помимо связи с *gъrdlo (> горло), звукоподражательный элемент, причем считают его более существенным [см.: Фасмер 1986: 441]. Однако Платонов «отсекает» ассоциацию с птичьим воркованием, акцентируя в голубе антропоморфные черты — голос «на небе» не похож на голубиный, напоминая плач или стон («Мне показалось, что это кричал какой-то кроткий мучающийся человек»⁴⁶⁷ [5: 211]) и воплощая тотальное отчаяние, мировую скорбь⁴⁶⁸.

биная книга 1894]. Вспомним также созвучное название платоновской книги стихов «Голубая глубина»; существенно, что эпитет «голубиная» в заглавии духовного стиха представляет собой слово «глубинная», измененное по аналогии с голубем, символизирующим Святой Дух [см.: Мочульский 1887: 49–50; Кирпичников 1893: 116]. Кстати, в литературе 1920-х — 1930-х годов видим ряд вариаций на тему «Голубиной книги» — можно упомянуть одноименный очерк (1924) М. М. Пришвина, «Голубую книгу» (1935) М. М. Зощенко или, например, неприязнительную, «рассчитанную на клубно-самодетельный театр» [Майоров 1931: 3] пьесу И. А. Майорова «Голубиная книга» (1931).

⁴⁶⁵ Герой-рассказчик вначале называет шестилетнего мальчика «подростком» [5: 211]; даже если подразумевается раннее взросление ребенка в экстремальных условиях, такое именование все же кажется странным, тем более что через несколько абзацев мальчик охарактеризован как «малолетний» [5: 212].

⁴⁶⁶ У лексемы «голубь» такие коннотации отсутствуют — она связана с цветом птицы (причем голубой ассоциируется с небом). Однако слово «голубь» используется Платоновым как форма мужского рода для существительного «горленка», которое не имеет соотносительной пары.

⁴⁶⁷ «Обратная» ситуация — в пьесе «14КИ», где во время соития-убийства раздается «клокочущий гортанный крик» Интергом [7: 199].

⁴⁶⁸ В связи с темой голоса актуализируется внутренняя форма слова «немцы»: «немые» — противостоящие самой идее звука. Соответственно, убийство ими горленки вызывает «предельную» реакцию — возвышение и расширение скорбящего и протестующего голоса.

Мифологический мотив «души в горле»⁴⁶⁹ реализован во многих платоновских произведениях [см.: Дмитровская 1999: 111–112; Яблоков 2001: 303–304]; напомним ряд соответствующих цитат:

«Ямская слобода»

Душу <...> свою Филат ощущал, как бугорок в горле [2: 270].

«Чевенгур»

— Баба, обмотай мне горло свивальником! — с терпением произнес Завын-Дувайло. — У меня там вся душа течет! [3: 229];

— Я в Дувайле добавочно из шеи душу вышиб! — сказал Пиюся.

— И правильно: душа же в горле! — вспомнил Чепурный [3: 230–231].

— При чем тут сердце, — говорил Чепурный в забвении своего усердия и медицинской веры, — при чем тут сердце, скажи ты мне, пожалуйста? Душа же в горле, я ж тебе то доказывал! [3: 304].

«Котлован»

Сердце мужика самостоятельно поднялось в душу, в горловую тесноту [3: 487].

«Счастливая Москва»

[Самбикин] вынул железу из области горла и стал исследовать эти органы приборами и препаратами, выискивая, где хранится неистраченный заряд живой энергии⁴⁷⁰ [4: 78].

⁴⁶⁹ «В основе русского народного взгляда на душу лежит <...> понятие дыхания <...> У большинства народов слова дух, душа, дыхание, ветер — восходят к одному корню. Местожительство души — в нижней части шеи, где при дыхании “живчик бьется”» [Гальковский 1916: 82].

⁴⁷⁰ Ранее упоминался эпизод романа «Счастливая Москва», где указано «альтернативное» место расположения души, пародия на вульгарно-материалистическое понимание человека; Самбикин демонстрирует Сарторису «душу» на трупe девушки:

Самбикин вскрыл сальную оболочку живота и затем повел ножом по ходу кишок, показывая, что в них есть: в них лежала сплошная колонка еще не обработанной пищи, но вскоре пища окончилась и кишки стали пустые. Самбикин медленно миновал участок пустоты и дошел до начавшегося кала, там он остановился вовсе.

— Видишь! — сказал Самбикин, разверзая получше пустой участок между пищей и калом. — Эта пустота в кишках всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю. Это душа — нюхай! [4: 61].

Судя по всему, здесь присутствует реминисценция из книги Ж. Ламетри «Человек-машина», автор которой, подчеркивая значение «власти пищи» [Ламетри 1983: 183] в человеческой жизни, полушутливо говорит: «Иногда можно подумать, что душа имеет местопребывание в желудке и что Ван-Гельмонт, помещая ее в выходе желудка, ошибался только в том отношении, что принимал часть за целое» [Ламетри 1983: 184]. Я. Б. ван Гельмонт — нидерландский естествоиспытатель XVII в., который «допускал в человеке два невещественных начала:

«14 Красных Избушек»

Вершков. <...> ...Мне психа в горле мешает⁴⁷¹ [7: 164].

«Джан»

Суфьян с охотой стал резать под горло овец и первым отпивал кровь из горловых жил, а потом нацеживал ее в миску и давал пить другим, кто хотел [4: 167].

Чагатаев подполз к убитой птице⁴⁷² и начал есть ее горло, выпцпывая оттуда перья [4: 177].

Айдым подволокла мертвую птицу и, став на колени, приложила ее горло к губам Чагатаева и стала нажимать мокнущее горло, выдаивая оттуда кровь в рот Чагатаева [4: 183].

«Река Потудань»

Ему [Никите] приснился страшный сон <...> ...Животное, взмокшая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло, стараясь пробраться цепкими лапками в самую середину его души, чтобы сжечь его дыхание [4: 426].

«Иван Великий»

...Иван <...> с удовлетворенной яростью схватил одного противника за душу, за горло, под скулами [5: 262].

«Голубь и горленка» — своего рода кульминация данного мотива в творчестве Платонова; рассказ выделяется тем, что в нем вопрос о «местонахождении» души играет сюжетобразующую роль⁴⁷³. Короткой истории приданы черты притчи, персонажи явно символизированы:

1) Archeus — жизненное начало, проникающее все тело, управляющее питанием, перевариванием пищи и противящееся болезням; 2) Duumvirat — начало разумное, или собственно душа, имеющее место не в мозгу, но в желудке и печени» [Аноним 1892: 290].

⁴⁷¹ При внешней просторечности фразы слово «психа» отсылает к *греч.* ψυχή [психи] — «душа».

⁴⁷² Эпизод с убитым орлом по-своему предваряет сюжет «Голубя и горленки»; однако в «Джане» погибает не все птичье семейство [4: 176–177], к тому же орлы являются серьезными противниками и агрессорами — Чагатаев «знал наверное, что птицы явятся опять: он ведь убил самца, а самка с цветными крыльями улетела, и она снова вернется не одна, чтобы добить наконец человека, убившего ее первого, может быть, самого любимого мужа» [4: 184].

⁴⁷³ Между тем критик А. Г. Митрофанов в 1944 г. усмотрел в рассказе анекдотический смысл:

«Голубь и горленка» — сентиментальный анекдот о том, как у голубя перегорело гнездо и погибла горленка, и верный пернатый супруг умер от тоски по пернатой своей подруге. <...> ...Весь анекдот затеян ради анекдотической концовки — мальчик «ищет душу» в умершем голубе. <...> К чему, к чему эта изрытая ножом говядина! [Отзывы 2017: 521].

по аналогии с семантикой голубя как Святого Духа⁴⁷⁴ горленка метафорически отождествляется с сакральным женским началом — Душой мира.

Внимание мальчика к голубю обусловлено ощущением *тождественности судеб*. Фраза «У него мать убили» [5: 212] намекает на ситуацию, в которой находится сам говорящий (недаром из его родственников упомянут лишь дед). По-своему мотивируя поведение голубя, мальчик видит в нем «двойника».

Характерно и возражение старика: «Не мать, а хозяйку <...> Одному теперь ему жить не управиться» [5: 212]. Употребляя разговорное и, видимо, более понятное ребенку слово «хозяйка» (вместо, допустим, «жена», «подруга»), персонаж переключает любовную историю в «бытовой» план. Но идея гибели небесной «хозяйки» придает ситуации расширительное значение — семантика обладания, руководства, господства создает впечатление, что «статус» горленки выше, нежели у голубя; это особенно важно в аспекте сакральных ассоциаций.

Пытаясь отыскать в голубе душу, мальчик осуществляет его «диссекцию»⁴⁷⁵ (хирургический термин, означающий рассечение биологических тканей) при помощи *хлебного ножа*⁴⁷⁶. С жизнеподобной точки зрения это логично — в крестьянском, тем более разоренном хозяйстве нет подходящего «инструмента». Заметим, однако, что мальчик представлен с ножом изначально, при первом «явлении» («Он вынес из избы хлебoreзный нож и держал его в руке» [5: 212]), словно это неотъемлемый атрибут персонажа. Данный мотив подкрепляет сакральные коннотации: хлеб — субститут тела Христова⁴⁷⁷, разрезание хлеба — символическое жертвоприношение, так что мальчик наделен признаками «жреца». И если в конкретно-историческом плане хлебный нож обозначает скудость быта, то в мифологическом аспекте это наиболее «адекватный» инструмент для манипуляций с плотью такого «небесного» (в разных смыслах) существа, как голубь.

⁴⁷⁴ «...Я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем» [Ин. 1:32]. Ср. также общеславянское представление о голубе как святой птице [см.: Гура 1995: 515–517].

⁴⁷⁵ Отметим переключки платоновского рассказа с текстом, который был написан человеком платоновского поколения за десять лет до «Голубя и горленки», — поэмой Н. А. Заболоцкого «Птицы» (1933). Сюжетное сходство этих произведений очевидно: в первой части «Птиц» речь идет об анатомировании голубя лирическим героем в присутствии мальчика-ученика и множества птиц — зрителей и помощников; затем птицы съедают останки голубя, а лирический герой с учеником едят «мясо коровы» [Заболоцкий 1983б: 416; подробнее: Яблоков 2015: 143–152].

⁴⁷⁶ Голубь «был разрезан хлебoreзным ножом по всей груди — от горла до хвоста — и видны были его открытые жалобные внутренности с запекшейся кровью» [5: 212–213]. Мотив каламбурно варьируется в рассказе «Еще мама», где один из школьников хвастается успехами их класса в зоологии: «Мы птиц учили до кишок!» [6: 174].

⁴⁷⁷ О хлебных мотивах в других военных рассказах Платонова: [Яблоков 2014: 410–412].

Пересечение антропоморфных и орнитоморфных мотивов создает предпосылку к функциональной «взаимозаменяемости» персонажей: мать и отец мальчика в действии не участвуют, но их символизируют голуби⁴⁷⁸. В аспекте сакральных ассоциаций «мирный житель-старик» [5: 211] и две птицы (из которых одна мертва) словно представляют семью мальчика, чей образ соотносится с мифологемой Сына Человеческого. Сходную логику видим в статье «Душа мира», где «земные» человеческие отношения предстают в сакрализованном виде: «Женщина <...> питает человечество. Она сводит небо на землю»; «дитя — владыка мира» [8: 595]; «Последний ребенок женщины — ее Великий Сын испулит мир и себя» [8: 597].

Локус «Голубя и горленки» тоже связан с евангельскими коннотациями. В начале рассказа читаем: «Деревня Бельдяшки жила в три конца по длинным отвершкам долгой балки» [5: 210]. «Отвершек оврага, балки — одна из вершин, ветвей, сходящихся в главный овраг» [Даль 1903–1909-2: 1853]; таким образом, в «Голубе и горленке» овраг в плане имеет *крестообразную* форму. К тому же, когда герой-рассказчик оказался в деревне, «избы ее почти все горели пламенем» — при всей катастрофичности ситуации это соответствует «софийной» символике горленки, летающей над пожаром: например, на новгородской иконе Софии Премудрости Божией (XV в.) Иисус изображен в виде крылатого огненного ангела⁴⁷⁹. Соответственно, «пожарные» мотивы платоновского рассказа имеют сакральный подтекст. Примечательно, что празднование иконе Софии Новгородской совершается 15/28 августа⁴⁸⁰; обратим внимание на вторую фразу рассказа: «Помню, в *августе* месяце мы <...> заняли деревню Бельдяшки» [5: 210]. Городок Кромь⁴⁸¹, вблизи которого она находится, был освобожден 6 августа 1943 г.⁴⁸²; не называя конкретной даты, Платонов расширяет аллюзийный потенциал сюжета.

⁴⁷⁸ Птице «уподоблен» и герой-рассказчик. В начале рассказа они со стариком разбирают уцелевший сруб избы, но не до конца, а только чтобы спасти верхние звенья от огня; затем ночуют «в остаточных стенах» [5: 212] — такое «жилище» напоминает птичье гнездо.

⁴⁷⁹ См.: http://www.hrono.ru/religia/pravoslav/sofia_premud.html (дата обращения: 17.03.2021).

⁴⁸⁰ То есть в день рождения Платонова (правда, сам он считал днем рождения 1 сентября н. ст. — день памяти Андрея Стратилата, в честь которого был наречен).

⁴⁸¹ Как указано в словаре Брокгауза и Ефрона, село Бельдяжки находится в восьми верстах к югу от Кром, причем местный ландшафт характеризуется тем, что «все покрыто сверху белыми мелоподобными мергелями» [Аноним 1891: 406]. Таким образом, «с птичьего полета» все происходящее в платоновском рассказе представляется на белом «фоне».

⁴⁸² В письме к М. А. Платоновой от 11 августа 1943 г. писатель сообщал, что 12-го или 13-го должен выехать «в один район к передовой» [Платонов 2013: 545]; возможно, рассказ «Голубь и горленка» был создан после этой поездки.

Мир, изображенный в рассказе, сугубо «мужской»: из четырех действующих персонажей (три человека и голубь) все мужского пола, перед нами «огненная» (пожар) реальность, лишенная производительной способности. История «голубиной верности» — сюжет о Духе, ищущем Душу, смысл существования. По определению П. А. Флоренского, «София есть Великий Корень целокупной твари <...> т. е. все-целостная тварь, а не просто вся <...> София есть перво-зданное естество твари, творческая Любовь Божия. <...> В отношении к твари София есть Ангел-Хранитель твари, Идеальная личность мира» [Флоренский 1990: 326; разрядка автора].

В Ветхом Завете София — «дыхание силы Божией» [Прем. 7:25]. Как уже говорилось, в платоновском мире основной женский образ, восходящий к мифологеме Мировой души, Вечной женственности, онтологически двойствен: с одной стороны, содержит психейные коннотации, сочетаясь с воздушными, ольфакторными (обонятельными), «нематериальными» мотивами; с другой, актуализирует природно-«плотское», телесно-производительное начало. Примеры довольно многочисленны:

«Эфирный тракт»

— Тебе, Егор, влюбиться надо! — говорили ему друзья. — Эх, напустить бы на тебя хорошую русскую девушку, у которой коса травую пахнет!.. [2: 92].

«Епифанские шлюзы»

Неукоснимо ты права, маленькая Мери... Я помню даже то, как ты травую пахла [2: 99].

«Чевенгур»

Дванов захотел помочь Соне, но только нагнулся к ней и ощутил запах увядшей травы, исходивший от ее волос [3: 85].

Дванову почудился запах увядшей травы, он вспомнил прощение с жалкой, босой полудевушкой у забора [3: 116].

«Город Градов»

— Соля, — сказал ей Бормотов, не взирая на нее, а узнав по запаху и иным косвенным признакам [2: 141].

«Счастливая Москва»

Так же пахла Честнова когда-то вблизи него, природой и добро-тою [4: 56].

«Технический роман»

Понюхав Лиду около шеи, Душин подумал безумную мысль, что от нее пахнет свободой, водою озер и травяным ветром бегства в степи [2: 463].

«Еще мама»

Артем исподволь поглядел на учительницу <...> ...Пахло от нее так же, как от матери, теплым хлебом и сухою травой [6: 174].

«СИ(В)»

Позже Иванов признавался себе, что волосы Маши пахнут, как осенние павшие листья в лесу, и он не мог их никогда забыть... [5: 418].

Иванов вспомнил еще запах Маши, как пахли ее волосы; но они пахли лесною листвой, незнакомой заросшей дорогой, не домом, а снова тревожной жизнью [5: 421].

Плохо, что он много старше этой дочери пространщика, у которой волосы пахли природой⁴⁸³ [5: 437].

В связи с последними примерами отметим, что, в отличие от присущего женщинам флорального запаха, герой «СИ(В)» Иванов олицетворяет «огненное» начало [см.: Ливингстон 2000: 115], пахнет «теми чистыми веществами, которые произошли от огня или сами могут родить огонь» [5: 417] — эта «стерильная» чистота несовместима с идеей органической преемственности (жизни в широком смысле). Такая же «огненная», противостоящая женской природе атмосфера господствует в рассказе «Голубь и горленка».

По словам старика, душа голубя пребывала «вне» его тела — в горленке, поэтому ее смерть — смерть его души. Не «обнаружив» в голубе душу, мальчик, мыслящий ее как нечто осязаемое, соглашается, что дед прав; при таком понимании голубь вообще не одушевлен — «одна говядина»⁴⁸⁴ [5: 213]. Эта «наивная» точка зрения не тождественна авторской позиции; однако гротеск придает теме дополнительную остроту. В художественной системе рассказа вопрос о «физическом» местонахождении души может быть переформулирован так: *уцелела* ли душа, в состоянии ли она воскреснуть, способна ли возобновиться полноценная жизнь после смерти любимого существа и разрушения привычного мира? На это намекает фраза старика: «Не всякое горе сносится» [5: 212].

Текст «Голубя и горленки» открывается оптимистичной, но парадоксальной фразой героя-рассказчика: «На войне я видел много доброго дела» [5: 210]. Смысл этих слов не вполне понятен даже по завершении рассказа — неясно, какие именно события названы «добрым делом»⁴⁸⁵.

⁴⁸³ Ср. также в стихотворении «Иван да Марья» реплику «одноименной» героини по поводу клуба: «Краснота!.. и скучно без цветов!» [1: 412].

⁴⁸⁴ В «Котловане» говядиной называется *лошадиная* плоть: «Собака, не видя человека, вошла в сарай и понюхала заднюю ногу лошади. Потом она зарычала, впила пастью в мясо и вырвала себе говядину» [3: 496].

⁴⁸⁵ Эта странность была отмечена Ю. Н. Либединским во внутренней рецензии (1945) на книгу Платонова «Вся жизнь». По поводу «Голубя и горленки» Либединский

Можно предположить, что имеется в виду возобновление жизни на освобожденной территории (восстановление деревни и пр.). Однако речь об этом идет в начале рассказа; дальнейшие же события заставляют задуматься о существенных проблемах, в частности о том, сколь губительна утрата объекта любви (и тем самым — собственной души). С учетом отмеченного двойничества мальчика и голубя можно сделать вывод, что произведенная ребенком «диссекция» имеет символический смысл: речь идет о *поисках души в самом себе*.

Результат этих поисков парадоксален. В традиционном понимании душа — *персональная сущность* человека, обуславливающая его экзистенциальную самость, своеобразие личности. Но из рассказа «Голубь и горленка», в центре сюжета которого — эпизод *расчленения*, вытекает как раз идея соединения, слияния: душа существует не «в личности», а *между личностями*⁴⁸⁶ как основа (причина и следствие одновременно) их связи; для любящего душа заключена в любимом и требует «соучастия» обоих. Это вполне соответствует специфике платоновского художественного мира, характеризующегося крайней сложностью субъект-объектных отношений.

«Анатомический» дискурс будет продолжен Платоновым в рассказе «Избушка бабушки». Правда, здесь умертвляется не голубь, а овца [б: 111], и «расчленителем» предстает не ребенок, а взрослый — дядя Сарай, но характерно, что свои действия он рассматривает как «назидание» малолетним и стремится играть по отношению к ним «учительную» роль.

ТРИ ПОЛОВИНКИ СЕМЬИ («Отец-мать»)

Тема соединения людей, восстановления распавшейся (правда, не в силу военных обстоятельств) семьи лежит и в основе киносценария «Отец-мать»⁴⁸⁷ — который в стилевом отношении явно диссонирует

писал: «Начинается этот рассказ многообещающими словами: “На войне я видел много доброго дела”, и ни войны, ни доброго дела читатель в рассказе не обнаружит» [Отзывы 2017: 523].

⁴⁸⁶ В травестированном виде подобная идея реализована в рассказах «Усомнившийся Макар» [1: 228] и «Отмежевавшийся Макар». В последнем герой вспоминает, что «городской пролетариат просил его душу изобрести», но вместо этого решает «обнаружить готовую душу, а потом размножить ее техническим способом». Он обращается к некоей бабе, прося ее «показать душу», однако собеседница внушает Макару, что «душа есть не предмет, а отношение людей среди коммунизма» [1: 236–237].

⁴⁸⁷ Рукопись (РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 92) озаглавлена именно так; при этом в платоновском Собрании текст опубликован (как указано — по машинописи, которая тут же названа и «рукописью» [7: 731]) под заглавием «Отец» [7: 525].

с тенденциями отечественного киноискусства середины 1930-х годов. Автор «Отца-матери» с полным правом может быть назван одним из основоположников советского сюрреалистического кинематографа, если бы таковой существовал в действительности. Характерны используемые Платоновым-сценаристом смелые «реализации» метафор и смысловые параболы — особенно вызывающие, если вообразить визуальную реализацию предлагаемого сюжета. Распространено мнение, что писатель в 1930-х годах эволюционировал чуть ли не к реализму, однако «Отец-мать» заставляет сильно сомневаться в этом. Заодно заметим, что *последним* произведением Платонова станет комедия «Ноев ковчег», которая не уступает сценарию в сюрреалистичности (если не превосходит его).

На первый взгляд «Отец-мать», подобно многим другим платоновским произведениям 1930-х — 1940-х годов, представляет собой нечто вроде мелодрамы. На первом плане здесь межличностные коллизии в сфере интимно-семейных отношений, действие развивается вокруг нескольких любовных треугольников. В одних случаях они вполне очевидны для читателя (зрителя): Безгадов — Женя — Люсьен; Женя — Безгадов — Катя Бессоне-Фавор; Катя — Неверкин — «альтернативная» возлюбленная Неверкина (наличие которой не эксплицировано, но несомненно, если учитывать историю с отобранными у Кати сержками). Существование других треугольников выясняется через намеки — показательны, например, фраза Безгадова, адресованная Почтальону: «Женé изменять пришел?» — и ответ последнего: «Дура! Здесь любовь, а не измена» [7: 542]; судя по всему, Почтальон, несмотря на «любовь» с Кондукторшей, все же женат. Но один из намеченных в киносценарии «треугольников» принадлежит к особому типу — о нем в конечном счете и пойдет речь: здесь в «мелодраматические» отношения, наряду с сюжетными героями, включены символические образы, поэтому «бытовая» коллизия предстает воплощением философских и социально-политических проблем.

Действие сценария происходит в Москве, причем город выглядит «диссоциированным», дихотомичным — вспомним цитировавшуюся фразу о Чевенгуре, где «жизнь <...> находится в разложении на мелочи, и каждая мелочь не знает, с чем ей сцепиться, чтобы удержаться»⁴⁸⁸. В киносценарии «нецельность» мира демонстрируется с помощью ряда «реализованных» метафор. Характерны реплика Жени: «Наш дом по-

⁴⁸⁸ Сравним в «Истории одного города» проект «идеального» города Непреклонска, который «нивеллятор-коммунист» Угрюм-Бурчеев мечтает воздвигнуть вместо прежнего Глупова: «Все живут каждую минуту вместе, и всякий чувствует себя одиноким» [Салтыков-Щедрин 1969: 402–403, 406].

полам режут. <...> Наша половина остается», — и следующая ремарка: «Полдома. Другая половина лежит в руинах» [7: 527]. Причина, по которой сносят лишь половину дома, не объяснена⁴⁸⁹; а неожиданная фраза Жени в финале «Наш дом ломают, и мы переезжаем отсюда» [7: 568] воспринимается скорее символически (как наметившаяся перспектива новой жизни с Люсьеном и Степкой), нежели буквально.

Само заглавие «Отец-мать» несет идею восстановления разрушенной цельности; характерны слова Степки: «Нужно, чтоб двое были — отец и мать, одна мать — половинка» [7: 557]. В таком контексте мотив «половинок» ассоциируется с диалогом Платона «Пир», где рассказано о шарообразных андрогинах, имевших одновременно признаки обоих полов и происходивших от луны (которая совмещает солнечное мужское и земное женское начала); когда андрогины попытались восстать на власть богов, Зевс, чтобы уменьшить их силу, разделил каждого «по полам», причем женские «половинки» обрели способность рождать себе подобных [см.: Платон 1993: 98–100]. Примечательно, что в киносценарии мальчик (который позже назовет себя Степкой⁴⁹⁰) немотивированно появляется «из уцелевшего подъезда *полдома*» [7: 527]; отметим также фразу спящей Жени: «Ты мой мальчик *из отрезанного дома*» [7: 529], — метафора «рождения от половинки» вполне прозрачна.

С идеей обретения гармонии, новой цельности связано в «Отце-матери» представление о сиротстве как экзистенциальном свойстве всякого человека, независимо от возраста и формального наличия родителей. Этот мотив тоже звучит отголоском «Чевенгура»:

Ни один прочий, ставши мальчиком, не нашел своего отца и по-
 мощника, и если мать его родила, то отец не встретил его на дороге,
 уже рожденного и живущего; поэтому отец превращался во врага и
 ненавистника матери — всюду отсутствующего, всегда обрекающего
 бессильного сына на риск жизни без помощи — и оттого без удачи
 [3: 280, 284].

Но, в отличие от романа, в киносценарии поиски отца не связываются с классовыми конфликтами и тем ярче воспринимаются как вечная,

⁴⁸⁹ Возможно, аллюзия на перестановку домов в Москве (которая в ряде случаев производилась даже без отселения жильцов). В 1936 г. был создан специальный «Трест по передвижке и разборке зданий» — см.: <https://moslenta.ru/city/doma.htm> (дата обращения: 17.03.2021).

⁴⁹⁰ На вопрос Служащего о возрасте мальчика тот говорит: «Если б были отец с матерью, они бы знали. И звать они знают как. Я все позабыл. <...> Пиши меня Степкой» [7: 533–534]. В этом отношении он похож на «позабывшуюся» девочку (возможно, носившую имя Оля) в «Счастливой Москве».

общечеловеческая ситуация⁴⁹¹. Отметим, например, реплику мальчика, который на слова Жени, что она хотела бы родить такого же, как он, иронически отвечает: «Ступай рожай. Вам хорошо целоваться, а мне жить потом приходится» [7: 528]. Сиротство предстает как универсальный антропологический признак — функция мира «разрезанного», разделенного «по полам».

Тема «половинок» реализуется через пародийную актуализацию андрогинических подтекстов⁴⁹² — нарушение гендерных «границ» (характерны, например, «обоеполые» имена Женя и Люсьен), «смещение» мужских и женских функций. Особенно показателен эпизод у ночного профилактория венерической клиники, через окно которого доносятся «голос страдальца» (мужчины), кричащего от боли, и голос врача: «А любить, а целоваться хорошо было? Хорошо? Пой теперь, пой!» — после чего следует потрясающая реакция героев, слышащих эти реплики:

Женя. Ему вроде аборта делают?
 Безгадов. Вроде него.
 Женя. А тебе никогда не делали?
 Безгадов. Нет. Я роженица⁴⁹³ [7: 527].

Диалог совершенно абсурден — возможно, Безгадов пытается уверить невесту, что вполне состоятелен в сексуальном отношении (при этом в дальнейшем на вопрос Кати о его детях Безгадов ответит: «От меня не бывает» [7: 553]). Фактическая сущность происходящего никак не объясняется, но по ассоциации («вроде аборта») можно предположить, что речь идет о кастрации. Внешне эпизод выглядит немотивированным и никак не связанным с дальнейшей фабулой, однако в смысловом отно-

⁴⁹¹ Еще более широкий смысл обретает она в военном рассказе «Дед-солдат», где мальчик «усыновляет» обитателей пруда:

Алеша вынул из штанов у деда краюшку хлеба, раскрошил ее и посеял с плотины хлебные крошки в воду.

— Кормитесь! — сказал он подводному царству. — Теперь я у вас кормилец и председатель, а вы рожайтесь и живите. *И я у вас буду считаться отцом, чтоб вы не были как сироты*, — произнес Алеша вдобавок [5: 19].

⁴⁹² Восходящая к философии Соловьева тема андрогина оказалась весьма актуальной для авторов начала XX в. Характерны размышления Н. А. Бердяева в книге «Смысл творчества» (1916):

Софийность человека связана с его андрогинностью. Падение андрогина было утерей девы-Софии и возникновением женщины-Евы. <...> *Новый человек есть прежде всего человек преображенного пола, восстанавливающий в себе андрогинический образ и подобие Божье*. Тайна о человеке связана с тайной об андрогине. <...> Но священная мистическая идея андрогинизма имеет свое опасное, карикатурное подобие в гермафродитизме [Бердяев 1989: 405, 418].

⁴⁹³ Вспомним звучащую в комедии «ДНП» песню про «наркома Коллонтай», предписавшую рожать «только мужчинам».

шении предвеляет важную сцену, когда Степка, намереваясь покончить жизнь самоубийством, прыгнет с третьего этажа и в итоге останется инвалидом. Причем, отвечая на вопрос о состоянии здоровья мальчика, Почтальон выскажется тоже весьма странно: «Великолепно! Одной ножки только не будет. Но сейчас же техника работает: приделают! Нога — ничто!» [7: 562].

Суицидальная попытка Степки внешне обусловлена неизбежной тоской сиротства⁴⁹⁴, однако приведенный диалог Жени и Безгадова помогает понять ее глубинное значение: принесение ноги «в жертву»⁴⁹⁵ выглядит как самооскопление — думается, автор «Отца-матери», читавший Фрейда, вводил подобные ассоциации вполне осознанно⁴⁹⁶. Это добровольный отказ сироты от продолжения рода в природно-биологическом смысле, которое, по мнению ребенка, ведет лишь к распространению сиротства. Вначале Степка еще намеревается вырасти и стать отцом: «Детей тогда начну рожать и буду до самой смерти с ними жить... Пускай у них будет отец, а то у меня нету» [7: 556] (эти слова повторит сирота в «ГДУС» [4: 350]), однако затем пытается оборвать собственную жизнь и вместе с ней — череду «рождений». Таким образом, «мальчик лет 8–10» [7: 525] в платоновском сценарии предстает наиболее последовательным адептом и пропагандистом целомудренного образа жизни.

Коллизия сексуальности / асексуальности сопряжена с архетипическими коннотациями. В онимах ряда персонажей актуализированы библейские реминисценции, напоминающие о теме грехопадения. Безгадов, носящий пародийно «райскую» фамилию, на деле играет роль циничного

⁴⁹⁴ Варьируется мотив «Счастливой Москвы», где монтер Константин Арабов, увлекшись Катей Бессоне-Фавор, ушел к ней, оставив жену с двумя сыновьями, вследствие чего старший сын Арабова застрелился — «заскучал и самостоятельно умер» [4: 105].

⁴⁹⁵ Тема дефектной, отсутствующей ноги в платоновских произведениях воплощает архетип хтоничности, связанный с семантикой плодовитости / импотенции [см.: Пастушенко 1999: 35]. Характерны эпизод ранения в ногу Александра Дванова в «Чевенгуре» [3: 94] и сцена в «Джан», где Чагатаев стреляет по ногам Нур-Мухаммеда, пытающегося похитить Айдым [4: 186]; вспомним также безногого и при этом заподозренного едва ли не в педофильских наклонностях Жачева в «Котловане» [3: 418–419], и героя рассказа «Мусорный ветер» Лихтенберга, варящего для мертвых детей суп из собственной ноги [4: 288].

⁴⁹⁶ Сопоставим фрагмент переведенной в начале 1920-х годов в СССР книги Фрейда «Введение в психоанализ» (1917) — особенно любопытно совпадение детских имен: «В знаменитом “Степке-растрепке” франкфуртского педиатра Гофмана, обязанного своей популярностью именно пониманию сексуальных и других комплексов детского возраста, вы найдете кастрацию смягченной, замененной отрезанием большого пальца» [Фрейд 1991: 236]. Характерно, что в упомянутом эпизоде платоновского сценария «страдающий голос» в окне профилактория напоминает плач ребенка.

соблазнитель — «змея», и не случайно его дважды называют именно «гадом»⁴⁹⁷ [7: 539, 561]. Показательно, что сходный с Безгадовым (пожалуй, еще более бездушный, чем он) персонаж наделен «лживой» и притом «атеистической» фамилией Неверкин.

В имени «Женя», вероятно, актуальны ассоциации со словами «женщина», «жена» (Люсьен произносит его с характерным акцентом — «Джена»⁴⁹⁸ [7: 545]), а форма «Евгения» (впрочем, ни разу не употребленная в тексте⁴⁹⁹) могла бы напомнить о Еве. Заметим, однако, что никакого «грехопадения» героини-невесты не происходит, для нее свойственна скорее антисексуальная установка; например, с самого начала подчеркнуто двойственное отношение Жени к поцелуям: «Не будешь бриться, я губы краской мазать буду, ты отравишься» [7: 526]. Жажда материнства сочетается со склонностью к платоническим отношениям; образ «вечной невесты», «девственной» (приемной) матери⁵⁰⁰ должен, вероятно, ассоциироваться с евангельским сюжетом⁵⁰¹. Интересно, что фамилия другой героини, «разлучницы» Бессоне-Фавор, также стимулирует библейские реминисценции, напоминая о горе Фавор и Фаворском свете, которым

⁴⁹⁷ Показательны и сцены «игры со смертью», когда Безгадов словно пародирует будущую суицидальную попытку Степки:

Открывает и закрывает газовый кран плиты.

Находит свой пояс от брюк.

Делает из него петлю. Примеряет на свое горло [7: 530].

В другом эпизоде — дважды разбегается, точно собираясь броситься в окно, а вместо этого, садясь на подоконник, ест колбасу [7: 533]. Кстати, этот мотив перекликается с пьесой Н. Р. Эрдмана «Самоубийца» (1928), где главный герой Подсекальников, угрожающий покончить с собой, вытаскивает из кармана ливерную колбасу, которую окружающие принимают за револьвер [см.: Эрдман 1990: 97]; с разговора о колбасе начинается действие, из-за нее возникает тема «самоубийства». Как явствует из воспоминаний И. Л. Прута, Эрдман и Платонов были знакомы с середины 1920-х годов и дружили до самой смерти последнего [см.: Эрдман 1990: 317–318].

⁴⁹⁸ Судя по имени, акцент у Люсьена французский, так что ударение должно падать на последний слог. Вместе с тем для Платонова могло иметь значение сходство искаженного «Джена» со словом «джан» — душа: работа над повестью с таким названием шла именно в тот период.

⁴⁹⁹ В аспекте переключек со статьей «Пушкин — наш товарищ» (см. ниже) Женя может быть воспринята как «женская» вариация «бедного Евгения» [8: 75] из поэмы «Медный всадник».

⁵⁰⁰ Характерна обращенная к Безгадову реплика Жени: «Ну, вот у нас с тобой сразу готовый сын, сразу эпоха освоения» [7: 534].

⁵⁰¹ В связи с символическими коннотациями героини примечательна такая «избыточная» в сценарии черно-белого фильма деталь, как ее «синий плащ» [7: 534], вызывающая в памяти блоковское стихотворение «О доблестях, о подвигах, о славе...» [Блок 1960д: 64], особенно если иметь в виду, что лицо Жени — вероятно, в достаточно «простой оправе» — «сияет» (хотя и не на столе, а на стене) между еще более «сиятельными» портретами Пушкина и Сталина [7: 558].

просияло лицо Спасителя при его преображении⁵⁰² [Мф. 17:2]. Христианскими коннотациями подкрепляется и антисексуальная установка Степки. Женя при первой встрече называет мальчика «жалким чертенком» [7: 528], а Безгадов, услышав ночью его шаги, произносит: «Какой это ангел блуждающий звонит?» [7: 529] (затем образ «ангела-чертенка» [4: 348] перейдет в «ГДУС»).

В аспекте «проблемы пола» может быть рассмотрен и двойственный образ «железного пути». Трамвай и паровоз в «Отце-матери» символизируют две модели движения — циклическую и линейную. Характерно, что действие начинается с кружения трамвая «А» по Бульварному кольцу мимо целующихся Безгадова и Жени [7: 525–526]. Целующаяся пара присутствует и в самом трамвае: это Кондукторша и Почтальон [7: 526], которые заведомо вписаны в биологический «круговорот». В финале Кондукторша «явно беременна» [7: 565], притом еще до рождения собственного ребенка эта пара намеревается усыновить Степку [7: 562], а в итоге усыновляет одинокого мальчика-поводыря [7: 566].

Персонажей, «тяготеющих» к паровозу, связывает родство не кровное, но духовное⁵⁰³. Даже в интимных сценах они проявляют подчеркнутую асексуальность. Так, в «брачную» ночь Жени и Безгадова между мужем и женой спит мальчик — в итоге Безгадов «вываливается из-под одеяла на пол» [7: 535]; позже «на кровати спят, обнявшись, Женя с сыном», а для Безгадова постель сделана отдельно [7: 543]. В финале видим похожую мизансцену: «Женя прилегла к Степану.

Счастливый Люсьен молча стоит над их постелью» [7: 568].

«Положительные» герои сценария стремятся к преодолению диссоциированности и восстановлению «семейности», которая понимается не только в традиционном смысле, но и как всеединство — экзистенциальное объединение людей для исцеления раздробленного мира⁵⁰⁴.

⁵⁰² Думается, что и первая часть фамилии, имеющая «французский» облик (в «Счастливой Москве» Катя Бессоне-Фавор названа «французской комсомолкой» [4: 105]), но варьирующая вполне русское слово «бессонный», может быть соотнесена с христианским контекстом. Отметим один из сюжетов иконы Божьей Матери — «Недремлющее око», где Богородица и младенец Иисус изображаются в домашней обстановке спящими, однако и во сне бдящими для людей и скорбящими об их грехах [см.: Православный словарь 1913-2: 1622]. В этой связи существенно, что в киносценарии неоднократно возникает образ спящих матери и сына.

⁵⁰³ Зато отношение к машине окрашено своеобразным эротизмом — показательна комично-горестная реплика Люсьена: «Сердце захотело полюбить Джену! <...> Нелзя! Финиш! Люби паровоз» [7: 550].

⁵⁰⁴ Вновь вспомним «Чевенгур», где Чепурный, обращаясь к прочим, подчеркивает разницу между братством и товариществом: «Товарищи!.. Прокофий назвал вас братьями и семейством, но это прямая ложь: у всяких братьев есть отец, а многие мы — с начала жизни определенная безотцовщина. Мы — не братья, мы товари-

На фоне антитезы биологически-природного и социально-духовного родства особенно выразителен образ Кати Бессоне-Фавор, эволюционирующей от одной установки к другой. Показательна ее реплика: «Я хотела прыгнуть с десяти тысяч метров⁵⁰⁵, только у меня сердце болит. Раньше оно не болело» [7: 537]. Героиня безжалостно брошена Неверкиным, и это обуславливает движение от беззаботной легкости отношений к их углублению, усилению «человеческого» начала. Поверив Безгадову, Катя невольно оказывается разлучницей, но, узнав, что из-за этой истории Степка пытался покончить жизнь самоубийством, выгоняет Безгадова и сама приходит к Жене⁵⁰⁶ [7: 563], а в итоге обретает «отца» — слепого старика [7: 567–568].

Вместе с тем важно отметить, что реализованная во многих «бытовых» мотивах сценария семейная тема осложнена подтекстными перекличками со статьей «Пушкин — наш товарищ». Вернемся к акцентированной в интерьере комнаты детали: на стене — портреты Сталина и Пушкина, а между ними портрет самой Жени⁵⁰⁷ [7: 558–559]. Два «мифологизированных» героя эпохи тоже оказываются в отношениях символического «соперничества» вокруг героини. Характерно, что Степка, решившись на самоубийство, целует на прощание все три портрета по очереди: Женя — Сталин — Пушкин [7: 560]. Показателен и его онирический «диалог» с Женей:

Степан (*во сне*). Мама... Пусть отцом будет Сталин, а больше никто.

Женя. Хорошо, хорошо...

Степан (*во сне*). Ступай, женись.

Женя. Сейчас, сейчас пойду... [7: 568].

Тем не менее в «хеппи-энде» платоновского киносценария в роли отца для сироты (и, соответственно, мужа для героини) Сталина «замене-

щи, ведь мы товар и цена друг другу» [3: 282]. Сопоставим суждение Федорова: «Социализм — обман; родством, братством он называет товарищество людей, чуждых друг другу, связанных только внешними выгодами; тогда как родство действительное, кровное, связывает внутренним чувством» [Федоров 1995а: 59].

⁵⁰⁵ Вспомним в романе «Счастливая Москва» парашютную тему и связанную с ней оппозицию «скромности» и «роскоши» [4: 21].

⁵⁰⁶ Данный мотив также перешел из «Счастливой Москвы»:

Катя Бессонэ, мучимая своим сознанием, отвергла от себя Арабова <...> Бессонэ пошла в кино с Груняхиным, а оттуда они вместе направились к бывшей жене Арабова. Катя знала, что похороны умершего состоялись сегодня утром, и хотела помочь матери в ее вечной разлуке с самым верным для нее маленьким человеком [4: 106].

⁵⁰⁷ В романе есть и образ трех портретов: в комнате Божко над столом присутствуют «Ленин, Сталин и доктор Заменгоф, изобретатель международного языка эсперанто» [4: 15].

щает» Люсьен. Судя по всему, Женя станет его женой; к тому же новые родители Степки вместе составляют паровозную бригаду — «ведут» историю вперед, выполняя «сталинскую» миссию⁵⁰⁸. Но, во-первых, оптимистичный образ «символа истории» осложнен у Платонова сценой экстренного торможения паровоза (которым управляют Люсьен и Женя) перед стариком-слепцом и его поводырем — мальчиком трех-четырёх лет [7: 548]; обоих затем берут на паровоз, а в финале они обретают новые семьи: мальчик усыновлен Кондукторшей и Почтальоном, а слепого старика принимает «в отцы» Катя Бессоне-Фавор. Во-вторых, образ негра-машиниста содержит пушкинские реминисценции — этот герой едва ли не воплощает самого Пушкина.

Фраза Люсьена «я черный человек» [7: 563], помимо буквального значения «чернокожий», актуализирует ряд дополнительных смыслов — например, напоминает о роковом персонаже «Моцарта и Сальери»⁵⁰⁹ [см.: Пушкин 1995а: 131]. Вместе с тем негр-машинист ассоциируется с черным возницей из «Пира во время чумы», управляющим телегой с мертвыми телами [см.: Пушкин 1995б: 178]. Однако внешняя «инфернальность» Люсьена контрастирует с внутренней формой имени, несущего семантику света (вспомним Розу Люксембург в «Чевенгуре»), «черный человек» оказывается вполне «светлой» личностью. Отметим и ассоциацию с устойчивым словосочетанием «черный люд» (в значении массовый, обыкновенный) — показательна сцена, когда при работе на паровозе Женя и Люсьен делаются одинаково черны, затем умываются, и она, естественно, «белеет» [7: 549]; «черный человек», «негр» — трудящийся в широком смысле слова.

Сопоставим с этим смелые до автопародийности параллели в зачине статьи «Пушкин — наш товарищ», где великий поэт фактически отождествлен с передовыми паровозными машинистами из бригады П. Ф. Кривоноса: «Риск искусства художника любого рода оружия — от поэта до машиниста — всегда был» [8: 70]. Возникает здесь и мотив «черноты»: «Всегда можно очернить, опозорить передового, изобретательного человека» [8: 70], — эта мысль у Платонова в равной мере касается рабочих-ударников и Пушкина. Далее, в связи с «Капитанской дочкой» и «Повестями Белкина», автор статьи пишет: «“Черный народ”, мелкие служащие, смотрители почтовых станций, коменданты забытых крепостей, крестьяне, пугачевцы, придорожные кузнецы и мастеровые,

⁵⁰⁸ Сходным образом в повести «Джан» Чагатаев самоотождествляется с вождем, осмысливая собственную роль в судьбе народа джан как уменьшенную «копию» грандиозной задачи, которую Сталин выполняет во всесоюзном масштабе [4: 221].

⁵⁰⁹ Сопоставим поэму С. А. Есенина «Черный человек» (1925).

обездоленные девушки становятся предметом изучения и творчества Пушкина» [8: 78].

Несмотря на «наказ» Степки, героиня «Отца-матери» в итоге оказывается женой скорее «Пушкина», нежели «Сталина», — альтернативные (точнее, амбивалентные) отношения между образами двух «культурных героев» сохраняются, и оппозиция вождь / «массовый» человек не снимается. В этом смысле платоновский киносценарий непосредственно подготавливает статью «Пушкин — наш товарищ», где речь идет, в частности, о поэме «Медный всадник» с оппозицией Петра и Евгения (ср. имя героини в «Отце-матери») и может быть сопоставлен с ее внешне бодрым выводом о том, что «петровская строительная программа выполняется каждый месяц (считая программу, конечно, чисто производственно — в тоннах, в кубометрах, в штуках, в рублях: в ценностном и количественном выражении)»⁵¹⁰ [Платонов 1970: 36]. При этом автор статьи будто бы случайно умалчивает о том, выполняется ли в СССР и «евгеньевская» программа строительства «любви к другому человеку» [8: 75] столь же успешно, как «петровская»⁵¹¹.

Объективно киносценарий дает примерно такой же ответ, что и статья: дихотомия «Петра» и «Евгения» в социалистическом обществе отнюдь не преодолена. Финал «Отца-матери» приводит к поверхностному выводу в духе заключительной фразы «ГДУС»: «...круглые сироты <...> создают себе нужную родину на месте долгой бесприютности»⁵¹² [4: 353], — но общий стилевой строй сценария не дает оснований для уверенного оптимизма.

Отвлекаясь собственно от «Отца-матери», скажем несколько слов об устойчивых в произведениях Платонова *патернальных коннотациях большевистских вождей* — основоположников и интерпретаторов марк-

⁵¹⁰ Эта фраза содержалась в первой публикации статьи в журнале «Литературная учеба» (1937. № 1). Еще более «оптимистичен» вариант финала, оставшийся в рукописи. Рассказывая о том, как школьник, читавший в классе «Вакхическую песню» (1825) Пушкина, по ошибке произнес в заключение: «Да здравствует Сталин, да скроется тьма!» — автор заключает: «Пушкин, несомненно, исправил бы само стихотворение в духе “ошибки” ученика» [8: 678–679].

⁵¹¹ Гурвич отметил, что данная оппозиция лежит также в основе рассказа «Фро», причем его автор, по мнению критика, целиком на стороне «маленького» человека, «ничтожной птички» [см.: Гурвич 1994: 397–401] (речь об этом рассказе пойдет в последней главе).

⁵¹² Характерно, что в первоначальном варианте финальный абзац «ГДУС» выглядел иначе — в нем явно доминировала идея «неисчерпанности» сиротства:

Он нигде не встретил живыми отца и мать, их могилы наверно давно загромодили где-то великие строения, и он перестал искать их. Выросши большим, мальчик понял, что многие мысли и чувства осуждены на то, чтобы их носить только в своей груди и спрятать затем вместе с собой где-нибудь в терпеливой темной земле [4: 603–604].

сизма в его советском варианте. Как мы отмечали [см.: Яблоков 2014: 520–523], в платоновском творчестве 1930–1940-х годов семейная тема так или иначе проецировалась на взаимоотношения человека и государства, народа и власти. Это вполне соответствовало современным писателю тенденциям: «С середины 30-х годов советская пресса и литература стали уделять особое внимание семейным метафорам при упоминании политических деятелей» [Ранкур-Лаферриер 1996: 175–176]. На восходящей волне террора пропаганда раздувала миф о дружественной «семье народов»; напомним, что образ получил окончательное закрепление, когда 12 апреля 1936 г. в передовице газеты «Правда» Сталин был назван *отцом народов СССР*.

Именно эту метафору развивает Платонов в опубликованной 26 января 1937 г. заметке «Преодоление злодейства», посвященной процессу «параллельного антисоветского троцкистского центра»:

Нигде нет большего ощущения связи и родства людей между собою, как у нас. Больше того, у нас, у нескольких советских поколений, есть общий отец — в глубоком, в проникновенном и принципиальном смысле. Мы идем вслед за ним [8: 649].

Впрочем, такая же мысль звучала в записи 1935 г.:

Истина в том, что в СССР создается семья, родня, один детский милый двор, и Сталин — отец или старший брат всех, Сталин — родитель свежего ясного человечества, другой природы, другого сердца [Платонов 2000а: 157].

Углубляясь в творчество писателя середины 1920-х годов, нетрудно заметить, что здесь для него тоже свойственна «политизация» семейной темы — взаимоотношения народа и власти нередко оформляются в топике патерналистского мифа. Отличие от 1930-х годов в том, что в мифологизированно-«семейной» картине мира пока (по понятным причинам) участвуют лишь два «старших» сакральных предка — Маркс и Ленин⁵¹³.

Маркс, «ветхозаветный» основоположник, с которым у Платонова связан мотив отвлеченного, книжного знания, олицетворяет эпоху «до начала времен», воплощая тип мифического «деда»; напомним, что деды — духи предков, обитатели иного мира, связь с которыми поддерживается через соответствующие ритуалы; как уже отмечалось, в культурном узусе слово «дед» обозначало покойника. Вместе с тем Маркс — пародийно грозный «Иегова»; характерно впечатление чевенгурских коммунаров:

⁵¹³ Троцкий возникает в основном в образе «трикстера (напр., «Вождю оппозиции» [I: 481–482], «Усомнившийся Макар» [I: 216–219]) и не имеет отношения к семейным мотивам.

«Карл Маркс глядел со стен, как чуждый Саваоф, и его страшные книги не могли довести человека до успокаивающего воображения коммунизма» [3: 247]. В пьесе «14КИ» 101-летний Хоз, упоминая о личном знакомстве с Марксом, тоже намекает, что к его учению не следует относиться как к абсолютной истине: «Он всю жизнь искал чего-либо серьезного и смеялся над текущими пустяками всех событий» [7: 171]. В рассказе «Факт» образ агрессивного «основоположника» получает развитие — Абморов говорит о детских садах: «...приведут туда детскую роту, а там висит старик Карл Маркс с бородой — и детей пугает» [4: 262]. В «Ювенильном море» в ответ на угрозу Федератовны отдать Мемеда «в ясли» тот заявляет, что в яслях страшно, поскольку «там старик с бородой как картина висит <...> Бабкин жених» [2: 376]. Мы показали, что с Марксом соотносится Умрищев, у которого большая борода [2: 370, 388] и который становится не просто «женихом», но мужем Федератовны, чей образ в свете выбранного ею самой «родства» (новое отчество — акт «самотождествления» с социалистическим государством) обретает коннотации всеобщей «покровительницы».

Ленин у Платонова по сравнению с Марксом более «историчен», но тоже не принадлежит к миру живых — скорее представлен как покойный (во всяком случае, старый) «отец» и в этом смысле подобен «деду». В «Чевенгуре» Полюбезьев «эволюционирует» в своих пристрастиях от Саваофа к Ленину, ощущая последнего «как <...> умершего отца»⁵¹⁴ [3: 198]. В фантазиях Чепурного Ленин представлен в полусказочном виде:

...Есть далекое тайное место, где-то близ Москвы или на Валдайских горах, как определил по карте Прокофий, называемое Кремлем, там сидит Ленин при лампе, думает, не спит и пишет. Чего он сейчас там пишет? Ведь уже есть Чевенгур, и Ленину пора не писать, а влиться обратно в пролетариат и жить [3: 262].

Но если к Марксу как грозному и, в силу «потусторонности», неясному «предку» платоновские персонажи относятся в лучшем случае настороженно, то Ленина воспринимают более позитивно по причине его «простоты»⁵¹⁵. В связи с ним звучат и каламбурно-двусмысленные

⁵¹⁴ Ср. в «НЗТЮ» детское впечатление Ольги, глядящей на портрет Ленина: «Он уже старый <...> как мой отец» [4: 497] (хотя рассказ открывается смертью ее отца и матери). Пара «пожилых» родителей подразумевается и в рассказе «Полотняная рубаха», где Силин в ответ на реплику героя-рассказчика: «А ведь ты говорил — у тебя не было ни отца, ни матери, что ты безотцовщина...» — поясняет: «Материнской рубахи у меня не было за пазухой... *А родина у меня есть и Ленин есть*, как у тебя. От них, сам видишь, и ты жив, и я цел. Стало быть, и я не безотцовщина» [5: 412].

⁵¹⁵ Приведем суждение в ранней статье «Луначарский»:

...Ленин — русский ясновидящий мужик, сумевший просто и прямо дойти до сердца другого мужика, понять его человеческие нужды, тоску по правиль-

суждения. Например, когда Чепурный говорит о бюрократизации власти, Копенкин возмущенно отвечает: «Разве ж мы позволим гаду пролезть! У нас сзади Ленин живет!» [3: 220]. В рассказе «Надлежащие мероприятия», написанном в преддверии 10-летней годовщины Октябрьского переворота, пропагандистский сакральный миф о вожде пародируется весьма остро. Один из персонажей предлагает фактически отправить Ленина на «гастроли»:

Товарищ Никандров, будучи чистым Новороссийским пролетарием, до подобия похож на великого вождя В. И. Ленина. Эта косвенная причина послужила обстоятельством для его игры в знаменитой картине «Октябрь» режиссера туманных картин т. Эйзенштейна. Имея в виду необходимость широкого ознакомления пролетариата с образом скончавшегося вождя, а мавзолеей в Москве не может обслужить всех заинтересованных, я предлагаю учредить особый походный мавзолей, где бы тов. Никандров демонстрировал свою личность и тем восполнял существенный культурный пробел... От сего трудовой энтузиазм и преданное рвение в народе возвысятся и поездки тов. Никандрова самоокупятся [1: 188].

Как известно, фильм «Октябрь» еще до премьеры вызвал изрядный скандал именно в связи с образом Ленина. Так, Маяковский в ноябре 1927 г. писал в заметке «О кино»: «...Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него» [Маяковский 1959: 147]. Платонов словно бы «реализовал» эту мысль: раз Никандров не способен сыграть живого Ленина — пусть играет покойного. Псевдоусопший вождь в «походном мавзолее» — пародия на культ мощей⁵¹⁶: тело здесь «нетленно», ибо оно не мертвое, и ленинские «живые мощи» могут использоваться для извлечения прибыли.

ной, хорошей жизни, понять его страшную нетронутую земную силу и в этой силе нашедший опору для разрушения старого, несчастного мира, для усмирения людей-зверей, где умным словом, а где кулаком [Платонов 2004б: 50].

⁵¹⁶ Закономерна и ассоциация с мумией; тема обрела популярность после обнаружения в 1922 г. гробницы Тутанхамона. 12 февраля 1924 г. английские исследователи, более месяца вскрывавшие многослойный саркофаг, добрались собственно до золотого гроба фараона — характерно, что это происходило практически одновременно со смертью, бальзамированием и похоронами Ленина. Между прочим, упоминавшаяся повесть Пильняка «Иван Москва» открывается пассажем о привезенной в Москву в 1917 или 1918 г. египетской (правда, женской) мумии [см.: Пильняк 2003: 7–10]. Возможно, сказалось и влияние популярного фильма «Глаза мумии Ма» (1918, реж. Э. Любич) с Полой Негри и Э. Яннингсом в главных ролях (см.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Глаза_мумии_Ма (дата обращения: 27.03.2021)) — Пильняк мог его видеть, находясь в начале 1920-х годов в Германии и Великобритании. Примечательно, что фамилия персонажа повести «Иван Москва», привезшего мумию в Москву, «профессора истории и истории искусств» Чаадаева [Пильняк 2003: 7] будет в несколько измененном виде «потворена» в повести «Джан».

«Неопределенный» бытийный статус Ленина обыгрывается и в других платоновских произведениях. Характерен, например, диалог Жачева и Прушевского в «Котловане»:

...Сумеют или нет успехи высшей науки воскресить назад сопревших людей?

— Нет <...>

— Врешь <...> Марксизм все сумеет. Отчего ж тогда Ленин в Москве целым лежит? Он науку ждет — воскреснуть хочет [3: 515].

О покойном Ленине грустит персонаж повести «Впрок» Упов — которому, однако, некий разумный бродяга поясняет, что смерть вождя не мешает исполнению «патернальных» функций: «...ведь Ленин-то — умнее всех, и если он умер, то нас без призора не покинул!» [2: 326].

Что касается Сталина, он представлен в платоновских произведениях 1930-х годов как отец «актуальный», хотя, разумеется, воспринявший духовный потенциал идеологических «предков»; вспомним известную формулу А. Барбюса «Сталин — это Ленин сегодня» [Барбюс 1936: 109]. В повести «Впрок» Упов спрашивает у героя-рассказчика: «По-твоему, наверное, тоже Ленин умер, а один дух его живет?» По мнению Упова, народу недостаточно «бесплотной» сакральной фигуры:

...Для дружелюбного чувства нам нужно иметь конкретную личность среди земли. <...> Нам нужен живой — и такой же, как Ленин... Засею землю — пойду Сталина глядеть: чувствую в нем свой источник. Вернусь, на всю жизнь покоен буду⁵¹⁷ [2: 330].

Подобный патернальный образ Сталина присутствует и в «Джане»:

Если бы Чагатаев не воображал, не чувствовал Сталина как отца, как добрую силу, берегущую и просветляющую его жизнь, он бы не мог узнать смысла своего существования, — и он бы вообще не сумел жить сейчас без ощущения той доброты революции, которая сохранила его в детстве от заброшенности и голодной смерти и поддерживает теперь в достоинстве и человечности [4: 221–222].

Подчас в описаниях Сталина выделяются черты, соответствующие «ленинскому» стереотипу пожилого или умершего покровителя, но чаще ему присущи функции отца живого и «действенного» во всех смыслах. В «Джане» читаем:

Он (Чагатаев. — *Е. Я.*) видел на степных маленьких станциях портрет Сталина; часто этот портрет был самодельный и приклеен

⁵¹⁷ Однако у самого вождя повесть вызвала яростную реакцию [см.: Курляндский 2011: 465–477] — следствием стала кампания травли Платонова, так что ему пришлось долго каяться [2: 542–546].

где-нибудь к забору. Портрет, вероятно, мало походил на того, кого он изображал, но его рисовала, может быть, детская пионерская рука и верное чувство: *Сталин походил на старика, на доброгo отца всех безродных людей на земле; однако художник, не думая, старался сделать лицо Сталина похожим и на себя*⁵¹⁸, *чтобы видно было, что он теперь живет не один на свете и у него есть отцовство и родство*, — поэтому искусство становилось сильнее неумелости [4: 128].

Создавая патернальный образ, Платонов при этом «реализует» расхожие метафоры, вследствие чего сквозь идеологический миф проглядывает эротически-репродуктивная семантика. В описании портрета речь идет, разумеется, о метафорическом «усыновлении» — Сталин объявлен всеобщим приемным отцом; однако прямолинейная формулировка «отец безродных», да еще при подчеркнутом *фамильном* портретном сходстве со всеми «детьми», придает ситуации комично «бытовые» черты.

В платоновских произведениях 1940-х годов тема Сталина-отца функционирует не в «открытом» виде, а в подтексте и существенно усложняется. Одним из характерных примеров является рассказ «СИ(В)»⁵¹⁹, где семейный сюжет намекает на чужое произведение, в свое время потерпевшее фиаско, в частности, из-за аллюзий на Сталина, хотя автор явно надеялся получить разрешение на публикацию (в виде театральной постановки) у самого вождя. Название «Семья Ивановых» носила вторая редакция пьесы А. Н. Афиногенова «Ложь» (1932–1933) — мы подробно рассматривали параллели между ней и платоновским рассказом⁵²⁰ [см.: Яблоков 2014: 556–573]. В этом свете линия отношений отца и детей в «СИ(В)» обретает особый смысл. Подобно афиногеновской «Семье Ивановых», платоновское заглавие «Семья Иванова» читается как метафора народа в целом; соответственно, в семейную драму оказываются

⁵¹⁸ Родственное «слияние» автора изображения с его «моделью», как мы помним, отмечено и в «Чевенгуре»: «Памятник Прокофию был похож слабо, но зато он сразу напоминал и Прокофия и Чепурного одинаково хорошо» [3: 395].

⁵¹⁹ После смерти автора текст стал публиковаться под заглавием «Возвращение», хотя источник этого названия неизвестен [5: 537]. Кстати, в книжке журнала «Новый мир» (1946. № 10–11), где был напечатан платоновский рассказ «Семья Иванова», непосредственно после него идет рассказ А. Г. Письменного «Возвращение», начало которого напоминает сюжет «Неодушевленного врага»: «Казалось невероятным, что человек, несколько часов назад засыпанный землей, все еще жив. Один из бойцов подозвал товарищей, и они откопали Шурыгина» [Письменный 1946: 109] (впрочем, этим сходство ограничивается).

⁵²⁰ Не исключено, что фамилия заглавных героев в обоих произведениях прямо указывала на Сталина: псевдоним «Иванов» являлся телеграфным адресом вождя. Например, когда в начале 1936 г. ВВС объявили конкурс на ближний бомбардировщик, для него по указанию Сталина был выбран девиз «Иванов» [см.: Шавров 1988: 45].

включены не только сержант Иванов, но и тот живой символ, с именем которого связывалась победа Иванова и ему подобных, — «всеобщий отец», «отец народов». Сюжет об отце, поглощенном «любовью к дальнему» (ср. образ «просторной Маши»), готовом предать детей и оставить их сиротами, однако опомнившимся и вернувшимся домой, обретал черты притчи; в условиях послевоенного «закручивания гаек» он звучал как призыв к Сталину вспомнить о покинутых «детях» и возвратиться к оставленной «семье»⁵²¹.

⁵²¹ Характерна реплика Чаадаева в написанной вскоре после «СИ(В)» пьесе «Ученик Лицея»: «Сирота наша Русь, круглая сирота... *И царь у нее есть, да не отец он для России, а отчим, и Русь ему — чужая падчерица*» [7: 328]. Напомним также суждение Е. Д. Толстой, которая усматривает в «СИ(В)» полемику со сталинистскими произведениями А. Н. Толстого:

...Сын, Петр Алексеевич, маленький мальчик, «допрашивает» отца, Алексея, почему тот так долго ехал домой с войны. Сигналом аллюзии тут является двойное совпадение имен, указывающее на известную картину Н. Н. Ге «Царь Петр допрашивает сына Алексея», а в годы войны — и на соответствующий эпизод фильма «Петр Первый» по роману А. Н. Толстого. Платонов комически перевертывает ситуацию допроса: у него сын Петр допрашивает отца Алексея [Толстая 2002: 364].

МИРОВОЗЗРЕНИЕ ГЛАЗАМИ ОКУЛИСТА И ПСИХИАТРА

Важной составной частью детского дискурса у Платонова являются орамические (*греч.* *όραμα* — «видение, вид») мотивы, в которых сочетаются физиологические (зрение в прямом, «офтальмологическом» смысле) и философские (мировоззрение, картина мира) аспекты. В ряде платоновских произведений речь идет о разнообразных зрительных аберрациях, находящихся в «функциональной» связи с личностью героя или героини; налицо оппозиция сущности и кажимости, коллизия достоверного и иллюзорного видения и т. п. Перед тем как приступить к детальному анализу текстов, охарактеризуем динамику орамической темы в творчестве писателя 1920-х — 1930-х годов.

ОПТИМИСТИЧНАЯ ОПТИКА

(«Песнь колес», «В прекрасном и яростном мире»)

Согласно определению «Википедии», зрение есть «способность <...> воспринимать информацию путем преобразования энергии электромагнитного излучения светового диапазона, осуществляемая зрительной системой»⁵²². Дефиниция могла бы показаться чересчур отвлеченной, однако следует учитывать, что для Платонова свет (и, соответственно, зрение) изначально осмысливается именно как электромагнитное взаимодействие, один из универсальных законов природы (не только живой). Причем если в традиционном понимании зрение позволяет распознавать внешний облик окружающих объектов, то в платоновских сюжетах зачастую подразумевается не собственно зрение, а «шестое чувство», которое ассоциируется с визуальностью (ср. «провидеть», «предвидеть» и т. п.), но зависит не от глаз, а от иных возможностей человека. Соответственно,

⁵²² См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Зрение_человека (дата обращения: 27.03.2021).

одним из важных аспектов орамического дискурса является нетождественность (или, во всяком случае, неполная тождественность) зрения физиологического, связанного с «привычными» органами чувств, — и функционального, фактического. Мы отмечали, что писатель с первых лет творчества акцентировал внимание на персонажах, которые в силу особой «слиянности» с бытием способны подсознательно постигать его сущности⁵²³.

При этом подчеркнем, что еще в начале 1920-х годов, задолго до рассказа «Уля» (героине которого «жить хуже, чем слепой», поскольку у нее «глаза порченые» [6: 81, 83]), в платоновском творчестве возник мотив «дефектного» зрения. Характерно стихотворение «Слепой», где основную часть составляет «песнь без певца», обращенная извне к лирическому герою или, возможно, звучащая в его душе:

О, не бойся, слепец позабытый,
 Больше всех ты своей слепотой,
Одному тебе тайный и скрытый
Свет открою и буду сестрой. <...>
 Ты живой, ты живой, ты единственный,
 И стена — только дым на глазах,
Ты слепой, но в тебе свет таинственный,
 Ты у мира один на часах.
 Никого, а себя испугался,
В ослепительном свете ослеп
 И один от ушедших остался
 В поле темном на мертвой земле.
 Для тебя одного невозможное —
 Крылья радости, вольный полет.
И все тайное — только ничтожное,
 Только тень от открытых ворот [1: 461–462].

«Ущербность зрения (*слепота* и *закрытые глаза*) сочетается со сверхзрением» [Злыднева 2006: 76; курсив автора]. Символический мотив слепоты присутствует в ряде платоновских произведений 1920-х годов и, как в приведенном стихотворении, не всегда имеет негативные коннотации — например, в сочетании с образом «человека-червя» свидетельствует скорее об эмпатическом проникновении в суть вещей. Впрочем, в ряде случаев отсутствие зрения выступает и как традиционный символ дезориентированности, в духе евангельского афоризма «если слепой ве-

⁵²³ Мы не касаемся многочисленных воплощений данной темы в русской и мировой литературе. Некоторые произведения, реминисценции из которых, возможно, присутствуют в платоновских текстах, будут названы ниже.

дет слепого, то оба упадут в яму» [Мф. 15:14]. Таков, например, эпизод церковной службы в повести «Ямская слобода»:

Грустное пение хора слепых выплывало наружу и смещивалось с тихим шелестом умерших деревьев. Иногда слепая солистка пела одна — и покорность молитвы превращалась в неутешимое отчаяние, даже нищие переставали браниться и умильно молчали.

А после службы люди сразу забывались и переходили к едким заботам [2: 278].

В 1930-х годах в платоновском орамическом дискурсе снижается удельный вес электромагнитных мотивов и усиливается значение мотивов «физиологических», связанных непосредственно со зрением, зрительными девиациями и т. п. Переходным в этом отношении можно считать рассказ «Товарищ пролетариата», одним из персонажей которого является оптик, «шлифовщик двояковыпуклых чечевиц» [4: 268] Климентов — автобиографичность фамилии говорит сама за себя. Предлагая проект прибора для превращения солнечного света в электричество [4: 269], герой «определил будущую технику и философию как время, когда оптимизм будет внутри человека, а оптификация — снаружи его. Оптику, науку о свете и тьме, он считал самым прекрасным вопросом» [4: 269]. Оптика здесь — сочетание *оптификации* (то есть распространения приборов, обеспечивающих человечество энергией) и *оптимизма* как соответствующего мировоззрения — буквально взгляда на мир⁵²⁴. Под влиянием Климентова в воображении Всуева возникает образ «солнечного» коммунизма в виде грандиозной зрительной метафоры:

Шлифовщик был прав, говоря однажды на высоте энтузиазма, что, подобно зеркалу, производящему из лица одинокого человека призрак второго друга⁵²⁵, — оптическая наука откроет на земле солнечный родник, взойдет заря вечной энергии⁵²⁶, и в математической

⁵²⁴ Подобное каламбурное сближение родственных слов или паронимов характерно для платоновского стиля. Так, в «Эфирном тракте» Попов, глядя на Михаила Кирпичникова, думает, «что помощником будет *идеолог* <...> значит, он *идиот*» [2: 18]. В «Чевенгуре» Пашинцев, услышав угрозу Копенкина бросить гранату, в ответ пугает его взрывом целого «арсенала»: «...сам от *детонации* обратно в мать полезешь!» [3: 143], — в слове «детонация», по аналогии с мотивом «обратного рождения», намечаются возможности каламбурной «этимологизации» («дети» + *lat. natale*, *natale*, «место рождения» и т. п.). Прокофий Дванов, говоря о приведенных в Чевенгур женщинах, предлагает музыканту: «...сыграй им *туш*, чтобы они <...> не *тужели*» [3: 384]; до этого Копенкин говорит Чепурному: «...ты же сам говорил, что у тебя великое чувство, а такой человек для женщины *туже!*» [3: 214]. В рассказе «Река Потудань» реализована паронимия «*утопия*» — «*утопленник*» [см.: Злыднева 2006: 165].

⁵²⁵ О мотиве зеркала и зеркальной симметрии у Платонова: [Нонака 2019б: 92–109].

⁵²⁶ Возможно, переосмысленный финал пушкинского стихотворения «Деревня» (1819), лирический герой которого мечтает дожить до того дня, когда «свободы просве-

поверхности оптической машины изобразится целое человечество, как второй товарищ каждому склоненному лицу [4: 270].

Если в «Чевенгуре» «солнечная система жизни» [3: 214] представлена как коллективная «эксплуатация» солнца — «всемирного пролетария» [3: 214], то в «Товарище пролетариата» коммунистическая перспектива — царство света — есть, по существу, беспредельно расширившееся зрение, мир «всех-видения», когда человечество станет «отражением» каждого человека; это «оптический» образ всеединства.

Утопический разум чевенгурских коммунаров противопоставлен природе, главным символом которой является солнце:

Перед началом заседаний Чевенгурского ревкома всегда зажигалась лампа, и она горела до конца обсуждения всех вопросов — этим самым, по мнению Прокофия Дванова, создавался современный символ, что свет солнечной жизни на земле должен быть заменен искусственным светом человеческого ума [3: 298].

Здесь очевидна травестия «Вакхической песни» (1825), где воспето «солнце <...> ума» [Пушкин 1994а: 370]. В «Товарище пролетариата» пушкинскому образу «возвращено» позитивное значение; однако в написанном через несколько лет антифашистском (а по сути, антисталинском) рассказе «Мусорный ветер» солнце предстает элементом тоталитарной утопии.

Рассказ непосредственно открывается «оптическими» мотивами: «...летний день стал смутным, тяжким и вредоносным для зрения глаз» [4: 271]. Характерна также «световая» семантика фамилии главного героя Лихтенберга⁵²⁷ (*нем.* *licht* — «свет»). Будучи «физиком космических пространств» [4: 272], он хорошо знаком с небесными светилами и не «винит» их в происходящем:

Нет, не солнце, не это всемирное сияние энергии, и не кометы, не бродячие черные звезды закончат человечество на земле: они слишком велики для такого небольшого действия. Люди сами затомят и растерзают себя, и лучшие упадут мертвыми в борьбе, а худшие обратятся в животных [4: 272–273].

Тем не менее ослепительный «голый» свет предстает символом сугубо рационализма — сопоставим финал романа «Мы», где Д-503 кажет-

щенной / Взойдет <...> прекрасная заря» [Пушкин 1994в: 83], — как и у Платонова, обыгрываются прямые и переносные значения «световой» лексики.

⁵²⁷ Кстати, немецкий физик (известный также как писатель-афорист) XVIII в. Г. К. Лихтенберг, в частности, ввел в научный обиход знаки «+» и «-» для обозначения электрических зарядов.

ся, что «завтра совсем не будет теней... солнце — сквозь всё...» [Замятин 2003а: 334]. В «Мусорном ветре» яркий свет парадоксально способствует оптическому обману — сверкающий на солнце мир назван «царством мнимости»⁵²⁸ [4: 295], подчеркнута эфемерность «солнечной» утопии.

В рассказе «Такыр» Платонов возвращается к образу оптика, вновь связывая его с «германским» ареалом. Персонаж с «мortalной» фамилией Катигроб — «венский оптик», который «убежал отовсюду» и, оказавшись в среднеазиатской пустыне, «видит теперь одни миражи, исчезающие эфемеры света и жизни» [4: 305]. Повторим, что слово «эфемеры», актуализирующее сему иллюзорности, вместе с тем является ботаническим термином, наименованием пустынных растений с коротким сроком вегетации. В этом аспекте люди предстают для Катигроба недолговечными существами, которые он «собирает», словно гербарий, основывая в пустыне кладбище-«заповедник». К нему возвращается в финале главная героиня рассказа Джумаль, обязанная Катигробу приобщением к «большому» миру — «прозрением». Напомним также, что исходный момент «просветления» героини зафиксирован в символическом жесте Катигроба: «...поцеловал в темные, доверчивые глаза» [4: 304]. Это происходит непосредственно после смерти матери героини — сопоставим трансформацию мотива в рассказе «Уля»: «воскресшая» мать целует девочку в глаза, отчего зрение Ули «нормализуется» [6: 83].

Образ «чевенгурской» лампы продолжен в рассказе «Теченье времени», представляющем собой, по сути, философскую притчу. Орамическая тема здесь сочетается с экзистенциальной проблематикой: лампа символизирует «свет» прошлого, которое из реальности становится мифом, а зрение выступает метафорой памяти. В заглавии непосредственно отражена суть сюжета — речь идет об отношениях человека с временем; говорится о представительницах четырех поколений одной семьи⁵²⁹ (пожалуй, ни в каком другом произведении Платонова нет столь длительной истории «рода»). В начале рассказа лампу день и ночь держит зажженной безымянная белошвейка — ради слепой матери: «Старуха глядела смутными выморочными глазами на свет огня и чувствовала его, он ей нравился, как утешение, как брезжащий голос из темного мира» [6: 11–12], — обратим внимание на синестетическое отождествление оптических и акустических факторов. Позже сама белошвейка слепнет и

⁵²⁸ Свето-оптические мотивы у Платонова перекликаются с творчеством Набокова, например с его романом «Приглашение на казнь» (1935) [см.: Яблоков 1999б].

⁵²⁹ В одной из работ читаем, что из этих четырех поколений «каждое последующее обретает все более лучшие качества по сравнению с предыдущими» [Колесникова 2016: 241]; утверждение кажется безосновательным, ибо в рассказе нет достаточно внятных оценочных критериев.

в итоге умирает, попав «в крапиву на чужом дворе»⁵³⁰ [6: 16]. В финале рассказа лампу иногда зажигает дочь белошвейки Тамара, у которой есть дочь-«сестра» — внешне очень похожая на нее и носящая такое же имя, но стремящаяся в жизни исключительно «вперед»:

Младшая Тамара не помнила Тифлиса, не сознавала ничего из погасшей ранней памяти, она жила в одно будущее. Старшая же помнила все: она купила себе керосиновую лампу и изредка одна сидела перед нею. У нее еще было живо воображение — ум бедняков; и если разум обращался в будущее, то чувство могло возвращаться в прошлое⁵³¹, все более удаляющееся, жалкое, как свет лампы перед слепнущими глазами [6: 18].

Рассказ «Течение времени» открывает в платоновском творчестве 1930-х годов «галерею» слепцов. Зачастую образ незрячего персонажа сочетается с паровой темой — это символично, в частности, с учетом рассматривавшейся «революционной» символики паровоза. Например, в киносценарии «Отец-мать» имеется эпизод, где слепой и мальчик-поводырь убегают от паровоза [7: 546–548]. Образ слепца возникает и в воображении героя рассказа «Бессмертие», целиком посвященного железнодорожной теме:

Левин вспомнил детей, когда они слушают слепого старика. Они не понимают его слов и не придают им значения. Они смотрят на его глаза, на ветхое лицо, их интересует лишь, что он старый, слепой, а не умирает: они бы на его месте умерли [4: 378].

Отмеченный в «Такыре» образ «темных глаз» [4: 304] Джумали, которые до поцелуя Катигроба «не умели» видеть мир, трансформируется в «реализованную» метафору *черных*, то есть незрячих глаз. В набросках середины 1930-х годов к ненаписанному сценарию «Аяз» имеется запись по поводу имени для героини-туркменки: «Кара-гөз <...> (черноокая)» [Незаконченный сценарий 2011: 507]; при этом ее отца зовут Карчар — вероятно, это соединение тюркского и созвучного славянского корней с одинаковым значением «черный».

Замысел «Аяза» перешел в сценарий «Песнь колес», где главная героиня, туркменская девушка *Карагез*, работающая железнодорожным

⁵³⁰ Об этом имеет смысл упомянуть, поскольку сочетание мотивов слепоты и крапивы присутствует в нескольких текстах Платонова. Так, в статье «О первой социалистической трагедии» про «существующую всемирную жизнь» сказано, что она «похожа на совокупление слепых в крапиве» [8: 642]. В романе «Счастливая Москва» героиня говорит (зрячему) Комягину: «Ты слепой в крапиве <...> Не ложись со мной, гадость такая!» [4: 89].

⁵³¹ Ср. платоновскую запись 1935 г.: «Для ума все в будущем, для сердца все в прошлом» [Платонов 2000а: 171].

машинистом, теряет зрение вследствие нервного потрясения из-за того, что от нее отказался жених, клеветнически обвинив Карагез в развратном поведении⁵³². Слепнув, черноглазая (как по этническому облику, так и по семантике имени) героиня поясняет: «У меня в глазах черная вода» [Сценарий 2017: 485], — вместо фразеологизма «темная вода» («глазная болезнь <...> основанная на параличе зрительного нерва» [Даль 1903–1909-1: 535]) Платонов вводит словосочетание, ассоциирующееся не только со слезами (ср. «черное горе»), но и буквально с «красителем», придающим глазам соответствующий цвет.

Характерно, что слепота осознается Карагез как неразличимость сна и яви. Потеряв зрение, она говорит: «Это я вижу сон, что я — слепая» [Сценарий 2017: 485], — а прозрев, спрашивает у окружающих: «Вы сон или правда?» [Сценарий 2017: 496]. Исцеление Карагез предсказано сторожем Тимуром, мыслящим зрение функцией души и потому считающим его «непостоянным» признаком: «У ней душа немножко заскучала, а теперь прошла, и она все видит! У ней пройдет — я сам дважды в жизни слепнул!» [Сценарий 2017: 495].

Кульминационным в «Песни колес» является эпизод с оборвавшимся на перегоне красноармейским составом, который, жертвуя жизнью, останавливают на паровозе Карагез и влюбленный в нее Чары [см.: Сценарий 2017: 477–480]. Мотив спасения красноармейцев перейдет в «НЗТЮ» — характерно, что здесь оборвавшийся хвост поезда назван «слепым составом» [4: 508], семантика неуправляемости, потери направления сочетается с образом судьбы как бессмысленной стихии. Образ ослепшего паровозного машиниста в «мужском» варианте присутствует в рассказе «ВПИЯМ», где герой-рассказчик вместе с тем говорит о слепых «роковых силах, случайно и равнодушно уничтожающих человека» [4: 571].

В «Песни колес» имеется мотив, который повторится в рассказе «Уля»: не закрывающиеся во время сна глаза героини⁵³³ [6: 78]. Слепшая

⁵³² Вспомним в «Ювенильном море» имя Айна, содержащее «орамическую» семантику.

⁵³³ Впервые он возникает в «Чевенгуре» при описании Пролетарской Силы и ее хозяйина. «Лошадь спала, как некоторые дети — с *полуоткрытыми глазами*» [3: 215]; обратим внимание, что Платонов дал героине киносценария имя *коня* из лермонтовского романа «Герой нашего времени» (1839) — на коня «обменена» Бэла, предстающая как бы его «двойником» [см.: Лермонтов 1937: 195]; эти мотивы откликаются в подтексте «Песни колес» (можно отметить общие черты Карагез и лермонтовской героини). О незакрывающихся глазах говорится также в другом эпизоде «Чевенгура»: «Дванов подошел к Копенкину <...> и заметил его *полуоткрытые, бегающие в сновидении глаза*» [3: 395]. При этом характерно описание Копенкина, разбуженного известием об исчезновении Дванова: «...открыл сначала один глаз, а второй у него открылся, когда он уже был на ногах и в шапке» [3: 109]. В рассказе «Такыр» представлен иной вариант «полусна»: «Туркмены, усталые от набега и бедствий пустынной жизни, *закрывали по одному глазу, что-*

Карагез просит Чары: «Закрой мне глаза, когда я усну. Они у меня сами открываются — и болят»; затем в течение ночи несколько персонажей, сидя вокруг кровати, по очереди закрывают глаза Карагез и в итоге засыпают возле нее [см.: Сценарий 2017: 494]. Подобным образом намереваются (однако не решаются) поступить приемные родители Ули [6: 79].

Чернота как синоним слепоты воплощена и в неоконченном рассказе «Черноногая девчонка». Восходящий к эпизоду «Мертвых душ»⁵³⁴ [см.: Гоголь 1951а: 60] эпитет «черноногая», фонетически близкий к «черноокая», относится к девочке Пелагее. При этом актуально фонетическое сходство слов «нога» и «ночь» — мотив «черноты» относится к слепой матери Пелагеи, для которой девочка выступает поводырем, бродя вместе с ней по свету.

В романе «Счастливая Москва» зрение обусловлено не просто психологическим (как в «Песни колес»), но экзистенциальным состоянием человека:

Сарториус стал видеть все более плохо, его глаза слепли. Он пролежал в своей комнате целый месяц, прежде чем начал опять понемногу смотреть наболевшим зрением. <...> Два раза его посетил Самбикин вместе с глазным врачом, и они вынесли свое медицинское заключение, что *глаза имеют причиной заболевания отдаленные недра тела, возможно — сердце*. Вообще, сказал Самбикин, конституция Сарториуса находится в процессе неопределенного превращения [4: 96].

Зрение отражает стремление персонажа к метаморфозе, реперсонификации, оно не соответствует «прежней» личности и ее мировосприятию. После того как Сарториус, купив новые документы, становится «вторым человеком своей жизни» по фамилии Груняхин, «глаза его больше не болят» [4: 103].

В двух мотивно связанных рассказах «ПНП» и «Алтеркэ» развивается тема слепоты не физиологической, а функциональной. Речь идет об «интровертном» зрении, характерном для человека, «отвернувшегося» (не по своей воле) от реальности — впавшего в безумие; в обоих случаях феномен связан с образом ребенка. Главный герой «ПНП» немецкий

бы дремать и видеть наполовину» [4: 290]. В последнем случае, возможно, перифразирован мотив «Истории одного города», где градоначальник Василиск Семенович Бородавкин «спал только одним глазом, что приводило в немалое смущение его жену, которая, несмотря на двадцатипятилетнее сожительство, не могла без содрогания видеть его другое, недремлющее, совершенно круглое и любопытно на нее устремленное око» [Салтыков-Щедрин 1969: 334].

⁵³⁴ Недописанному рассказу предпослана в качестве эпиграфа фраза Сталина из речи на VIII Всесоюзном съезде Советов (1936), где эпизод гоголевской поэмы перифразирован применительно к внутривластной ситуации [6: 187].

пилот Эрих Зуммер, приземлившись в опустевшей испанской деревне, находит душевнобольного — ставшего таковым под воздействием войны и из-за гибели семьи — мальчика, чье зрение из «внешнего» перешло во «внутреннее»; это своеобразное воплощение эскапизма, разрыва связей с окружающей реальностью:

...Он все более погружался в свой внутренний мир и в свое воображение; *глаза его опять опустели, они смотрели открыто, но были как ослепшие*, и ребенок уже вовсе не чувствовал сейчас ничего, что существует вокруг него. *Вся его сила уходила в создание не видимого никому внутреннего мира*, в переживание этого мира и в младенческое бормотание. <...> Зуммер понимал, что безумие мальчика было печальнее смерти: оно обрекало его на невозвратное, безвыходное одиночество [4: 558].

В рассказе «Алтеркэ», о котором пойдет речь ниже, также присутствует мотив сперва сознательного, а затем и «вынужденного» — вследствие безумия — ухода в иллюзию. Мотивы «Алтеркэ» развиты Платоновым в неоконченном рассказе «Дар жизни», где тоже явственна оппозиция правды и иллюзии — мир, возникающий из материнских рассказов перед внутренним взором мальчика, для него «роднее», чем подлинный:

Глядя на мать, Иван видел ее и видел то, что она говорила ему: землю, освещенную солнцем и звездами, на которой хотелось жить со всеми людьми, и людей, что проходили через самое его сердце, сопровождаемые словами матери, людей добрых и кротких или грозных и страшных, разных и непохожих друг на друга, но одинаково влекущих к себе. <...> *А когда она к вечеру умолкала, Иван не мог вспомнить ничего, что говорила мать: он помнил и чувствовал живыми все существа и предметы, о которых ему рассказывала далее мать, лишь пока она говорила, а затем забывал всех*; только в сердце его долго оставалось еще радостное чувство, словно все те, кто посетили его и уже оставили, надыхали в него свое доброе тепло, — и вот их уже нет никого, а тепло *их жизни медленно остывает в Иване и все еще питает мальчика счастьем участия в чужой судьбе* [6: 193–194].

На этом фоне окружающий мир разочаровывает:

Здесь было скучнее, чем на той земле, о которой говорила мать, и неподвижное солнце светило уныло, а не шло по небу, играя разноцветным, как радуга, светом <...> Тогда Иван спрашивал: «Мама, отчего этого не бывает?» — «Чего не бывает?» — Иван сначала не знал, как сказать, а потом говорил: «А так не бывает.. Ты говоришь — они такие, а их нет, они живут другие!» Мать понимала и отвечала ему: «А я тебе не просто рассказывала, что ты видишь. *Ты видишь не то,*

ты видишь одну видимость, а я тебе рассказывала про их души, а ее глазами не видно, видно другое». — «А я хочу, чтоб ее тоже видно было, а видимости не надо», — просил Иван [6: 194–195].

Рассказ не окончен, но можно предполагать, что ведущим мотивом в «Даре жизни» должно было стать воплощение «материнского» мира в реальность, «одушевление» окружающей жизни (выведение души мира «наружу»), иначе говоря — превращение иллюзии в действительность. Сравним вариацию этих мотивов в «Уле»: после появления родной матери из глаз героини исчезает «тайный образ правды» [6: 84].

Мировоззренческим — как в буквально-«визуальном», так и в философском смысле — вопросам посвящен рассказ «Избушка бабушки», сходный с «Улей» сюжетобразующей коллизией истинного и ложного видения. Комичный деревенский адепт субъективного идеализма дядя Сарай внушает Тишке:

Ничего ты не видишь <...> Это тебе так только кажется, это у тебя глаза играют... <...> Глазами ты обман один видишь... Это у тебя в одних твоих глазах есть разноцветный свет, а снаружи весь мир черный. <...> Черный, а также бледный, как покойник... Все ведь это мертвое [6: 110].

Образ мира, который доморощенный «философ» стремится навязать мальчику, подобен видению Ули, диаметрально «противоположному» реальности. По контрасту с понятием «просвещение» влияние дяди Сарая может быть охарактеризовано как «конец света». Под его воздействием Тишка ощущает себя в «беспросветном» бытии и впадает в философский пессимизм — неизбежно смешной в варианте десятилетнего ребенка⁵³⁵. Дяде Сарая заочно «оппонирует» бабушка Фекла Семеновна; на слова Тишки о том, что мир «черный», она отвечает:

А ты освети его сам, если он черный: кто ж для тебя должен весь мир освещать! Ишь ты, прах вас всех возьми, — только родились, а уж злитесь, весь свет у них стал черным... Либо ты думаешь,

⁵³⁵ Отметим переключку (возможно, случайную) с эпизодом написанной в начале 1930-х годов повести Л. А. Кассиль «Кондуит и Швамбрания»:

Мы принялись петь, бросать на пол стулья и вообще гремели что есть силы. Тетки попросили быть тише. Они сказали, что это неуважение к личности.

— А нашей личности снится, что вас тут вовсе нет, — сказал Оська.

— Может быть, вы вообще нам только представились? — добавил я.

Тетки пожаловались маме. Мама явилась. Но мы отнеслись критически и к маминому существованию. Мама заплакала и пожаловалась папе.

— Это еще что за сопливый солипсизм? — грозно сказал папа. — Вот я сейчас тоже представлю себе, что вы на старости лет оба сели в угол.

Нам не дали обедать. Папа объяснил, что ведь суп — это только сон, и если мы с Оськой такие свободомыслящие личности, то нам ничего не стоит представить себе, что мы уже сыты, и сам папа будто бы уже видел во сне, как мы обедали и даже сказали «спасибо» [Кассиль 1935: 201–202].

я тебя, что ль, не вижу, какой ты есть, либо ты думаешь, у меня в глазах темная вода, что ль? [6: 118].

Если в «Избушке бабушки» позиции сторон утрированно-четки, то в рассказе «ВПИЯМ» видим более сложную диспозицию. Взаимоотношения двух главных персонажей-железнодорожников — Мальцева⁵³⁶ и его помощника, героя-рассказчика по имени Константин (*лат.* «постоянный»), воплощают мотивную конфигурацию «слепец — поводырь — паровоз», которая, как мы отметили, актуальна в ряде платоновских произведений второй половины 1930-х годов. При этом писатель возвращается к давней теме — связи зрительного и электромагнитного дискурсов: двукратное ослепление Мальцева вызвано молнией, в первый раз — природной [4: 562–567], во второй — искусственной, полученной на «установке Тесла» [4: 570]. Развивается также характерная для раннего творчества писателя тема эмпатического постижения реальности: «Глаза Александра Васильевича глядели вперед отвлеченно, как пустые⁵³⁷, но я знал, что он видел ими всю дорогу впереди и всю природу, несущуюся нам навстречу» [4: 561]. В эпизоде грозы эта способность предстает в пародийном варианте: не заметивший своего физиологического дефекта Мальцев впадает в состояние «“зрячей” слепоты» [Карасев 1994: 110], или «фантомного зрения». Впрочем, в финале герой достигает «всевидения», эквивалентного всеведению.

⁵³⁶ Фамилия содержит «железнодорожные» аллюзии: Мальцевы были одной из известнейших в Российской империи династий промышленников; С. И. Мальцев владел металлургическими и машиностроительными предприятиями, изготовлявшими рельсы, вагоны и паровозы (хотя в итоге разорился) [см.: Знаменитые династии 2015: 29–31]. Между прочим, контора Акционерного общества Мальцевских заводов находилась в здании страхового общества «Россия» на Лубянской площади [см.: Знаменитые династии 2015: 19], которое после Октябрьского переворота было занято ВЧК-ОГПУ-НКВД. Мальцевы славились меценатством; в частности, пожертвовали огромную сумму на строительство Музея изящных искусств (ныне ГМИИ им. А. С. Пушкина). Первоначально их фамилия писалась через «о»; по «обратной» логике фамилия платоновского героя может читаться как Мальцов — в сочетании «машинист мальцов» гиперболизирована семантика наставничества, покровительства, но при этом фамилия получает трагическое осмысление — ослепший машинист сам нуждается в «попечителе», и эту функцию выполняет «малец» (Константину, вероятно, около 20 лет; ср. также мальчика-поводыря в сценарии «Отец-мать»). Вместе с тем имя героя, Александр Васильевич, в сочетании с внутренней формой фамилии вызывает ассоциации с полководцем Суворовым, который «был небольшого роста, худощав, немного сторблен» [Усов б/г: 265].

⁵³⁷ Вспомним отмечавшийся мотив «всепоглощающей» пустоты: «Большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все могло поместиться» [3: 66] и т. п. Однако в сцене ослепления Мальцева эпитет подчеркивает отсутствие зрительной информации, актуализируя тему слепоты как безжизненности: «Я бросился к Мальцеву; он обернул ко мне свое лицо и поглядел на меня *пустыми покойными глазами*» [4: 565]. Позже, когда Мальцев вторично теряет зрение, у него «лицо с *пустевшими слепыми глазами*» [4: 572].

В порядке отступления заметим, что ставшее названием рассказа словосочетание «в прекрасном и яростном мире» фактически «варьирует» фрагмент романа Набокова «Камера обскура» (1933), где речь идет буквально о «мировоззрении»: «Глаза ее яростно и прекрасно блистали <...> Весь мир был мокр от слез» [Набоков 2006: 340]. В набоковском заглавии актуализирована орамическая тема — «адюльтерный» сюжет воплощает коллизию истинного и иллюзорного восприятия реальности. Характерно, что главный герой Горн слепнет на «транспортной» почве: у него кровоизлияние в мозг вследствие автомобильной аварии [см.: Набоков 2006: 365]; в рассказе Платонова теряет зрение паровозный машинист — трудно поверить, что автор «ВПИЯМ» не читал роман «Камера обскура» (хотя столь же трудно понять, каким образом это могло бы произойти).

В аспекте орамической темы рассказ предстает как произведение о «мере» человеческого в бытии. Вначале Мальцев, в силу исключительности его способностей, уподоблен «вдохновенному артисту, вобравшему весь внешний мир в свое внутреннее переживание и поэтому властвующему над ним» [4: 561]. Однако «великий артистизм машиниста приобретает в отъединенности от мира трагический оттенок» [Свительский, Скобелев 1979: 134]. Герой-рассказчик говорит: «Мальцеву <...> было грустно с нами; он скучал от своего таланта, как от одиночества» [4: 562]. Это угрожает «замыканием» в пределах собственной личности — своего рода визуальным «аутизмом» (вспомним глядящих «в себя» безумных детей в «ПНП» и «Алтеркэ»): «Из относительно субъективного зрение Мальцева, замыкаясь в его воображении, превращается в абсолютно субъективное, в результате чего герой слепнет» [Гусев 2003: 264].

О «сверхчеловеческих» возможностях Мальцева свидетельствуют его особые отношения с временем, обуславливающие необыкновенную скорость ведо́мых им составов [4: 562]. Характерно замечание героя-рассказчика в эпизоде грозы: «Мы <...> неслись вперед, нагоняя время» [4: 564–565], — в профессионализме «нагнать время» (= вернуться в график) проявлено и значение «поравняться», намекающее на сакральные свойства персонажей, как бы готовых выйти в вечность. Звучащая здесь же фраза «грозовую тучу несла буря» [4: 563–564] создает апокалиптический образ полета «в грозе и буре»⁵³⁸; Мальцев отождествляется с богом-громовником⁵³⁹, и пейзаж напоминает преддверие вселенской битвы:

⁵³⁸ «Откровение в грозе и буре. История возникновения Апокалипсиса» (1907) — работа Н. А. Морозова, выдвинувшего астрономическую концепцию книги Иоанна Богослова.

⁵³⁹ Слепление Мальцева происходит 5 июля, то есть 22 июня по старому стилю. Опубликованный в начале 1941 г. рассказ звучит пророчески: 22 июня слепота постигает машиниста паровоза, именуемого «ИС» [4: 560], то есть «Иосиф Ста-

С нашей стороны тучу освещало солнце, а изнутри ее рвали свирепые, раздраженные молнии, и мы видели, как *мечи молний вертикально вонзались в безмолвную дальнюю землю*, и мы бешено мчались к той дальней земле, словно спеша на ее защиту. Александра Васильевича, видимо, увлекло это зрелище: он далеко высунулся в окно, глядя вперед, и глаза его, привыкшие к дыму, к огню и пространству, блестели сейчас воодушевлением⁵⁴⁰. Он понимал, что *работа и мощностъ нашей машины могла идти в сравнение с работою грозы*, и, может быть, гордился этой мыслью [4: 563].

Слепота и выздоровление Мальцева отражают его *мировоззрение* как в буквальном, так и в переносном смысле. Символом исцеления служит увиденный героем «желтый свет» [4: 574]. Сперва о нем упоминается, когда Константин сообщает, что вместо Мальцева ездил с другим машинистом — «осторожным стариком, тормозившим состав еще за километр до желтого светофора» [4: 569]. Подобное движение, по контрасту со «сверхчеловеческим» талантом Мальцева и по аналогии с известной формулой Ницше, можно назвать «слишком человеческим», лишенным какого бы то ни было «артистизма», то есть стремления выйти за грань «предписанных» возможностей. Привыкший к иному стилю вождения, Константин «скушает по Мальцеву» [4: 569], так что его желание помочь машинисту обусловлено не только альтруизмом, но также собственным «интересом» — профессиональным и просто человеческим.

Идея «прокатить» незрячего Мальцева на паровозе⁵⁴¹ кажется лишь актом милосердия — Константин не говорит ни о какой дополнительной цели. Однако новые обстоятельства незаметно формируются, когда он перед поездкой требует от Мальцева «сидеть тихо» и «быть смирным» [4: 573] — речь идет об осторожности, которую на железной дороге (и не только) символизирует желтый светофор. Согласие Мальцева (до этого отвергавшего сочувствие словом «Прочь!» [4: 572]) мотивировано страстью, которая сильнее гордости: «Слепой <...> настолько хотел снова побыть на паровозе, что *смирился передо мной*» [4: 573]. Кульминационная фраза «смирившегося» Мальцева «Я вижу желтый свет» — своего рода формула раскаяния, вследствие которого герой обретает буквально «панорамное», всеобъемлющее зрение; закономерен ответ

лин»; «тема слепого вождя <...> указывает на политическую действительность конца 30-х годов» [Лангерак 2003: 246].

⁵⁴⁰ Возможно, переключка с лермонтовским образом бури, «родственной» герою, — вспомним стихотворение «Парус» [см.: Лермонтов 1936г: 380], поэму «Мцыри» (1840) [см.: Лермонтов 1935: 438]) и др.

⁵⁴¹ Сопоставим эпизод сценария «Отец-мать», где Женя берет на паровоз слепца и мальчика-поводыря [7: 549].

Константина, что Мальцев «видит теперь весь свет» [4: 574], — во фразе реализован «излюбленный Платоновым омоним *свет* как *мир*» [Злыднева 2006: 80; курсив автора]. Желтый свет символизирует превращение «сверхчеловеческого» в «человеческое»⁵⁴².

Финал рассказа «мерцает» между метафорой и метаморфозой [Тројап 2011: 136]. Константин прямо намекает на возможность «нефизиологического», эмпатического видения: «Прежний, совершенный мастер машины стремился превозмочь в себе недостаток зрения и чувствовать мир другими средствами, чтобы работать и оправдать свою жизнь» [4: 573]. Соответственно, вопрос о том, восстановилось ли зрение героя в «офтальмологическом» смысле, не имеет особого значения. Скорее речь идет об изначально актуальном в платоновском творчестве состоянии «резонанса» человека с миром.

В начале рассказа Мальцев назван «великим мастером» [4: 561]. Это заставляет вспомнить, что «ВПИЯМ» был написан в год 10-летия появления повести П. В. Слётова «Мастерство» (1930), воспринимавшейся как манифест «Перевала»⁵⁴³, одним из лозунгов которого было «моцартианство» — свободное творчество, не скованное диктатом «социального заказа». Между «Мастерством» и «ВПИЯМ» немало общего. В том и другом случае на первом плане взаимоотношения «мастера» с учеником (в финале Константин именуется Мальцева «учителем» [4: 574]). В художественной структуре двух произведений мастер и ученик — равно значимые персонажи; при этом как у Слётова, так и у Платонова ученику отведена роль нарратора. В обоих случаях мастер слепнет по вине ученика — хотя конкретные обстоятельства весьма различны и мотивы персонажей диаметрально противоположны: в повести Слётова Мартино намеренно ослепляет, а позже убивает Луиджи [см.: Слётов 1930: 146], у Платонова же Мальцев теряет зрение вследствие судебного эксперимента, предло-

⁵⁴² Правомерно сопоставление «ВПИЯМ» с рассказом Г. Уэллса «Замечательный случай с глазами Дэвидсона» (1895) [см.: Гусев 2003]. Его герой — физик, который, работая в лаборатории во время грозы и «очутившись между двумя полюсами большого электромагнита, получил необычайное сотрясение сетчатой оболочки глаз благодаря внезапной перемене поля силы при ударе молнии» [Уэллс 1964: 413]. Вследствие этого Дэвидсон, физически пребывая в Лондоне, начинает ощущать себя на острове, расположенном в восьми тысячах миль (неподалеку от Новой Зеландии), и «воочию» видит то, что там происходит [см.: Уэллс 1964: 412–413]. Притом в обоих произведениях «повествование ведется от лица ближайшего свидетеля фантастического события <...> которому авторы препоручают оценку происходящего» [Гусев 2003: 264]. Но если герой Уэллса возвращается к «нормальному» зрению, то у Платонова фактически обретает всевидение-всеведение.

⁵⁴³ Самого Платонова долгое время ошибочно причисляли к этой литературной группировке [см.: Овчаренко 2011: 117–118].

женного Константином из лучших побуждений, а затем благодаря ему исцеляется.

В связи с «моцартианской» темой характерно, что на первой же странице платоновского рассказа возникает имя Пушкина [4: 550]. Если в «Мастерстве» повествуется о вульгарном «сальерианстве», то сюжет «ВПИЯМ» воплощает коллизию «Моцарта и Сальери» в «инвертированном» виде. Подобно пушкинскому персонажу, герой-рассказчик у Платонова бросает вызов «высшим» силам. Но, в отличие от Сальери, Константин вовсе не стремится устранить «моцартианца» из человеческой среды и «вернуть» на небо [см.: Пушкин 1995а: 128] — его цель диаметрально противоположна:

...Я был ожесточен против роковых сил, случайно и равнодушно уничтожающих человека [4: 571].

Я решил не сдаваться, потому что чувствовал в себе нечто такое, чего не могло быть во внешних силах природы и в нашей судьбе, — я чувствовал свою особенность человека [4: 572].

Герой-рассказчик «имеет два лика: он — молодой и наивный ученик, преклоняющийся перед великим талантом своего учителя; с другой стороны, он ведет себя как мудрый мастер, ведущий своего бывшего учителя к самопознанию и прозрению» [Лангерак 2003: 245–246]. Должность «помощника машиниста» переосмыслена как экзистенциальная роль: из «ведóмого» Константин становится «вожатым» (в финальной сцене он управляет паровозом, а бывший машинист «помогает» ему) и спасителем Мальцева⁵⁴⁴; поскольку прозрение героя напоминает чудо, Константин функционирует как «волшебный помощник». Заданная иерархия отношений «размывается». Если сначала герой-рассказчик замечает: «Я не был другом Мальцева, и он ко мне всегда относился без внимания и заботы» [4: 571], — то в финале речь идет не просто о человеческой близости, но о родстве: «Я боялся оставить его одного, как родного сына, без защиты» [4: 574]. Мальцев примерно на 10 лет старше Константина, однако тот переходит к «отцовской» роли, поколенческая иерархия теряет смысл.

Сюжет «ВПИЯМ», как и некоторых других платоновских произведений, ассоциируется с евангельской притчей:

...Может ли слепой водить слепого? не оба ли упадут в яму? Ученик не бывает выше своего учителя; но, и усовершенствовавшись, будет всякий, как учитель его. Что ты смотришь на сучок в глазе

⁵⁴⁴ Кстати, незадолго до «ВПИЯМ», в 1939 г., Платонов написал рецензию на книгу А. И. Ершова «В поисках родины», где, в частности, высоко оценил рассказ «Анка» о слепой девочке — сироте и беспризорнице, которая благодаря советской власти стала известной артисткой [8: 398–400].

брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь? Или, как можешь сказать брату твоему: брат! дай, я выну сучок из глаза твоего, когда сам не видишь бревна в твоём глазе? Лицемер! вынь прежде бревно из твоего глаза, и тогда увидишь, как вынуть сучок из глаза брата твоего [Лк. 6:39–42].

«В этой притче присутствуют все темы рассказа: тема отношения учителя с учеником, тема критика, не замечающего собственных недостатков, и, в конце концов, тема слепого, водящего слепого» [Лангерак 2003: 246]. Избавление от гордыни, изображённое в притче аллегорически, в «ВПИЯМ» обставлено как новое «воплощение», которое становится возможным благодаря прямому телесному контакту: Константин «уничтожает физическую замкнутость машиниста <...> кладя свои руки поверх рук Мальцева» [Troján 2011: 143]. Добавим, что и первое «прозрение» героя совершилось в момент, когда помощник вел его «под руку» [4: 566], то есть персонажи были физически «соединены». Избавление от слепоты обусловлено тем, что Мальцев перестаёт быть не только изолированной личностью, но как бы и «отдельным» телом (вспомним реализованный во многих платоновских произведениях мотив физического «слияния» как буквальное воплощение образа «соединённых пролетариев»). Поскольку «прозрение» Мальцева совершается, когда он и герой-рассказчик представляют собой «единое» тело, можно предположить, что сходная радикальная сущностная трансформация происходит и с Константином, сумевшим превзойти враждебные силы мира по аналогии с Сыном Человеческим.

Характерно, что преодолённые «роковые силы» имеют *электромагнитную* природу — это, так сказать, мировая «сущность», явившаяся Мальцеву и Константину «во плоти»; вместе с тем образ грозы, молнии ассоциируется с небесной карой, которой должны подвергнуться герои. «Слепота здесь наступает как символ спуска в ад, с пребыванием в мире мёртвых, обретение её вновь на паровозе вместе с обретением способности управлять им — воскресение, обретение сознания» [Желнина-Левченко 1999: 232].

В обеих сценах исцеления подчеркнута «общее» зрение персонажей. Но если в первом случае «слепой» [4: 567] замечает свою жену раньше, чем герой-рассказчик, то во втором Мальцев видит жёлтый свет лишь после того, как его увидел Константин — который здесь обнаруживает способность к предугадыванию: «...не стал преждевременно сокращать хода и <...> смотрел на своего учителя с тайным ожиданием» [4: 573–574]. По существу, между ними возникает «парапсихологическая» связь, зрительная информация передаётся через руки. Этому соответствуют

метафизические, сакральные коннотации: Мальцеву «лет тридцать» [4: 560], и история «небесного» ослепления, излечившись от которого герой приобщился к людям, оказавшись в положении «сына», ассоциируется с евангельским сюжетом. Соответственно, не предавший учителя ученик, чье имя воплощает идею верности, предстает в «апостольской» роли, а повествование Константина содержит элементы агиографического жанра.

ЧЕРНОЕ ЗЕРКАЛО

(«Уля»)

«Житийное» начало, наряду со сказочным, присутствует и в рассказе «Уля», героине которого присущи чудесные свойства. Подобно «ВПИЯМ», важнейшее значение здесь имеет орамическая тема (хотя, в отличие от Мальцева, «исцеление» героини трудно оценить в категориях «хорошо / плохо»). Сходство проявляется и в том, что существенную (хотя, конечно, не столь активную, как Константин в «ВПИЯМ») роль играет герой-рассказчик. Ему довелось видеть Улю воочию [6: 84], а основное знание о ней он получил от своей бабушки [6: 77], которая больше всех любила девочку, так что она «по-родственному» близка ему.

Вначале отметим актуальные для «Ули» литературные реминисценции. Как известно, во второй половине 1930-х годов Платонов работал над романом «Путешествие из Ленинграда в Москву» (рукопись считается утраченной); зимой 1937 г. он был в Ленинграде и в конце февраля — начале марта проехал по маршруту А. Н. Радищева. Этим, вероятно, обусловлены в «Уле» переключки с «Путешествием из Петербурга в Москву» (1790), где зрительные мотивы — основа критики «системы “социальных фикций”, в которой принужден существовать человек» [Гончарова 2008: 20]. В посвящении книги заявлено: «...бедствия человека происходят от человека, и часто оттого только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы» [Радищев 1988: 27]. Эта проблема открыто поставлена в главе «Спасская Полесь», где речь идет о встрече со «странницей», именующей себя «Прямовзорой и глазным врачом», а также «Истиной» [Радищев 1988: 52–53]. Она «открывает» герою-рассказчику глаза, удаляя «бельма» и обеспечивая «непосредственное» зрение: «Все вещи представляются днесь в естественном их виде взорам твоим» [Радищев 1988: 53]. Уля, в чьих глазах «отражалась одна истинная правда» [6: 77], в известном смысле «наследует» Прямовзоре, хотя вместе с тем пародирует ее, поскольку для самой Ули мир предстает в «негативном» виде.

Имя платоновской героини заставляет вспомнить второй том «Мертвых душ»⁵⁴⁵ и Улиньку⁵⁴⁶ Бетрищеву — «существо дотоле невиданное, странное», «живое, как сама жизнь» [Гоголь 1951б: 23]:

Ничего не было в ней утаенного. Ни перед кем не побоялась бы она обнаружить своих мыслей, и никакая сила не могла бы ее заставить молчать, когда ей хотелось говорить [Гоголь 1951б: 24].

С нею вместе, казалось, влетел солнечный луч <...> Трудно было сказать, какой земли она была уроженка. <...> Прямая и легкая, как стрелка, она как бы возвышалась над всеми своим ростом [Гоголь 1951б: 40–41].

Улиньке присуще абсолютное нравственное превосходство над окружающими, сочетающееся с естественностью поведения. Для нее как олицетворения истины характерны «психейная» воздушность⁵⁴⁷, ясность и светоносность⁵⁴⁸. Сравним портрет в платоновском рассказе:

Светлые волосы росли на голове Ули, и они вились в локоны, будто это ветер вошел в них и замер. <...> ...В самой глубине Улиньких глаз, в самой середине их, был всегда одинаковый ясный свет, и в нем отражалась правда о том человеке или предмете, на который она глядела [6: 79].

⁵⁴⁵ Реминисценции из гоголевской поэмы встречаются уже в ранних произведениях Платонова. Характерно, например, название одной из главок фельетона «Душа человека — неприличное животное (Фельетон о стервецах)»: «Мертвые души в советской бричке» [8: 608]. Что касается второго тома «Мертвых душ», обратим внимание на такого персонажа, как скучающий помещик Платон Платонов [Гоголь 1951б: 50], полным «тезкой» которого являлся сын писателя. При этом, как мы отметили, биография реального Платона Платонова (и, разумеется, всей семьи) была в конце 1930-х годов весьма драматичной.

⁵⁴⁶ 18 марта 1937 г. в Ленинграде скончалась известная в начале XX в. детская писательница Л. А. Чарская. В ее повести «Лесовичка» (1909) фигурирует надзирательница монастырского пансиона по имени Уленька — хотя эта «бледная, безобразная, косая девушка» [Чарская 1912: 113], ханжа и доносчица, мало похожа на платоновскую героиню (возможно, образ Уленьки у Чарской связан с наушницей Улитой в комедии А. Н. Островского «Лес» (1870)). Зато в заключительной части повести речь идет о воспитаннице, некогда оставленной матерью, которая в итоге возвращается [см.: Чарская 1912: 329–333], — подобный мотив есть и в «Уле».

⁵⁴⁷ Сравним «ветреную» героиню буинского рассказа «Легкое дыхание» Олю Мешерскую, чья фамилия ассоциируется со стихотворением Державина «На смерть князя Мешерского» (1779), трагующем о быстротечности жизни и непознаваемости смерти [см.: Державин 1957б: 86], — коично искаженная цитата из него есть в «Котловане» [3: 467]. У Платонова имя Оля [4: 12] в «Счастливой Москве» и «НЗТЮ» соотносится, как уже говорилось, с рассказом Соловьева «На заре туманной юности», где тема Вечной женственности сопряжена с парой созвучных имен — Julie и Ольга. Влиянием этого произведения отчасти мотивировано неоднократно встречающееся у Платонова имя Юлия / Ульяна.

⁵⁴⁸ Отмечено [см.: Кондакова 2009: 214] типологическое сходство двух героинь «Мертвых душ», Улиньки Бетрищевой и губернаторской дочери; их общее качество — бестелесная «светопроницаемость».

Вместе с тем в героине, связанной со стихиями света и воздуха, явно «земляное», хтоническое начало, свидетельствующее о контакте с царством мертвых [см.: Малаховская 2007: 311]:

Спокойной Уля была только в темноте⁵⁴⁹ <...> ...Она уходила <...> в поле, где была в овраге песчаная пещера, и там сидела в сумраке. <...> ...Набрал в подол черного сору с земли, уходила в темное место и там играла одна, перебирая сор руками и закрыв глаза [6: 80–81].

Характерно и такое свойство, как полуоткрытые во время сна глаза Ули. Родители хотят закрыть их, чтобы предохранить ребенка от смерти: «В их деревне было поверье, что дети, у которых не закрываются во сне глаза, рано умирают» [6: 78], — между тем в обыденном сознании принудительное закрытие глаз ассоциируется как раз со смертью. Мотив отсылает к повести «Вий»⁵⁵⁰ (1835), где встречаем следующее описание: «Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами» [Гоголь 1940а: 186]. В сцене превращения избитой Хомой старухи в панночку звучит намек на неразличение реального и отраженного в глазах (а может быть, именно там возникшего) пейзажа: «Он стал на ноги и *посмотрел ей в очи*: рассвет загорался, и блстели золотые главы вдали киевских церквей» [Гоголь 1940а: 188], — двоеточие наводит на мысль, что панорама заключена в глазах девушки. Двухединный образ старухи-панночки «продолжен» в платоновском рассказе через экзистенциальную связь Ули и бабушки героя-рассказчика. При этом героини обоих произведений как бы незрячи: панночка не в состоянии проникнуть взором внутрь магического круга, Уля же слепа функционально — отсутствует корреляция между зрением и осмыслением увиденного: «В самой-то ней вся правда светится, а сама она света не понимает, и ей все обратно кажется» [6: 81].

Призванный панночкой Вий «весь <...> в черной земле»⁵⁵¹ и требует, чтобы ему «подняли веки», которые «опущены были до самой земли»

⁵⁴⁹ Глаза, в которых ничего не отражается, естественно, имеют черный цвет. Интересно, что на лубочной картинке XVIII в. «Реестр о дамах и о девицах и о молодцах» среди характеристик женских имен (а также их обладательниц) есть и такая: «Черные глаза — Улиана» [Ровинский 1881: 141, 142].

⁵⁵⁰ Обратим внимание на подобие трехбуквенных названий: «Вий» — «Уля». У Гоголя в качестве заглавного героя выбран не Хома и даже не его губительница, а персонаж с «судьбоносными» для героя глазами: «...ключевой момент состоит во *взаимном взгляде* обоих» [Заславский 2014: 275]. По аналогии имя Ули, вынесенное в заглавие, намекает на важность визуального контакта с ней для героя-рассказчика. Отметим мнение М. Фасмера, считающего, что имя Уля представляет собой анаграмму слова «юла» — «из *вьюла* от *вить*» [Фасмер 1987: 529]: глагол фонетически сходен с именем Вия.

⁵⁵¹ Как мы отмечали, «засыпанные землею ноги и руки» [Гоголь 1940а: 217] Вия ассоциируются с рассказом «Черноногая девчонка».

[Гоголь 1940а: 217], — сопоставим сочетание хтонических и зрительных мотивов в «Уле». При этом взгляд Вия «не смертоносен, а всевидящ» [Левкиевская 1998: 309], точно так же взгляд Ули сам по себе не производит воздействия на окружающих, заключенный в глазах «истинный» образ реальности безотносителен к их обладательнице. Вий принадлежит одновременно к миру мертвых и миру живых, поэтому на него не действует граница между ними [см.: Заславский 2014: 279]. Подобное пограничное положение занимает платоновская героиня.

Но «Уля» перекликается не только с произведениями русской литературы. «Светоносность» и слепота контрастно соединены в образе Дея (*лат.* «богиня») — героини романа Виктора Гюго «Человек, который смеется» (1869); он многократно издавался на русском языке, но примечательно, что незадолго до появления «Ули» вышел новый перевод (1935), сделанный Б. К. Лившицем. Во младенчестве Дея «извлечена» буквально с того света — девятилетний Гуинплен нашел ее в снежной могиле рядом с мертвой матерью⁵⁵² и спас [см.: Гюго 1955: 150–151], однако девочка осталась слепой:

Темная вода навсегда сделала неподвижными зрачки ребенка, ставшего теперь взрослой девушкой. <...> Ее большие ясные глаза отличались странным свойством: угаснув для нее, они сохранили свою лучезарность для окружающих. <...> Это лишнее света существо излучало свет. Потухшие глаза были исполнены сияния. Эта пленница мрака освещала тьму, в которой она жила. Из глубины безысходной темноты, из-за черной стены, именуемой слепотою, она посылала в пространство яркие лучи. Она не видела нашего солнца, но в ней отражалась сущность его. Ее мертвый взор обладал неподвижностью, свойственной небесным светилам. <...> Урсус, помешанный на латинских именах, окрестил ее Деей. Он предварительно посоветовался с волком⁵⁵³. «Ты представляешь человека, — сказал он, — я представляю животное, мы с тобой представители земного мира. Пусть же эта малютка будет представи-

⁵⁵² Сопоставим повесть «Котлован», где Чиклин обнаруживает Настю рядом с умирающей Юлией в помещении, подобном склепу [см.: Яблоков 2014: 580].

⁵⁵³ Воспитавший Гуинплена и Дею бродячий лекарь-философ Урсус (*лат.* «медведь») живет вдвоем с волком по имени Гомо (*лат.* «человек»):

Урсус и Гомо были связаны узами тесной дружбы. Урсус был человек, Гомо — волк. Нравом они очень подходили друг к другу. Имя «Гомо» дал волку человек. Вероятно, он же придумал и свое; найдя для себя подходящей кличку «Урсус», он счел имя «Гомо» вполне подходящим для зверя [Гюго 1955: 9].

Вспомним «РОМИВ», где Иван является сыном волка Якима [1: 348], который (либо подобный ему зверь) помогает герою — своеобразная вариация сказки об Иване-царевиче и сером волке. Ср. также «очеловеченного» медведя [3: 517] в повести «Котлован».

тельницей мира небесного. Ее слабость на самом деле — всемогущество. Таким образом, *в нашей лачуге будет заключена отныне вся вселенная: мир человеческий, мир животный, мир божественный*» [Гюго 1955: 273–274].

Даже одна эта цитата убеждает в «родственности» Ули и Деи, главное общее качество которых (помимо зрительных мотивов) — связь с «противоположными» сферами бытия, амбивалентное сочетание коннотаций света и тьмы.

Обращаясь к творчеству современных Платонову писателей, отметим, что имя героини напоминает слово «улла», название музыкального инструмента (флейты со струнами) в романе А. Н. Толстого «Аэлита»⁵⁵⁴ (1922). Это атрибут легендарного пастуха — марсианского Христа:

Играл он и пел так прекрасно, что замолкали птицы, затихал ветер, ложились стада и солнце останавливалось в небе. Каждому из слушающих казалось в тот час, что он уже зарыл свое несовершенство под порогом хижины. <...> Учение пастуха шло далеко за пределы Азоры. Даже обитатели поморских пещер высекали в скалах изображение его, играющего на улле [Толстой 1958: 600].

«Песнь уллы» является священным гимном, а само слово «улла» эквивалентно имени божества — это соответствует сакральным коннотациям Ули. Следует также обратить внимание на типологическое (женские имена) и звуковое сходство названий платоновского рассказа и толстовского романа; притом имя Аэлита ассоциируется с шекспировской Джульеттой⁵⁵⁵.

Не исключено, что в «Уле» «откликнулся» роман М. Д. Марич «Северное сияние» (кн. 1 — 1926). Его первая глава носит название «Улинька» — это имя крепостной девушки, воспитанной «по-дворянски». Наряду с ней в главе фигурирует другая крепостная, по имени Груша [Марич 1926: 3–5]. Пару этих — не слишком распространенных — имен видим и в платоновском тексте: «В деревне росла еще одна девочка, звали ее Грушей. С ней одной стала играть Уля и полюбила ее» [6: 81]. Вряд ли совпадение случайно; хотя в остальном между произведениями Марич и Платонова мало общего (разве что «заглавный» образ северного сияния, символизирующий у Марич движение декабристов, может быть соотносено с электромагнитным диском).

⁵⁵⁴ Кстати, в 1924 г. он был экранизирован Я. А. Протазановым.

⁵⁵⁵ Отметим сходство мотивов: возлюбленный Аэлиты воспринимается марсианами как представитель враждебного лагеря; при вынужденном расставании с ним она выпивает яд [см.: Толстой 1958: 683–684].

Выскажем также версию, которая может показаться вовсе неправдоподобной, однако касается слова (вернее, квазислова), тождественного поэтониму в платоновском рассказе. Звучащая вначале странная фраза «Бабушка сказала, что ребенка звали Уля, и это была девочка» [6: 77] словно намекает на то, что оним не имеет гендерной «привязки». Сопоставим роман И. А. Ильфа и Е. П. Петрова «Двенадцать стульев» (1927), где одна из единиц небогатого словаря Элочки Щукиной — «Уля. (Ласкательное окончание имен. Например: Мишуля, Зинуля)» [Ильф, Петров 1961: 214]⁵⁵⁶; аффикс представлен не просто как самостоятельная лексема, но как имя собственное, причем «общего рода». Вероятность переключки подкреплена тем, что в платоновских текстах уже отмечались реминисценции из «Двенадцати стульев»⁵⁵⁷ — судя по всему, роман в числе прочих литературных новинок второй половины 1920-х годов оказался в поле зрения Платонова.

Именно в этот период в его творческом сознании актуализируется именной комплекс Юлия / Ульяна, который по созвучию сближается также с именем Илья. Один из первых признаков видим в повести «Епифанские шлюзы», где, как уже говорилось, в кульминационном эпизоде, начинающемся в Ильин день, фигурирует «собака, по местному прозвищу Илюшка» [2: 120] — эта «ипостась» (то ли женская, то ли мужская) бога-громовника возвещает о катастрофе, которая приведет героя к гибели. В «Уле» нет явной привязки к Ильину дню, но есть ориентация на ряд народных и церковных праздников середины лета: ассоциация с «переломом» года подкрепляет «лиминальность» героини. Один из таких праздников — день памяти Космы и Дамиана 1/14 июля. Отметим персонажа по имени Демьян⁵⁵⁸, который благодаря чудесному свойству глаз девочки

⁵⁵⁶ Отступая от темы, скажем, что мироощущению Элочки подобны попытки явных «гениев литературы» (так Платонов именовал современных беллетристов [см.: Платонов 2000а: 7]) трансплантировать Улю в свои писания; например, одноименная барышня фигурирует в эпигонском романе А. Н. Варламова «Мысленный волк» (2014).

⁵⁵⁷ Тщетная просьба персонажа «Чевенгура» Захара Павловича «нет ли у кого болта в три осьмушки» [3: 44] варьирует фразу слесаря Полесова: «...весь город обегал, плашек три восьмых дюйма достать не мог» [Ильф, Петров 1961: 96]. Платонов акцентирует «зеркально» противоположную деталь: плашка служит для нарезки внешней резьбы, болт в данном случае — для восстановления резьбы внутренней. «Переворачивание» мотива имеет место и в другом эпизоде «Чевенгура», где инспектор пожарной охраны зовет заснувшего на вышке пожарного наблюдателя по фамилии Распопов [3: 182]. Сопоставим в «Двенадцати стульях» сцену «дележа» должностей между членами «Союза меча и орала»: бывший директор гимназии Распопов «планируется» на должность брендмейстера, затем ее «отдают» тому же Полесову [см.: Ильф, Петров 1961: 187].

⁵⁵⁸ Кстати, в рассказе «Государственный житель» упоминается деревня Козьма [1: 152–153].

«перерождается» [6: 77], а впоследствии намеревается ее удочерить [6: 82] — амбивалентность «детско-родительских» отношений подобна рассказу «ВПИЯМ».

В истории Демьяна, который в голодное время спекулировал хлебом [6: 77], возможно, травестировано житие святой Иулиании Лазаревской (в миру Ульяна Устиновна Осорьина), прославившейся тем, что в период голода продавала свое имущество и на вырученные деньги кормила бедных, а когда денег не стало, делала и раздавала хлеб из лебеды и древесной коры, который был вкуснее любого другого [см.: Житие 1996: 111–112]. Ее имя по ассоциации заставляет также вспомнить об умершей в юном возрасте святой Иулиании Ольшанской (память 6/19 июля), погребенной в Киево-Печерской лавре; в надписи на раке с мощами она названа «цветком прекрасным»⁵⁵⁹ — сопоставим зачин «Ули»: «Жил однажды на свете прекрасный ребенок» [6: 77].

Еще один праздник, топика которого актуальна в платоновском сюжете, — день святых Кирика и Иулиты 15/28 июля, обозначавший в народной традиции середину лета (ср. поговорку «Улита едет — когда-то будет»). Иулита / Улита — то же, что Юлия / Ульяна; имя восходит к *лат.* диминутиву Юлитта, формой которого является *итал.* Джульетта. Показательно, что в «Котловане» Юлия, чье имя отсылает к шекспировской героине [см.: Яблоков 2014: 579–581], ассоциируется именно с серединой лета. Некогда Юлия поцеловала Чиклина в июне [3: 441]; Прушевский говорит о ее поцелуе: «Дело было, наверное, в июне или июле» [3: 445]. В настоящем времени сюжета о Юлии также вспоминают летом — характерно суждение Прушевского: «...летние вечера не изменились с тех пор <...> ...В такой же вечер, мимо дома его детства прошла девушка» [3: 435]. Вскоре Чиклин отправляется на поиски «девушки» и застаёт Юлию умирающей [3: 454] — смерть совершается в ее «именном» месяце (ср. понятие «юлианский календарь»).

В написанном незадолго до «Ули» рассказе «Июльская гроза» бабушку Наташи и Антошки зовут Ульяной Петровной [6: 21], причем, как было показано, ей свойственны признаки сказочной Яги, амбивалентной помощницы-вредительницы. В «Уле» видим воплощение сходного типа. Показательно «вневременное» положение бабушки героя-рассказчика, придающее ей мифологические черты: «...была такая старая, что ее и все другие старухи тоже звали бабушкой»⁵⁶⁰ [6: 80]. Онтологическая двой-

⁵⁵⁹ См.: <https://azbyka.ru/days/sv-iulianija-olshanskaja> (дата обращения: 27.03.2021).

⁵⁶⁰ То же говорится о героине рассказа «Разноцветная бабочка» — одного из персонажей которого зовут Ульяном: «...дедушка Ульян говорил, что когда он еще молод был и приехал на кавказскую сторону, то Анисья уже была старой бабуш-

ственность проявляется и в том, что приносимые девочке подарки бабушки имеют моральные коннотации [см.: Брагина 2009: 29] — например, упоминаются варежки, которые она «вязала целых сорок дней» [6: 80]. Подобные дары — знаки потустороннего мира; характерно, что «земное» существование старухи всецело зависит от Ули:

Старая бабушка говорила, что она бы уже умерла, ведь ей пришло время, да теперь не может умереть: как вспомнит Улю, так ее слабое сердце опять дышит и бьется, как молодое: оно дышит от любви к Уле, от жалости к ней и от радости [6: 80].

Эти персонажи-двойники [см.: Брагина 2009: 29] в равной степени принадлежат обоим мирам. Закономерно, что «земная» смерть бабушки обусловлена явлением родной матери Ули:

Поцелуй матери исцелил Улины глаза, и с того дня она стала видеть белый свет, озаренный солнцем, так же обыкновенно, как все другие люди. <...> В то время моя старая бабушка умерла [6: 83–84].

Двойники, так сказать, «расходятся» в противоположных направлениях. Для Ули обретение матери означает символическое рождение, то есть отрыв от потустороннего мира, что выражается в «нормализации» зрения, его адаптации к «земным» условиям. Соответственно, связь Ули с бабушкой размыкается, и та «возвращается» в потусторонний мир.

Но, строго говоря, в рассказе не одна «Яга». Двойником главной героини является и Груша — характерно, что обеим девочкам свойственны сходные реакции на окружающих: негативное отношение к родителям, стремление убежать из дома и пр. [см.: Брагина 2009: 29]. Имя Груши напоминает о народной Аграфене Купальнице (по имени святой Агриппины Римской), празднуемой 23 июня / 6 июля. В преддверии Купальской ночи актуальны обряды, связанные с водой: купание, обливание встречных и т. п. [см.: Некрылова 1989: 243–244].

Подобно бабушке героя-рассказчика, Груша связана с потусторонним миром — прозвище «кобылья головка» [6: 81] ассоциируется с моральными коннотациями лошадиного черепа [см.: Петрухин 1999: 590–591]. При этом оно напоминает сказку «Кобылья голова» (№ 99 в сборнике А. Н. Афанасьева), которая сюжетно близка содержащейся там же (№ 102) сказке «Баба-яга» [см.: Афанасьев 1984–1985-1: 125–127]. Подобно Яге,

кой и никто тогда не знал, сколько Анисье лет и с каких пор она живет на свете» [6: 143]; о себе Анисья говорит, что «полтора века прожила» ради того, чтобы дождаться сына [6: 151]. В связи с ораметрической темой отметим, что сын Анисьи Тимоша в течение жизни стал слепым стариком; однако, встретившись с матерью, он вновь превращается в ребенка, Анисья же умирает [6: 151].

кобылья голова выступает помощницей-вредительницей; пролезая сквозь нее, героини меняют внешность в соответствии с их характерами: добрая девочка становится красавицей, злая — беззубой старухой [см.: Афанасьев 1984-1985-1: 119–120]. В платоновском рассказе представлена «перевернутая» ситуация: «кобылья головка» видит в глазах девочки (то ли доброй, то ли злой) свой истинный облик, отчего становится «смирной и кроткой» [6: 82]. В отличие от бабушки героя-рассказчика, покинувшей посясторонний мир, Груша примиряется с ним: «...стала добрее сердцем и не серчала на родителей, что дома плохо» [6: 82].

В «Уле», по сути, варьируется сюжетная основа рассказа «Июльская гроза», где приход в гости к бабушке — метафорическое возвращение детей к «нулевой» точки жизни, моменту рождения. До появления родной матери (то есть до семилетнего возраста) Уля пребывает между «пренатальным» и «младенческим» состояниями — на грани «рожденности» (этим косвенно мотивирована «неясность» пола ребенка). В «наглядно»-метафорическом виде реализуется одновременная принадлежность «тому» и «этому» свету: сюжет рассказа основан на дефразеологизации данных словосочетаний — онтологическая оппозиция посястороннего и потустороннего реализована через оптически-орамическую коллизию. Глаза Ули являются «каналом», по которому оба «света» перетекают навстречу друг другу. Такая «изотропность» выражается в «антизрении» (по аналогии с понятием «антиповедение» [Успенский 1996: 462] героини. Характерно, что народная этимология соединяет имя Ульяна со словом «улей» — последнее связано с семантикой полости, трубы [см.: Фасмер 1987: 159], то есть с идеей прохода, перехода (ср. родственное слово «улица» [Черных 1999-2: 288–289]).

«Лиминальная» природа Ули подкрепляется связью с колодцем, который в традиционной культуре осознается как «канал связи с потусторонним миром» [Валенцова, Виноградова 2004: 538; см. также: Бидерманн 1996: 121]⁵⁶¹. Во младенчестве девочка обнаружена возле колодца, словно появилась оттуда и связана с водой⁵⁶²; при этом «подземно-водные» коннотации сочетаются с «небесными»:

Ее нашли в летнее время под сосною у дорожного колодца. Ей было тогда несколько недель от рождения; она лежала на земле

⁵⁶¹ Ср. традиционную метафору глаза-колодца. Например, в рассказе Е. И. Замятина «О том, как исцелен был инок Еразм» (1920) читаем: «Тело человека — все обитает в этом мире, и только глаза его — суть колодцы, проникающие с поверхности этого мира в тот мир, где их души» [Замятин 2003б: 576].

⁵⁶² Характерно, что в украинских и белорусских заговорах воду часто называют Ульяной [см.: Топорков 1984: 224]; автор благодарен М. В. Лескинен за это замечание.

<...> и молча глядела на небо большими глазами, в которых менялся цвет: они были то серые, то голубые, то вовсе темные⁵⁶³ [6: 78].

Примечательно, что одна из игр Ули — переливание воды из кружки в миску [6: 78]; подчеркнем связь между глазами и водой в традиционной культуре: «Глаза <...> ассоциируются с водными источниками; так, древнерусское название глазного яблока — *водьно*. Одно из значение слова “око” — источник воды, чистая вода в болоте»⁵⁶⁴ [Мазалова 2001: 24–25; см. также: Ясинская 2015: 49].

У колодца «возникает» и мать Ули [6: 83] — это неожиданное «воскресение» намекает на связь с потусторонним миром [см.: Малаховская 2007: 312]. Характерны временные аберрации: женщина названа «пожилой» [6: 83], хотя Уле, которую она бросила, когда была «молодая» [6: 83], семь лет, так что ей самой по «земным» меркам не больше тридцати. Примечательно, что после колодца «женщина подошла к избе, где жил Демьян, и села на завалинок» [6: 83] — именно здесь они встречаются с Улей. Ситуация мотивирована тем, что Демьян, подобно матери девочки, «возвращен» с того света⁵⁶⁵: увидев себя в глазах Ули, Демьян «ушел <...> с места, где он жил <...> и уж стали было его забывать. <...> Он вернулся бедным и простым <...> и жил после добрым до старости лет» [6: 77, 82]. Испытав символическую смерть и переродившись, Демьян выражает желание сделать Улю «названной дочерью» [6: 82] — приобщение к потустороннему миру сформировало «родственные» отношения. Несостоявшийся «отец» Демьян и мать Ули представляют своего рода «семью», дублирующую приемных⁵⁶⁶ родителей девочки. Из двух родительских пар одна «грешна» (мать бросила ребенка, Демьян наживался на голодных), другая практически идеальна («Приемные родители так любили маленькую Улю, что от тоски по ней они каждую ночь просыпались» [6: 78]) и как бы бестелесна, ибо не имеет собственных детей [6: 78].

Героиня привлекает не только приемных родителей, но и всех остальных людей: «...хорошо, что Уля существует на свете» [6: 78]. Вместе с тем слова приемного отца, что она «всем мила» [6: 79], алогичны, по-

⁵⁶³ Строго говоря, цвет глаз Ули неизвестен — в связи с ними речь в основном идет не о цвете, а о свете в амплитуде от его испускания до полного поглощения.

⁵⁶⁴ Ср. в рассказе «Никита» фантазию мальчика о том, что в колодце «живут на дне маленькие водяные люди», которые «хотели у Никиты выпить глаза, когда он спал» [6: 128].

⁵⁶⁵ По мнению Е. Д. Толстой, имя данного персонажа ассоциируется со словом «демон» [см.: Толстая 2002: 263].

⁵⁶⁶ Характерно, что удочерение девочки представлено как «двухэтапное»: «Добрые люди взяли ребенка к себе, а одна бездетная крестьянская семья назвала ее своей дочерью» [6: 78], — словно Уля сперва попала к людям «вообще», в «этот» мир, и лишь затем ее усыновила конкретная пара.

скольку в неординарных реакциях Ули на окружающих нет никакой «милоты». Но, как уже говорилось, героиня не подлежит оценке по традиционным критериям, ибо ее качества превосходят человеческую «меру» — на это намекает парадоксальная фраза приемного отца: «Лучше бы она была похуже» [6: 79]. На бытовом уровне такое «ревнивое» отношение может быть объяснено боязнью сглаза, естественной в крестьянской среде [см.: Сумцов 1890: 284], хотя никакой «дурной» глаз не может навредить существу с такими глазами, как у Ули.

Однако важно подчеркнуть, что несоответствие человеческой «мере» сохраняется и после того, как героиня начинает «видеть правильно» [6: 83]: «Она стала красивой девушкой, столь красивой, что *была лучше, чем нужно людям*: и поэтому люди любовались ею, но сердце их оставалось равнодушным к ней» [6: 84]. Характеризуя отношение людей к ребенку и взрослой Уле, Платонов употребляет один и тот же глагол «любоваться», но во втором случае из его коннотаций явно исключено слово «любовь», которое не может сочетаться с «равнодушным сердцем»⁵⁶⁷. Красота героини становится «самоцельной» — уместно вспомнить эпизод «Чевенгура», где колонны в виде женских ног сравниваются с ногами живой женщины: «...безобразно-живое обратилось в бесчувственно-прекрасное» [3: 141]. Канала непосредственного взаимопроникновения между «тем» и «этим» светом в глазах героини уже нет — ее красота хранит лишь «отголосок» потустороннего мира, невнятный для окружающих.

Впрочем, есть одно сердце, которое явно неравнодушно к Уле, — сердце героя-рассказчика. Его особая функция в системе персонажей состоит в том, что он способен соотнести информацию об Уле, полученную от бабушки, с тем, что видит собственными глазами, сделать вывод о месте «нынешней» Ули в мире — как в земном, так и в космическом масштабе. Это означает, что сам герой-рассказчик обладает нетривиальными способностями, проявляя «родство» не только с «потусторонней» бабушкой, но и с главной героиней.

Орамический дискурс сохраняет важное значение и интенсивность на протяжении всего платоновского творчества. В течение более двух десятилетий «зрительная» тема предстает здесь в различных аспектах, что обусловлено, в частности, жанрово-стилевой динамикой творчества писателя: движением от ранней публицистики и фантастико-утопических произведений 1920-х годов через «мелодраматически-бытовые» сюжеты середины 1930-х к символично-философским притчам и сказкам рубежа 1930-х — 1940-х годов.

⁵⁶⁷ Через отсутствие эротического влечения актуализируется «андрогинизм» героини, намек на который возникал в начале рассказа.

ЗАЛЕТНЫЕ АНГЕЛЫ И ЗАВЕТНЫЕ ИГРУШКИ

(«По небу полуночи», «Алтеркэ»)

Особый аспект орамического дискурса воплощен в произведениях, герои которых отмечены психическими аномалиями. Мотив безумия функционирует как остраниющий прием для актуализации философских вопросов; «неадекватное» видение выступает как экстремальная форма детски-наивного взгляда на мир. В этом отношении обращают на себя внимание прежде всего два произведения 1939 года — «ПНП» и «Алтеркэ»; в обоих налицо мотив душевной болезни, «мировоззренческой» девиации, причем там и здесь ребенок (мальчик) теряет рассудок вследствие очевидных для читателя причин. «Отторжение» героя миром есть в то же время «отторжение» мира героем — сопоставим эпитаф, предпосланный рассказу «Мусорный ветер»:

Оставьте безумие мое.
И подайте тех,
Кто отнял мой ум⁵⁶⁸.
«Тысяча и одна ночь» [4: 271].

Оба произведения на первый взгляд выглядят вполне «лояльными»: «ПНП» — рассказ о взбунтовавшемся против фашизма и спасшем испанского мальчика германском офицере, «Алтеркэ» — история о том, как еврейский мальчик-сирота, живший на Западной Украине (неподалеку от Тернополя) в обстановке антисемитизма, лишившись отца, а затем потеряв память из-за побоев польского «пана» и едва не убитый им, был спасен красноармейцем, который вместе с другими советскими бойцами вступил в Галицию. В обоих случаях благодетели наделены «небесными» свойствами: Зуммер объявляет себя «ангелом» [4: 552], а красноармейцы несут с собой «грозу» — отзвуки выстрелов за окном кажутся Алтеркэ молниями [6: 95]. Если в «ПНП» «ангел» осенен черно-белым крестом⁵⁶⁹,

⁵⁶⁸ В эпитафе выражена идея наказания виновных. Заметим, однако, что в «Рассказе об Али-Шаре и Зумрууд», откуда заимствованы эти строки, они имеют противоположный смысл — стихи произносятся героем, чья возлюбленная внезапно исчезла (похищена). Когда соседка говорит стенающему Али-Шару, что он помешался, тот отвечает:

Сказали: — безумно ты влюблен, — и ответил я:
— Поистине, жизнь сладка одним лишь безумным.

Оставьте безумие мое и подайте тех,
Кто мой отнял ум, а вылетат — не корите
[Рассказ 1933: 169].

⁵⁶⁹ Так называемый балочный крест — черный с белыми окантовками — с 1935 г. присутствовал на фюзеляжах и плоскостях германских военных самолетов. На гер-

то в «Алтеркэ» эмблемой служит красная звезда⁵⁷⁰ [6: 96], которая предстает эквивалентом звезды небесной и ее «носитель» по отношению к мальчику выступает в роли ангела-хранителя. Параллель между двумя «небесными» знаками своеобразно подчеркивает, что за несколько месяцев, которыми разделены периоды создания этих рассказов, отношения между СССР и гитлеровской Германией радикально изменились — 31 октября 1939 г. председатель СНК и нарком иностранных дел СССР В. М. Молотов во всеуслышание заявил, что «не только бессмысленно, но и преступно вести такую войну, как война за “уничтожение гитлеризма”, прикрываемая фальшивым флагом борьбы за “демократию”» [Молотов 1939: 9–10].

Фабула «ПНП» связана с завершившейся весной 1939 г. гражданской войной в Испании, а заглавие представляет собой цитату из стихотворения Лермонтова «Ангел» (1831). Но если лермонтовский ангел спускается с небес, чтобы «соучаствовать» в рождении ребенка («Он душу младую в объятиях нес / Для мира печали и слез» [Лермонтов 1936а: 228]), то в рассказе Платонова видим противоположную ситуацию. Эрих Зуммер⁵⁷¹ приходит к выводу, что в тоталитарном государстве гуманизм потерпел фиаско — люди в массе стали «слабоумными» [4: 558], превратившись в кукол. Поэтому те, кто сохранил живую душу, тоже вынуждены пере-

манской бронетехнике при вторжении в Польшу в сентябре 1939 г. были обычные белые кресты, но вскоре их тоже заменили на балочные.

⁵⁷⁰ Отметим «персонификацию» звезды, а также оппозицию звезды и креста в раннем платоновском рассказе «Волы»:

Под вечером, как начали сниматься большевики, вынес сала ломоть и *дал какой-то красной звезде.*

— Спасибо, отец! Свидимся еще. <...>

— А вы не турецкой будете породы? Крест-то носите?

— Крест сжечь надо, на нем Христа распяли. А породы мы все одной. <...>

Карпыч думал и думал, где истинный бес, где печать и клеймо его? <...>

Не крест ли печать бесова... <...> Он вспомнил веселого хлопца в кожаном картузе. Не бес же он, и клеймо на нем небесное — звезда [1: 259–260].

⁵⁷¹ Фамилия героя (зуммер — сигнальный прибор, от нем. *summen* — «жужжать, гудеть, напевать») ассоциируется с греч. *ἄγγελος* — «вестник», ср. лермонтовского ангела, поющего «тихую песню» [Лермонтов 1936а: 228]. При этом в действиях Зуммера по отношению к другим немецким летчикам, которых он исподтишка уничтожает, актуализированы не только мифологема ангела как представителя «небесного воинства» [3 Цар. 22:19; Лк. 2:13], но и мотив предательства. Впрочем, для героя «соратники» не более чем живые мертвецы («они хотят нас исцелить, унизить до своего счастливого идиотизма» [4: 550]), их уничтожение искупает душевную «омертвелость» самого Зуммера. В размышлениях героя об умирающих хлебных зернах и о том, что сам он подобен бесплодной земле [4: 545–546], варьируется евангельская притча: «...если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Ин. 12:24]. Зуммер резюмирует: «...я и живу как умираю, поэтому я немного начинаю понимать, как мне следует теперь жить» [4: 546], — по этой логике актом утверждения жизни для героя должна стать его смерть.

менить свою «природу»: «...мне пора быть ангелом, человеком надоело, ничего не выходит» [4: 552]. Перейдя в «ангельское» состояние, герой «выходит» из состава человечества: покидает (причем в буквальном смысле) землю, забрав с собой страдающую «душу» (ср. у Лермонтова: «И долго на свете томилась она» [Лермонтов 1936а: 228]) — потерявшего рассудок мальчика, который «все более погружался в свой внутренний мир и в свое воображение» [4: 558]. Зуммер уносит его на самолете в некую запредельную реальность, названную «республиканской землей», — на поиски матери «или тех людей, которые <...> возвратят в его душу утраченный разум» [4: 560]. Однако в период, когда писался рассказ, республиканцы в Испании уже потерпели поражение. Мать мальчика, судя по всему, погибла, и обещание Зуммера «ты будешь жить вместе с нею всегда» [4: 559] звучит двусмысленно. «Райское» инобытие, куда «ангел» намерен переместить спасенного им маленького человека (да и переместиться сам), с «земной» точки зрения эквивалентно смерти.

Преимственная связь между рассказами «ПНП» и «Алтеркэ» обусловлена тем, что 15 октября 1939 г., через две недели после официального завершения (29 сентября) «польского похода» Красной армии, исполнилось 125 лет со дня рождения Лермонтова. Эта дата отмечалась в СССР не столь помпезно, как праздновавшееся двумя с половиной годами раньше 100-летие гибели Пушкина, но отнюдь не прошла незамеченной, причем подготовка к ней (о которой писали многие газеты) началась за несколько месяцев до юбилея. Неудивительно, что драматические обстоятельства гражданской войны в Испании весной 1939 г. «сомкнулись» в творческом сознании Платонова с лермонтовскими ассоциациями. Начало очередной — на сей раз мировой — войны хронологически почти совпало с юбилеем Лермонтова⁵⁷², и топика «ПНП» актуализировалась с поправкой на изменившуюся историческую обстановку. Но в нарративной структуре нового произведения лермонтовский мотив представлен иначе: если в «ПНП» доминирует точка зрения «ангела», то в «Алтеркэ» на первом плане внутренний мир «томящейся на свете» души. При этом одинокий Эрих Зуммер, летящий на крыльях с фашистскими знаками, но враждебный нацистской идеологии, вызывает авторское сочувствие, в то время как «звездоносное» воинство в «Алтеркэ», несмотря на соответствующий официальной концепции «польского похода» хеппи-энд (иначе

⁵⁷² Характерно сочетание двух тем в записях М. М. Пришвина 15 и 16 октября 1939 г.: «Дикторы замучили информацией с Зап-адной» Украины и Белоруссии» [Пришвин 2010: 446]; «Вчера по радио слушал выступление “академика” (имеется в виду А. Н. Толстой. — Е. Я.) по случаю 125-летия рождения Лермонтова. Он не мог и здесь не сподхалимничать» [Пришвин 2010: 448].

рассказ просто не мог бы увидеть свет), производит двойственное впечатление. Краснозвездный «ангел» буквально выносит Алтеркэ из-под огня, но перспективы спасенного героя неясны, и рассказ оптимистичен лишь внешне⁵⁷³.

Образ «счастливой» советской звезды многократно эксплуатировался в 1939 г. авторами сочинений, в которых говорилось об изменившейся благодаря Красной Армии судьбе детей на «освобожденных» территориях. Одним из первых пропагандистских откликов на эти события стал вышедший в октябре 1939 г. сборник В. И. Лебедева-Кумача «Фронтовые песни и стихи» — его автор участвовал в «польском походе» в качестве армейского поэта⁵⁷⁴; как сказано в предисловии, он «прибыл на фронт к началу операций, и уже 18 сентября бойцы читали его первое стихотворение, “Встреча”».

С тех пор почти в каждом номере фронтовой газеты “Красная армия” появлялись стихи Вас. Лебедева-Кумача, неутомимого в своем творчестве» [Лебедев-Кумач 1939: 5]. Платоновский рассказ во многом перекликается со стихами неутомимого поэта, в которых советские бойцы — «люди со звездой во лбу» [Лебедев-Кумач 1939: 13] — представлены чуть ли не как небесное воинство. Осеняющая их эмблема выступает как сакральный предмет, миниатюрный эквивалент главного в мире «светоносного» объекта:

Над панской вотчиной, подавленной и хмурой,
Забрезжил свет звезды, сияющей в Кремле.
Носителями правды и культуры
Советские бойцы проходят по земле!
[Лебедев-Кумач 1939: 19].

Поэтому звезда служит амулетом, оберегом:

⁵⁷³ Впрочем, в современных работах финал подчас трактуется вполне мажорно: «...приходят красноармейцы и мстят за его страдания, Алтеркэ возвращается разум и вместе с ним — память об отце» [Красовская 2005: 40].

⁵⁷⁴ После «польского похода» репутация Лебедева-Кумача оказалась изрядно подмочена. В дневнике Пришвина от 16 ноября 1939 г. читаем:

Тяжело переживаю вести недобрые, что будто бы наши «писатели» с другими подобными им «артистами» выступали в Польше как мародеры, приобрели «дешево» золотые часы, бостон, коверкот и на приобретенных машинах привозили добро свое в Москву. <...> В связи с этим Лебедев-Кумач получил новую кличку, как «Лебедев-бостон». Мародерство, конечно, бывает во всякой войне — не это тяжело, а то, что эти люди стоят во главе интеллигенции и попросту отбивают кусок жизни у порядочных людей [Пришвин 2010: 474].

Зафиксирован и иной вариант прозвища: «...Лебедев-Кумач понавез из польского похода столько добра, что про него шутили: “Уезжал Лебедев-Кумач, а вернулся Лебедев-Коверкот”» [Хорт 2007: 163].

Развевалось наше знамя,
Точно алое крыло,
Вышли девушки с цветами,
Улыбались нам тепло.

И одна из них с любовью
Поглядела на меня,
Повела густою бровью
И погладила коня.

И сказала мне: «Товарищ!
Я давно вас в гости жду...
Ты на память мне подаришь
Пятикрылую звезду!»
[Лебедев-Кумач 1939: 15–16].

Есть у Лебедева-Кумача и тема спасаемого Красной армией еврейско-го населения:

Старик еврей в убогом котелке
Нам молча кланялся, с улыбкой приседая,
И котелок дрожал в морщинистой руке,
И развевалась борода седая.

В ответ мы козырнули и прошли.
Идем назад — он кланяется снова,
Библейской бородой чуть не достал земли,
Вновь улыбнулся нам, и вновь — ни слова.

Что он старается? Какой чудной старик!..
Вдруг девочка с огромными глазами
К нам подошла и тихо говорит:
— «То мой есть дедушка. Он очень рад за вами...

Он говорит... Он просит передать,
Что если б вы хоть на день опоздали,
То был бы нам погром... Так правильно сказать?
И вы бы нас живыми не видали...»

Мы разделили радость старика
И девочке тепло сказали: — До свиданья!
По узкой улочке шли конные войска...
Как хорошо, что мы пришли без опоздания!
[Лебедев-Кумач 1939: 20–21].

Столь же характерное произведение, в котором явление Красной армии представлено с точки зрения ребенка (правда, не еврея, а белоруса), — стихотворение С. В. Михалкова «Пастух Михась», вышедшее отдельным изданием в октябре 1939 г. Его герой — «голодный и босой / Батрацкий сын»:

Грибов не трогает Михась,
Не ловит окуней:
Всему хозяин — пан и князь,
Нет никого сильней!

На всех лугах — его трава,
Во всех лесах — его дрова,
Вся дичь в лесу и на полях,
Река, и мост, и пыльный шлях —
Все, все принадлежит ему
И только одному!
[Михалков 1939: 3].

Кульминационный эпизод — освобождение угнетенных крестьян, которых пришельцы-спасители именуют «земляками» (очевидно, по признаку классового родства):

Вошли в бедняцкое село
Советские полки,
И с моста в гору тяжело
Вползли броневики.
И вся деревня собралась —
Пришли со всех концов.
В худых лаптях стоит Михась
И смотрит на бойцов.

Вот руку поднял командир
И крикнул: — Земляки!
Вам не войну несут, а мир
Советские полки!
[Михалков 1939: 6].

В детских изданиях конца 1939 г. немало подобных текстов. Так, в октябрьском номере журнала «Пионер» встречаем стихотворение А. И. Копштейна «Украине», датированное началом «похода», 17 сентября 1939 г.:

Свершилось! И на запад мчится счастье,
Оно в колонне, за рулем, в седле.

Идут моторизованные части
По безграничной, по родной земле.
[Копштейн 1939: 3].

В декабрьском номере «Пионера» помещена поэма А. Борисова «Подарок» — про западноукраинских детей, мечтавших о приходе Сталина и дождавшихся исполнения своих желаний:

Вышли хлопцы на дорогу
И пошли с бойцами в ногу.
— Где граница?
— Нет границы!
И у танков быстроходных
Открываются бойницы,
С мерной песнею походной
Шаг чеканят пехотинцы.
Звонкой песнею народной
Их встречают украинцы <...>
По Вольни шли колонны,
Ясно небеса блистали.
— Славься, Армия Червона!
— Хай живе товарищ Сталин!
[Борисов 1939: 44].

В журнале «Чиж» (№ 11–12) помещен рассказ В. И. Валова «Жалоба» о злом пане, от которого крестьян избавляют красноармейцы [см.: Валов 1939: 4–7]; на следующей странице — анонимная «украинская народная песня» под названием «Ясный месяц»:

То не звезды вышли в небо,
Это — наши доли.
Вывел их товарищ Сталин,
Вывел из неволи.

Такого же рода стихотворение С. Я. Маршака «Распахнула Украина пограничные ворота...» в журнале «Мурзилка»:

На ходу красноармеец
Поднял на руки ребенка,
Босоногого парнишку⁵⁷⁵,
И сказал ему: — Не трусь,
Не смущайся, голопузый,
Будешь ты студентом втуза,

⁵⁷⁵ Текст сопровождается соответствующим рисунком: солдат в каске со звездой, держащий на руках белокурого мальчика.

Первым форвардом Союза
Будешь, маленький Петрусь!
[Маршак 1939: 11].

Широко представлена «освободительная» тема в ноябрьском номере журнала «Дружные ребята» (именно там спустя три месяца будет опубликован «Алтеркэ»). На его обложке — краснозвездный танк; «экипаж машины боевой» радостно встречают западноукраинские или западно-белорусские дети. На обороте обложки — стихотворение П. Д. Дружинина «Братская помощь». Затем помещены письмо детей из Белостока, освобожденных Красной армией «от ига польских панов и капиталистов» (с. 1), короткий очерк «Как жили дети в панской Польше» с фотографиями, демонстрирующими наступившую новую жизнь (с. 6–7), и стихотворение М. И. Ивенсен «В бывшей панской Польше...» — про маленького Ивасика, к которому из Москвы пришла спасительная «червона армада» (с. 8).

Особое значение для нас имеет напечатанный в том же ноябрьском номере «Дружных ребят» рассказ Н. С. Кауричева «Остап», герой которого — сын красноармейца Андрея⁵⁷⁶ Омельчука, призванного в 1920 г. из Западной Белоруссии на войну с панской Польшей и оставившего младенцу в качестве игрушки-талисмана красную звезду [см.: Кауричев 1939: 2]. Мать Остапа умерла, и его воспитал сапожник, который бережно хранил звезду, объясняя Остапу: «Это тебе оставил отец. Когда он вернется, покажешь ему, и он сразу узнает тебя» [Кауричев 1939: 3]. Подросший Остап сам становится сапожником, отправляется странствовать и работает на некоего «пана». Когда герою исполняется 19 лет, начинается война — приближается Красная армия; «паны» готовятся к обороне, Остап же подговаривает батраков поднять восстание против хозяев. Как раз в это время его долго отсутствовавший отец — ныне командир Красной армии — во главе конного отряда вступает в некогда покинутые им родные места. В окне панского дома он видит расправляющегося с польским офицером молодого крестьянина с красноармейской звездой на шапке — разумеется, это Остап [см.: Кауричев 1939: 5].

Переключки «Алтеркэ» с рассказом Кауричева очевидны, но дело даже не столько в них, сколько в биографических обстоятельствах, на фоне которых они возникли. Кауричев был приятелем Платонова, причем с ним связан драматичный случай, имевший место вскоре после пу-

⁵⁷⁶ Имена Остап и Андрей, тем более в польском контексте, заставляют вспомнить повесть «Тарас Бульба», где присутствует и еврейская тема, — возможно, эта ассоциация тоже сказалась в «Алтеркэ».

бликации «Остапа» и, по-видимому, незадолго до написания «Алтеркэ». 1 декабря 1939 г. два писателя, Кауричев и Новиков (слова последнего о «двусмысленности» платоновских высказываний цитировались в первой главе), пришли к Платонову в гости (по другой версии, дело происходило на квартире Новикова), и во время застолья Новиков предложил тост (поддержанный Кауричевым) «за погибель Сталина», на что Платонов отреагировал резко негативно. Эпизод получил отражение в доносе осведомителя НКВД — началось следствие, в ходе которого Платонов 31 декабря 1939 г. давал письменные объяснения⁵⁷⁷ [см.: Шенталинский 1998: 170–171]. В свете этих обстоятельств звучащие в «Алтеркэ» реминисценции из рассказа Кауричева (где нет никаких художественных достоинств) обретают специфическое звучание.

Типичным для официозных текстов конца 1939 г. было отождествление «польского похода» с советско-польской войной 1919–1920 гг. Успехи РККА в 1939 г. трактовались как реванш за былые неудачи; соответственно, был «воскрешен» прежний враг — введено в обиход слово «белополяки». Показательно стихотворение Лебедева-Кумача «За любимым командармом»:

По-над Збручем, по-над Збручем
Войско красное идет,
Мы любых врагов проучим —
Тимошенко нас ведет.

Пули он не тратит даром
И с бойцами — как отец,
За любимым командармом
Смело в бой идет боец.

Командарм остановился,
Стал суровым ясный взгляд, —
Здесь с панами он рубился
Девятнадцать лет назад.

Сабля острая крошила
Конный панский эскадрон,
Здесь товарищ Ворошилов
Бил шляхетский легион⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ По словам автора публикации, не вполне ясно, вызывали ли Платонова в НКВД или машинописная копия его объяснений передана на Лубянку из какой-то другой организации (например, партийной). При этом Кауричев и Новиков в январе 1940 г. были арестованы, а спустя полтора года расстреляны.

⁵⁷⁸ В 1920 г. С. К. Тимошенко был командиром дивизии в 1-й Конной армии, а К. Е. Ворошилов — членом военного совета при командарме С. М. Буденном. Зато имя

Вспомнил воин путь геройский,
Вспомнил он двадцатый год,
Как орел, взглянул на войско
И скомандовал: — Вперед!

И пошли мы грозной тучей
Так, как можем мы ходить,
Чтобы братьев там, за Збручем,
От ярма освободить
[Лебедев-Кумач 1939: 11].

Однако Платонов идет дальше: в «Алтеркэ» не просто акцентировано типологическое сходство двух исторических ситуаций, но, по существу, «снята» разница между ними. В рассказе, выглядящем как прямой отклик на события осени 1939 г., практически нет признаков конкретной эпохи⁵⁷⁹. Таковыми могут казаться военные атрибуты в финале — стальная каска на голове и красная звезда на рукаве красноармейца да «большая железная машина», из которой исходит «толстый огонь» [6: 96]. Но танки и пушечно-пулеметные броневые автомобили были также в наступавшей в 1920 г. на Польшу армии Тухачевского. И если во второй половине 1930-х годов в РККА использовались стальные шлемы СШ-36, то в 1920 г. применялись оставшиеся с Первой мировой войны французские каски Адриана (они, кстати, продолжали быть в употреблении вплоть до конца 1930-х)⁵⁸⁰. Притом в начале 1919 г. для командного состава РККА были введены нарукавные знаки различия, элементом которых являлась красная звезда. Таким образом, можно сказать, что действие «Алтеркэ» происходит «разом» в двух эпохах. Это соответствует мифологичности сюжета (о чем речь пойдет ниже) и вместе с тем выглядит как намек на возможное «повторение» давних событий, когда победоносно начавшаяся военная кампания завершилась бесславленным исходом.

Амбивалентностью внешних признаков характеризуется не только фабульное время рассказа, но и образ главного героя. В первой же фразе он назван «маленьким мальчиком» [6: 84]. При этом имя Алтеркэ на идише означает «старичок» и имеет особую культурную семантику, которую Платонов, несомненно, осознавал:

полковника, командовавшего тогда Западным фронтом и сыгравшего в советско-польском конфликте куда более значительную роль, — М. Н. Тухачевского — стало к 1939 г. абсолютно «неупоминаемым»: двумя годами раньше он был расстрелян за «шпионаж» в пользу того самого государства, с которым теперь СССР «союзнически» поделил Польшу.

⁵⁷⁹ Характерно, что в комментариях к Собранию сочинений Платонова сказано, что «Алтеркэ» повествует «о детях дореволюционной <...> России» [6: 376].

⁵⁸⁰ См.: http://helmets.ru/cat_rus.htm#32 (дата обращения: 27.03.2021).

Если в семье умирает несколько детей⁵⁸¹, то очередной новорожденный не получает особого имени, но называется «Alter»⁵⁸² или «Alterke» — это делается с тем расчетом, чтобы ангел смерти не мог посягнуть на ребенка, не зная его имени. Достигнув возраста для вступления в брак, такой человек принимает новое имя, чаще всего одного из библейских патриархов⁵⁸³ [Гессен 1911: 149].

Таким образом, имя Алтеркэ — принципиально «детское», но его магическая функция в том, чтобы носитель не был «опознан» как ребенок. Это «антиимя», призванное не идентифицировать (выделить) конкретного человека, а, напротив, скрыть его, «растворить» в массе, — фактически псевдоним со значением «некто», «другой». Герой рассказа «выключен» из социума (сирота, «ничей») и при этом отмечен знаком «всечеловечности»; это соответствует евангельским коннотациям его образа.

«Алтеркэ» примыкает к группе платоновских произведений, в которых речь идет о всемирной «безотцовщине» — персонажах, отторгнутых человечеством, влачащих полурастительное существование, едва поддерживающих жизнедеятельность и, по сути, занимающих промежуточное место между цивилизацией и природой, миром живых и миром мертвых. Таковы, как мы отмечали, прочие в романе «Чевенгур», землекопы в «Котловане», джан в одноименной повести и т. п. Тип изгоя-странника восходит к упоминавшейся мифологеме Вечного Жида; соответственно, еврейский «мальчик-старичок» — квинтэссенция маргинальности. Характерно, что в массовой идеологии платоновской эпохи именно с подобными существами без роду-племени связывалась надежда на светлое будущее — вспомним евангельский образ «последних», которые «будут

⁵⁸¹ Данное «условие» в рассказе отсутствует — об умерших детях не упоминается; Алтеркэ предстает единственным, уникальным ребенком, но автор использует имя, актуализирующее семантику «старчества».

⁵⁸² Возможна мотивировка и по другой линии. В пьесе И. и К. Чапеков «Адам-творец» (1926) герой создает из глины двойника по имени Альтер Эго, которого Лилит (также сотворенная Адамом) начинает звать Alterko (в рус. пер. — «Альтерка» [Чапек, Чапек 1976: 384]). Просторечная форма воспринимается как диминутив, но, возможно, авторы пьесы с помощью словесной игры стремились отослать к еврейской культуре (например, в драме К. Чапека «RUR» (1920) имеются подтекстные связи с мифологемой Голема). Пьеса «Адам-творец» в 1920-х — 1930-х годах не переводилась на русский язык. Однако следует учитывать, что Платонов являлся автором рецензий на романы Чапека «Гордубал» (1933) и «Война с саламандрами» (1936) [8: 211, 240], причем его тексты были опубликованы в мае — июле 1938 г., за полтора года до создания «Алтеркэ». Не исключено, что Платонов специально интересовался творчеством Чапека и знал сюжеты других его произведений.

⁵⁸³ «Среди многих евреев господствует поверье, что сокрытие от посторонних лиц настоящего имени ребенка, до достижения им совершеннолетия, способствует благополучию его в жизни» [Глубоковский 1911: 12].

первыми» [Мф. 20:16], воплощенный в строке «Интернационала»: «Кто был ничем, тот станет всем».

Семантика имени Алтеркэ «реализована» непосредственно в сюжете; эвфемистическое пояснение старухи-кухарки, что отец вернется, когда сам мальчик станет старым (то есть никогда), тот воспринимает как «руководство к действию»: «— Я дождусь его, — согласился Алтеркэ, — я старый буду скоро...» [6: 89]. «Детская» цель героя — поскорее достигнуть конца жизни; эта травестированная суицидальная установка представляет собой вариацию евангельской мифологемы. Сравним платоновскую запись 1944 г.: «Иисус был сирота. Искал отца» [Платонов 2000а: 271], — перефразирующую мотив, неоднократно звучащий в Евангелии: «...Слово же, которое вы слышите, не есть мое, но пославшего Меня Отца» [Ин. 14:24]; «Я исшел от Отца и пришел в мир; и опять оставляю мир и иду к Отцу» [Ин. 16:28] и др. Будучи «ребенком-стариком», Алтеркэ не только «сын отца», но и, фигурально, «отец отца» — родственные отношения инвертированы в соответствии с культурной «иерархией», где Алтеркэ обладает «приоритетом», поскольку соотносится с евангельским архетипом.

Принципом двойственности определяется сама онтология художественного мира, построенного на оппозиции «взрослой» и «детской» реальностей. Безумный мальчик — изгой не только социальный, но и экзистенциальный: физически находясь среди людей, он «внутренне» пребывает с отсутствующим отцом («не от мира сего»). Такое «раздвоение» подготовлено изначально — еще будучи живым, отец предлагал Алтеркэ мысленно заменить реальный мир «иным» бытием: «А ты думай, что у тебя есть много товарищей <...> Сиди и думай, что они тут с тобою⁵⁸⁴, играй с ними в наши гвозди и подметки» [6: 87]. Вспомним «ВПИЯМ», где в основе сюжета — коллизия истинного и иллюзорного видения, а также рассказ «Течение времени», начальный эпизод которого представляет собой парадоксально «реализованную» метафору внутреннего зрения: слепая старуха воспринимает свет лампы «как брезжащий голос из темного мира»⁵⁸⁵ [6: 11–12]. В финале с этим «темным миром» пытается

⁵⁸⁴ Сопоставим суждение героя в рассказе «Неодушевленный враг»:

В подземной тьме я не видел лица Рудольфа Вальца, и я подумал, что, может быть, его нет, что мне лишь кажется, что Вальц существует, — на самом же деле он один из тех ненастоящих, выдуманых людей, в которых мы играли в детстве и которых мы воодушевляли своей жизнью [5: 31].

⁵⁸⁵ Возможно, это переключка с хрестоматийным образом пещеры из книги Платона «Государство»: «...разве ты думаешь, что <...> люди что-нибудь видят, свое ли или чужое, кроме теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры?» [Платон 1994: 295]. Образ пещеры присутствует в романе «Чевенгур» [см.: Яблоков 2001: 107–109], рассказах «ТВП», «Железная старуха», «Неодушевленный враг» и др.

ся контактировать внука старухи — «старшая» Тамара, также купившая керосиновую лампу и глядящая на (хотя, вероятно, правильное был бы предлог «в») нее [6: 18]. Если для первой героини уход в «темное прошлое» мотивирован «офтальмологическими» причинами (старуха слепа), то поведение второй выглядит как инстинктивный «эскапистский» жест.

В «ПНП» и «Алтеркэ» разрыв с реальностью абсолютизируется — безумие представлено как самозамыкание, «уход в себя». С внешней точки зрения «аутичное» состояние эквивалентно недостоверному восприятию, иллюзии; однако логично предположить, что «без-умное» — в буквальном смысле без рефлексии — существование человека, целиком исчерпывающееся созерцанием своей внутренней сущности, обеспечивает более истинный образ мира, нежели «нормальное» в традиционном смысле видение.

В «Алтеркэ», в соответствии с темой иллюзорного восприятия, акцентирована «дефектность» органов зрения — герой «боялся чужих ребят, которые однажды ткнули ему в глаз ржавым гвоздем» [6: 86]. Характерно также, что отец Алтеркэ, защищая избиваемого полицейским незнакомого мальчика-воришку, мотивирует заступничество заботой о его зрении: «Зачем так волноваться — *вы глаза можете испортить ребенку!*» [6: 87]. После потери рассудка «внутреннее» зрение становится для Алтеркэ важнее «внешнего». Почти не реагируя на окружающий мир и утрачивая «подлинность» собственного существования, герой превращается во всеобщую «игрушку» — буквально мальчика для битья: предлагая «конфетку», его «бьют по голове или валят на землю» [6: 94]. С отцом они снимали угол в кухне, и характерно, что затем Алтеркэ ютится в людской, представляющей собой «большую кухню» [6: 89], где живут рабочие и батраки. Образ «людской кухни» — метафора мира, в котором мальчик «востребован» лишь в качестве объекта жестоких игр⁵⁸⁶.

В последнем эпизоде рассказа «игрушечная» тема получает новое развитие. Отец Алтеркэ исчез в тот день, когда пообещал купить сыну «настоящих игрушек — кораблей, коней и солдат» [6: 87]. Эти пропавшие вместе с сапожником военные игрушки «восстают» в виде настоящих бойцов и боевых машин, явившихся в роковую ночь, когда Алтеркэ, «проснувшись, все еще помнил лицо своего отца» [6: 95]. Отметим, что мотив «выросшей» игрушки, превратившейся из детской во «взрослую» и продолжающей служить героям, сохранившим «детское» мироощущение [см.: Яблоков 2012: 34–37], ассоциируется с повестью А. С. Грина

⁵⁸⁶ Примечательно, что незадолго до создания рассказа «Алтеркэ» в Нидерландах была издана (1938) книга Й. Хейзинги «Homo ludens» — «Человек играющий» (о чем Платонов, конечно, не знал).

«Алые паруса», о которой Платонов в начале 1938 г. написал критическую статью [8: 177–183].

Красноармейцы «посланы» Сталиным; в аспекте библейских коннотаций существенно, что игрушки, которые были приобретены *Моисеем*, в итоге дошли до Алтеркэ «через» *Иосифа*. Функциональное двойничество с *сапожником* (именно такое происхождение — по крайней мере, официально — было у вождя) подкрепляет коннотации Сталина как «всеобщего отца». Получив от этого патернального покровителя «волшебных помощников», Алтеркэ стремится достичь главной цели — воссоединиться с отцом — и, воспринимая спасителя-красноармейца как «игрушку», распоряжается им как подчиненным: «...велел ему идти искать с ним тюрьму и отца.

Красноармеец <...> понял мальчика и послушался его» [6: 96].

В мелодраматическом сюжете, внешне выглядящем как воплощение стереотипно-«классового» конфликта, реализована оппозиция иудаизма и христианства, Ветхого и Нового Заветов. Имя сапожника, Моисей, и его возраст, 40 лет [6: 86], напоминают о библейском пути к «земле обитаемой» [Исх. 16:35], увидеть которую сапожнику не дано, как и его библейскому прообразу [Втор. 34:1–5]. Символичен также образ «ветхой» матери, которую отец Алтеркэ беспрерывно возвращает в круговорот жизни:

...Скупал по воскресным дням на базаре обувную ветошь, негодную более к пользе, и затем чинил эту ветошь, чтобы окрестные батраки и крестьяне могли кушать у него починенные опорки и снова сносить их, потому что денег на новую обувь у бедных людей не было⁵⁸⁷ [6: 85–86].

Сущностное преобразование подменяется видимостью новизны — это корреспондирует с мотивом иллюзорной, «игрушечной» жизни, к которой отец призывал Алтеркэ. Заметим, что фраза сапожника о поврежденном глазе мальчика — «самый лучший тот, кто выбьет глаза тем, кто хотел выколоть их тебе» [6: 86] — представляет собой парафраз заповеди, данной пророку Моисею: «...перелом за перелом, око за око, зуб за зуб» [Лев. 24:20].

В христианской традиции Моисей — прообраз Иисуса Христа, и в «Алтеркэ» сапожник связан с мифологемой Святого Духа. Фамилия Цвирко ассоциируется с *укр.* «цвіркати», *юж.-рус.* «цвиркать» — чиркать, стрекотать [Даль 1903–1909-4: 1253]; *польск.* *ćwir-ćwir* — «чик-чирик».

⁵⁸⁷ Сходный мотив видим в рассказе «Апалитыч», заглавный герой которого «обувь <...> лепил из старья, которое он ходил набирать в городе. Опорки выходили из-под его рук жениховскими сапогами. Он смажет их, наярят до огня, залатает кое-где на живую нитку, и готово» [1: 251].

Б. О. Унбегаун соотносит эту фамилию с *укр.* «цвіркун» — сверчок [Унбегаун 1989: 242], но в платоновском рассказе актуальны не энтомоморфные, а орнитоморфные коннотации⁵⁸⁸, прежде всего «воробьиные». Моисей ставит птичку в пример Алтеркэ, предлагая тому существовать, как воробей⁵⁸⁹ (травестия образа «птиц небесных»): «Видишь, он один живет, видишь — от холода съежился, и улететь ему некуда, а он молчит — живет, ему ничего не скучно... У него и отца нету, а у тебя есть» [6: 85]. Сближение отца и воробья ассоциируется с темой Благовещения (ср. рассказы «ЛКРИПВ» и «Фро»); обратим также внимание, что покойную жену сапожника, мать Алтеркэ, звали Розой [6: 86] — это имя у Платонова устойчиво сопряжено с богородичной топикой⁵⁹⁰.

Евангельские коннотации главного героя подкреплены хлебными мотивами. Действие происходит в местечке Загуменном — топоним напоминает притчу о зернах, метафорически соотносящихся с людьми. Центром художественного пространства в рассказе является мельница⁵⁹¹ — с ней так или иначе связаны все события: отец и Алтеркэ снимают угол у мельничного приказчика; позже, оставшись один, Алтеркэ выходит на мельничный двор, и именно здесь совершается экзистенциальный кризис — герой ощущает свое одиночество в мире [6: 89]; затем Алтеркэ живет в людской при мельнице (во время его появления кухарка месит хлебное тесто); первая встреча с «молодыми панами» происходит у хлебного амбара, когда Алтеркэ сидит и ест кусок хлеба, — характерна фраза одного из «панов»: «Это он ест наш людской хлеб»⁵⁹² [6: 91]; в заключительном

⁵⁸⁸ Вместе с тем эпизод, когда сапожник Цвирко, оставив униженное непротивление и поступая в духе ветхозаветной заповеди, ударяет полицейского, актуализирует в его фамилии сходство с *укр.* «звір» — зверь.

⁵⁸⁹ В записной книжке Платонова 1921 г. есть посвященное М. А. Кашиной шуточное стихотворение, где он сравнивает с воробьем самого себя, причем с «еврейскими» коннотациями:

Маша, Маша,
Масляная каша,
А Андрей-сельдерей
Жиденек воробей
[Платонов 2000а: 23].

⁵⁹⁰ Вспомним рассказ «Девушка Роза», сюжет которого отчасти напоминает «Алтеркэ» — речь идет о девушке-еврейке, которую лишили рассудка и которая «ищет себя».

⁵⁹¹ С учетом важной в рассказе темы воздаяния отметим закрепившийся в христианской культуре афоризм «мельницы Господни мелют медленно, но верно» — см.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мельницы_Господни#cite_note-.D0.BF.D0.BB-11 (дата обращения: 27.03.2021).

⁵⁹² Поскольку Алтеркэ лишился рассудка, когда «пан» ударил его головой о дерево, обратим внимание на такую деталь, как «трости» в руках у «панов» — ср. сцену истязаний Иисуса: «...взявши трость, били его по голове» [Мф. 27:30].

эпизоде пулемет, из-за которого Алтеркэ чуть не погиб, находится в том же амбаре — куда красноармеец бросает гранату [6: 95–96].

Существенны и флоральные мотивы рассказа. Хозяева приказывают Моисею Цвирко, «чтобы ребенок жил незаметно, как живет одна верба на ихнем дворе» [6: 84–85], — намек на Вербное воскресенье метафорически подкрепляет коннотации Страстной недели и Пасхи. К тому же переломные моменты жизни Алтеркэ связаны с садом: в нем происходит драка с одним из «панов», вследствие которой Алтеркэ теряет память [6: 93]; свидетелями этого являются «светящиеся», точно звезды, «цветы — синие и желтые — яркие от света, будто у них были сияющие, видящие глаза»⁵⁹³ [6: 93]. Сад — «райское» место, становящееся для героя источником тяжелых испытаний (ср. мифологему Гефсиманского сада), но и привлекающее «чудесных помощников», которые несут гибель «грешникам»: «От каменных ворот двора *била в сад огнем какая-то трубка или что другое, а из сада, от панского дома, тоже сверкал огонь*» [6: 95].

В аспекте евангельских коннотаций обратим внимание на время суток, в которое происходят кульминационные события рассказа. Проснувшись «от молний», мальчик выходит во двор, где «начинался рассвет» [6: 95]. Соответственно, спасающий Алтеркэ «звездоносный» воин эквивалентен «утренней звезде», образ которой в христианской традиции ассоциируется как с Иисусом [Откр. 22:16], так и с падшим ангелом Люцифером-Денницей [Ис. 4:12–17].

Звезду Алтеркэ видит «*на рукаве солдата*» [6: 96], но астральные ассоциации должна вызывать и «железная шапка» [6: 96]: во второй половине 1930-х годов на красноармейских шлемах были контурные красные звезды⁵⁹⁴. Таким образом, пришелец «отмечен» звездой *дважды*. В евангельском контексте деталь явно значима — сравним подданных апокалиптического зверя: «...всем <...> положено будет начертание на правую руку их или на чело их»⁵⁹⁵ [Откр. 13:16]. Наряду с «железной шапкой»

⁵⁹³ Возникает ассоциация с херувимами, которые, как считается, целиком состоят из глаз: «...херувим означает ничто иное, как полную мудрость. <...> Вот почему Херувимы полны глаз: спина, голова, крылья, ноги, грудь — все наполнено глаз, потому что премудрость смотрит всюду, имеет повсюду отверстие око» [Иоанн Златоуст 1900: 751].

⁵⁹⁴ Обе публикации рассказа «Алтеркэ» в журналах 1940 г. (Дружные ребята. № 2; Общественница. № 4–5) сопровождаются иллюстрациями, причем в обоих случаях рисунки «неправильные» — изображен рядовой красноармеец в шлеме со звездой, рукав же никак не акцентирован.

⁵⁹⁵ Восприятие красноармейской звезды как дьявольской пентаграммы было характерно для времен Гражданской войны, эта тема реализована, например, в романе Б. А. Пильняка «Голый год» (1920), пьесе М. А. Булгакова «Бег» (1928) и др. В 1919 г. командование Красной армии выпустило даже специальную листовку, разъяснявшую значение эмблемы [см.: Степанов 2010: 55].

упомянута «железная машина» [6: 96] — эти именованья, при всей их «наивности», актуализируют сходство с инфернальной саранчой, предводительствуемой «ангелом бездны»: «На ней были брони, как бы брони железные» [Откр. 9:9, 11].

Рассказ завершается мотивом поиска отца — подобно тому как в финале «ПНП» ставший «ангелом» Зуммер уносит отторгнутого миром ребенка на поиски матери (причем в обоих случаях «встреча» детей с родителями возможна лишь в «ином» мире). Но, как мы отмечали, при явном типологическом сходстве рассказы различаются повествовательными позициями: в «ПНП» доминирует точка зрения «ангела», в «Алтеркэ» — томящейся «души»; и если в первом сюжете ребенок играет пассивную роль, то Алтеркэ, вспомнивший (из-за неожиданного пробуждения) лицо отца [6: 95], сам проявляет инициативу. При этом, однако, адресованные красноармейцу просьбы-приказания мальчика — «*отведи меня к отцу в тюрьму*», «*велел <...> искать с ним тюрьму и отца*» [6: 96] — звучат двусмысленно. Ситуативно речь идет о вызволении отца из неволи — герою вспоминается давний разговор с кухаркой [6: 88]. Но его слова можно понять и в том смысле, что Алтеркэ хотел бы быть *сам* заключен в тюрьму вместе с отцом; тогда путь к нему эквивалентен поискам смерти. Неоднозначными выглядят и реакции «спасителя», который понял речь ребенка «с помощью старой кухарки» (знающей, что отец Алтеркэ сгинул в тюрьме), после чего «вполне согласился» с мальчиком и «послушался его» [6: 96]. Поэтому трудно определенно сказать, пройден ли героем «крестный путь» или пройти его только предстоит. Имя Алтеркэ, как мы подчеркивали, призвано защитить от ангела смерти; но логика сюжета наводит на мысль, что «псевдоним» оказался недейственным и красноречивый «ангел» настиг героя. Вопрос о том, откуда послано «железное» воинство — связано оно с сакральной или инфернальной сферой, — остается открытым.

Двусмысленность финала еще очевиднее с учетом общеизвестной реалии периода «польского похода». В 1937–1941 гг. в РККА звезду на рукаве носили *политработники*, и в обыденной речи она именовалась «*комиссарской*». Таким образом, красноармеец, который имеет дело с Алтеркэ, не «простой» боец, а воинствующий адепт официальной идеологии. Для Платонова это имело принципиальное значение. Благодаря усилиям писателя Военная коллегия 16 декабря 1939 г. отменила приговор его сыну, который был обвинен в «руководстве антисоветской молодежной террористической шпионско-вредительской организацией» и 23 сентября 1938 г. осужден к 10 годам лагерей. Дело П. А. Платонова было передано на следствие — возможно, именно это стало психологическим стиму-

лом к созданию «Алтеркэ». Показательно замечание писателя С. Г. Григорьева во время состоявшегося в 1941 г. в редакции детских журналов обсуждения платоновских рассказов: «Меня поражает настойчивость, с которой к теме отцовства возвращается Платонов, к теме спасения сына» [Семейная трагедия 2009: 635]. Под влиянием биографических обстоятельств традиционная для писателя тема сиротства обрела в конце 1930-х годов новый импульс.

Учтем также, что 21 декабря 1939 г. праздновалось 60-летие Сталина, который во второй половине 1930-х годов постоянно именовался «отцом народов». Думается, в возникновении «Алтеркэ» юбилей вождя сыграл существенную роль⁵⁹⁶. В тот же период развивалась история с «антисталинским» тостом — которая для Платонова была неотрывна от судьбы сына. Если представить «последствие» рассказа «Алтеркэ» в сугубо бытовом аспекте, мальчику, возможно, уготована роль «сына полка» — говоря метафорически, он должен стать одним из детей сталинской «семьи». Однако ввиду неоднозначности коннотаций «спасительного» воинства обретаемое ребенком новое «родство» выглядит скорее суррогатным, чем подлинным.

⁵⁹⁶ Особое звучание в этом аспекте обретает польская тема: летом 1920 г. Сталин был членом Реввоенсовета Юго-Западного фронта, причем, согласно распространенной версии, отнюдь не способствовал успеху кампании — именно недостаточная помощь Юго-Западного фронта Западному обусловила поражение армии Тухачевского в ходе Варшавской битвы [см.: Троцкий 2007: 133].

СТАРЫЕ ДЕТИ, НЕВЗРОСЛЫЕ ВЗРОСЛЫЕ

Анализируя платоновские произведения, мы могли убедиться, что дифференцировать в них «взрослые» и «детские» функции далеко не просто — смешение психологически-возрастных сфер находит выражение в гротескных, подчас сюрреалистических ситуациях, абсурдных мотивах и репликах. Один из распространенных в мире писателя детских типов — «взрослый», «пожилой» ребенок: персонаж формально малолетний, но проявляющий чрезмерную (не по летам) практичность и дальновидность. Как мы помним, критики 1930-х — 1940-х годов утверждали, что характеры платоновских детских персонажей вообще не соответствуют критериям возрастной психологии; А. С. Гурвич подчеркивал: «В рассказах Платонова много *малолетних стариков*» [Гурвич 1994: 371; курсив автора]. Впрочем, «взрослые» дети в платоновском мире составляют особую группу; например, они озабочены бытовыми проблемами и этим радикально отличаются от житейски беспомощного «мальчика-старичка» Алтеркэ.

ПЕТРУШКИ ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ

(«Чевенгур», «Семен», «Теченье времени», «Страх солдата»)

Следует к тому же подчеркнуть, что эта группа персонажей оценочно неоднородна; для начала отметим разницу между двумя типами. Мы рассматривали произведения, герои которых переживают инициацию, «наивно» задавая и пытаясь решить фундаментальные философские, «взрослые» вопросы. В подобных случаях сугубая «умудренность» ребенка не акцентируется, и его поведение (в чем-то явно нарушающее интуитивно ощущаемую «норму») воспринимается как *естественное*, хотя в некоторых случаях может вызывать комичное впечатление (напомним про «философский» пессимизм Тишки в рассказе «Избушка бабушки»).

Вместе с тем в произведениях Платонова встречаются ситуации, когда он *подчеркивает* несоответствие ментальности и поведения ребенка его возрастному статусу. Это, как правило, свидетельствует о негативном отношении к персонажу, даже если его «преждевременная» зрелость мотивирована трудными жизненными обстоятельствами. Во всяком случае, у свидетелей-взрослых такие дети вызывают неловкость.

Мотив «преждевременного» взросления, вероятно, подкреплен автобиографическими аллюзиями. В предисловии к книге «Голубая глубина» Платонов говорит: «У нас семья была одно время в 10 человек, а я старший сын — один работник, кроме отца. Отец же, слесарь, не мог кормить такую орду» [Платонов 1985а: 487]. Сходен по смыслу фрагмент (не известного в полном виде) письма 1922 г. к жене:

...Жизнь сразу превратила меня из ребенка во взрослого человека, лишая юности. До революции я был мальчиком, а после нее уже некогда быть юношей, некогда расти, надо сразу нахмуриться и биться... [Платонов 1985б: 532].

Впрочем, в революционном 1917 году Платонову было 18 лет, тогда как в его произведениях «ускоренным» взрослением отмечены персонажи более юного — детского или отроческого — возраста. Характерные примеры видим в «Чевенгуре», где подчеркнута особая роль Прошки в семье Двановых, а об отце мальчика Прохоре Абрамовиче говорится, что он «*похож против Прошки на сироту в своем доме*» [3: 35]. «Верховенство» малолетнего над взрослым обусловлено пассивностью последнего, которую сын ставит ему в вину: «Прошка был <...> ради своей семьи деловит.

— Мне бы отцом-то быть, а тебе — Прошкой, — оскорбил отца Прошка. <...> ...Нам голодать неохота: нарожал нас с мамкой!» [3: 35]. Поведение отца, смирившегося с неизбежным, представлено как безучастно-инертное:

Если б поле рожало, как жена, а жена не спешила со своим плодородием, Прохор Абрамович давно был бы сытым и довольным хозяином. Но всю жизнь ручьем шли дети и, как ил лощину, погребли душу Прохора Абрамовича под глиняными наносами забот, — от этого Прохор Абрамович почти не ощущал своей жизни и личных интересов; бездетные же свободные люди называли такое забвенное состояние Прохора Абрамовича ленью [3: 35].

На реплику Захара Павловича «Небось отец тебя любит?» Прошка отвечает: «Ничего он не любит — он лежень» [3: 48]. Ему приходится самому заботиться о многочисленном семействе, причем родственная «агрессия» Прошки устрашает Сашу: «Больше Прохора Абрамовича он пугался

Прошку, который каждую крошку считает и не любит никого за своим двором» [3: 35]. Безжалостность к «чужим» и деловая хватка сочетаются у Прошки с заботой о «своих», граничащей с самопожертвованием: «Мальчик взял заплесневелый ломоть из кучки порченого хлеба; очевидно, лучший хлеб он сносил в деревню родителям, а плохой ел сам. Это мгновенно понравилось Захару Павловичу» [3: 48]. Апогеем «недетской» практичности Прошки оказывается «продажа» Саши Захару Павловичу за «рублевку» [3: 50]. Поведение мальчика балансирует между детской вне-моральностью («не ведает, что творит») и «взрослым» цинизмом: «*Захар Павлович немного смущался раннего разума Прошки — сам он поздно освоился с людьми и долго считал их умнее себя*» [3: 48].

Эти качества находят выражение в дальнейшей биографии персонажа. Но в финале романа Прокофий, как и Александр Дванов, «возвращается в детство»; возникает давний эпизод:

В Чевенгуре Карчук и Захар Павлович никого из людей не нашли, в городе было пусто и скучно, только в одном месте, близ кирпичного дома, *сидел Прошка и плакал* среди всего доставшегося ему имущества.

— Ты чего ж, Прощ, плачешь, а никому не жалишься? — спросил Захар Павлович. — *Хочешь, я тебе опять рублевку дам — приведи мне Сашу.*

— *Даром приведу*, — пообещал Прокофий и пошел искать Дванова [3: 409].

Отказ от «рублевки» может намекать на некую позитивную перемену — словно сбылось «пожелание» Копенкина: «Саш, когда ж у Прошки горе будет, *чтоб он остановился среди места и заплакал?*» [3: 401]. Впрочем, мотив «поиска Дванова» допускает неоднозначные толкования, и этот вопрос выходит за рамки нашей темы. Напомним лишь то, что говорилось о параллелизме между парами братьев в «Епифанских шлюзах» и «Чевенгуре»: в каждой паре один из братьев, принадлежащий к «земному» типу (Вильям Перри / Прокофий Дванов), в итоге продолжает движение «по горизонтали» — в земной реальности; второй же, воплощающий «небесный» тип (Бертран Перри / Александр Дванов), уходит в «вертикальном» направлении, амбивалентно углубляясь «вниз-вверх».

Тип рано повзрослевшего ребенка в *женском* варианте представлен в эпизоде «Чевенгура», где Александр Дванов ночует в семье Кузьмы Поганкина, у которого вместо «болящей жены» [3: 91] верховодит старшая дочь:

Дети его за годы голода постарели и, как большие, думали только о добыче хлеба. *Две девочки походили уже на баб*: они носили длин-

ные материны юбки, кофты, имели шпильки в волосах и сплетничали. *Странно было видеть маленьких умных озабоченных женщин, действующих вполне целесообразно, но еще не имеющих чувства размножения.* Это упущение делало девочек в глазах Дванова какими-то тягостными, стыдными существами.

Когда смерклось, двенадцатилетняя Варя умело сварила похлебку из картофельных шкурок и ложки пшена.

— Папашка, слезай ужинать! — позвала Варя. — Mamka, кликни ребят на дворе: чего они стынут там, шуты синие!

Дванов застеснялся: что из этой Вари дальше будет?

— А ты отвернись, — обратилась Варя к Дванову. — На всех вас не наготовишься: своих куча!

Варя подоткнула волосы и оправила кофту и юбку, как будто под ними было что неприличное [3: 88–89].

Естественно, что негативное отношение усиливается, когда «взрослость» ребенка обусловлена не обстоятельствами трудной жизни, а особенностями его личности, подкрепленными примером взрослых. Таков в повести «Ямская слобода» один из двух сыновей небедного (получающего деньги за использование колодезной воды, «по копейке с воза, а с иного две» [2: 268]) мужика Спиридона Матвевича — восьмилетний Васька, *«охальный и умный мальчик»:*

Филат его ласкал по голове и что-нибудь рассказывал. Васька тоже рассказывал, но особенное:

— Филат, мамка опять на горшок садится, а отец ругается...

— Ну пускай, Вась, садится, она, может, больная и ветра на дворе боится! — объяснял Филат.

— Нет, Филат, она нарочно делает, чтоб отцу не продыхнуть: она такая блажная — правда!

Филат начинал про другое — про Свата и Мишу-солдата.

Но мальчик, послушав, опять вспоминал:

— Мать вчера чугунок со щами пролила, а отец ей как дернул рогачом по пузу... А мать кричит, что у ней краски тронулись, правда! Отец говорит: «Крась крышу, шлюха», — а мать не полезла на чердак, а легла на койку и плачет! Она всегда у нас притворяется!..

Филат мучился от слов мальчика [2: 370].

Дело не просто в инстинктивном интересе ребенка к физиологической стороне жизни — речь идет о своего рода извращении, когда выросший в соответствующих условиях малолетка приучен видеть лишь позорно-«низкое». Характерно, что Васька (видимо, так же, как отец) издевается над матерью — например, нарочно опрокидывает самовар, чтобы свалить вину на нее:

Филат осторожно открыл дверь и вошел в кухню, *чувствуя свое бьющееся сердце и срам на щеках*. На табуретке сидела молодая женщина и плакала, прижав к глазам конец кофты.

Васька сердито глядел на живой кипятик и не сразу заметил Филата, а когда увидел, то сказал матери:

— Ага! Ты что наделала? Я вот отцу скажу — самовар полудили, а ты его на пол! Пусть только отец придет — он тебе покажет!

Женщина молча плакала. *Филат испугался больше сына и матери* и забыл, зачем он пришел. Женщина торопливо взглянула на него одичалыми черными глазами и вновь спрятала их под веки. Она была худа и очень красива — смуглая, измученная, с лицом, на котором глаза, рот, нос и уши хранились, точно украшения. Неизвестно, как это все уцелело после родов, детей, мужа и такой губительной судьбы.

Другой мальчик, поменьше Васьки, сидел в углу и неслышно плакал вместе с матерью. Филат заметил, что он больше похож на мать — черный, с мягким настороженным лицом, будто постоянно ожидающим удара [2: 271].

Таким образом, сама по себе преждевременная «взрослость» ребенка не является положительным либо отрицательным признаком — далее мы увидим, сколь различными оказываются персонажи не просто типологически сходные, но буквально «родственные».

Одним из наиболее известных платоновских произведений, в центре которого — образ не по возрасту «взрослого» ребенка, является рассказ «Семен». Перед нами явно инициационный сюжет, но его уникальность в том, что возрастание «душевности» в герое сопряжено с *«трансгендерным»* переходом (вспомним мотив реперсонификации в «Счастливой Москве» и др.). Намереваясь заменить для младших братьев и сестер умершую мать, Семен переодевается в ее одежду, «становясь» женщиной: «Давай я им буду матерью, больше некому» [4: 465]. При этом умо-заклечения отца мальчика (которые через несобственно-прямую речь «слиты» с позицией повествователя) как бы подтверждают реальность подобной «метаморфозы»:

...Одетый в платье, с детским грустным лицом, Семен *походил столько же на мальчика, сколько и на девочку*⁵⁹⁷, — одинаково. Если б он немного подрос, то его можно принять даже за девушку, а девушка — это все равно что женщина; это — почти мать [4: 465].

Мы подчеркивали, что для платоновской поэтики характерны ситуации, когда герой-ребенок по ходу сюжета метафорически возвращается

⁵⁹⁷ Вспомним сходный мотив в «Июльской грозе», где Наташа переодевает Антошку в девочку для защиты от мифических злых сил.

в пренатальный период — в состояние «невыведенности» из мира, характеризующееся отсутствием не только гендерной, но и «видовой» определенности. Однако в рассказе «Семен» видим еще более «радикальную» коллизию: речь идет о размытости, неопределенности границы между *несуществованием* (смертью) и *существованием* (жизнью)⁵⁹⁸. Оппозиция — и при этом взаимная «проницаемость» — данных состояний актуализирована с самого начала рассказа. Мальчику предстает мифологизированная картина мира, в которой родительская, то есть буквально «родительная», производящая роль осмыслена как *воскресительная* миссия, противостояние царству мертвых:

Отец и мать семилетнего Семена Пономарева были люди добрые, поэтому мать постоянно рожала детей; чуть откормив грудью одного, она уже починала другого.

— Пускай живут, — говорил отец, узнав, что жена опять понесла, — *чего им там томиться?*

— Папа, а где они там? — спрашивал Семен. — *Они там мертвые?*

— *А то какие же?* — говорил отец. — *Раз с нами не живут, то мертвые.*

— *Они там мучаются?* — узнавал Семен.

— *Ты видишь, сюда все лезут — значит, мучаются,* — сообщал отец. — С нами им плохо: ты уж большой — сам знаешь, *а там еще хуже...*

— У нас плохо, — говорила мать, засовывая хлебную жвачку в рот самой меньшей дочери. — Ох, плохо...

Отец глядел на мать кроткими, сильными глазами.

— Ничего. Пусть растут: *не жить им — еще хуже* [4: 455].

Исходя из подобных представлений, герой рассказа воспринимает младших как «не вполне» живых:

Семен видел, что его братья — жалкие люди и, может быть, *плачут от испуга, что их обратно прогонят туда, где они были мертвые, когда не рожались*⁵⁹⁹. «Пусть живут», — соглашался Семен [4: 456].

⁵⁹⁸ Приведем одну из платоновских записей:

Дети (маленькие) одинаково «привычны» — жить и не жить; в этом и есть их главн<ая> прелесть: в беззащитности, в незаинтересованности.

Описание такого душевного состояния и есть вся «литература» о детях [Платонов 2000а: 278].

⁵⁹⁹ Характерна в «Чевенгуре» адресованная Саше реплика Прошки: «...мамка ведь тебя не рожала, ты сам родился...» [3: 40]. Подчеркнем здесь довольно распространенный в платоновских текстах глагол «*рожаться*», в семантике которого, по сравнению с «*рождаться*» и «*родиться*», сильнее выражена «активность» самого новорожденного — словно появление на свет относится целиком (или преимущественно) к его собственной компетенции. «*Чевенгур*»: «...нахлебники

Соответственно, мучительный для мальчика уход за братьями и сестрами есть буквально работа по дальнейшему «оживлению» — так сказать, «дополнительному рождению» — малышей: дети плачут оттого, что *«им было странно и непривычно жить, в их теле что-нибудь постоянно болело, потому что там не произошло еще окостенения»* [4: 456]. И когда не столь терпеливый Захарка (хотя в финале рассказа именно к нему перейдет роль няньки [4: 465]) пытается задушить младшую сестру Нюрку со словами «У, гадина такая, ты зачем рожалась!» [4: 460] — он стремится не просто убить, «отменить» ее, а вернуть в состояние «предбытия».

Характерно и то, как повитуха Капишка объясняет роженице «физиологию» деторождения; речь идет, в сущности, не о родах как явлении младенца на свет, а о пренатальной стадии — «одушевлении»: *«В него ведь душа входит сейчас, в самую тесноту, в середину тельца, лезет к нему, все жилы жмет и натягивает...»* [4: 459]. В этом контексте вполне закономерно, что повитуха внешне напоминает Ягу, сочетая качества помощницы и вредительницы:

У Капишки был один только верхний зуб, этим зубом она прихватывала нижнюю губу, а то губа свешивалась вниз, и тогда открывалась темная пропасть пустого рта. На ночь, на сон грядущий, Капишка подвязывала нижнюю челюсть тесемкой к темени, иначе рот ее разваливался во сне и туда набирались мухи, ища себе теплое место. Лицо Капишки давно уже стало походить на мужика, оно позеленело от старости и, должно быть, от злобы, а на верхней губе ее росли седые усики. Старуха была такая худая, что Семен слышал, когда вел ее за руку домой, как в ней что-то шуршало и поскрипывало — наверно, ее жилы терлись о кости [4: 458].

Позвав «бессмертную» старуху⁶⁰⁰ по просьбе матери [4: 458], Семен, в сущности, сам привел к ней смерть. Как в «бытовом», так и в мифо-

как из пропасти рожаются» [3: 47]. *«Котлован»*: «А я сама не хотела рожаться <...> Когда <...> жили одни буржуи, то я и не рожалась, потому что не хотела!» [3: 459–460]. *«Джсан»*: «...спасибо хоть жена рожается и вырастает сама, нарочно ее не сделаешь» [4: 152]. *«Такыр»*: «Я не знаю, когда рожалась <...> Я уже давно была» [4: 292]. *«Семейство»*: «Ничего, дети еще будут рожаться у нас. <...> Дети, действительно, снова рожались» [4: 315]. *«НЗТЮ»*: «...у этих людей дети рожаться не любят» [4: 488]. *«Пустодушие»*: «А пусть отец опять рожается и живет маленьким сначала, тогда он не будет мертвым» [5: 250]. *«Страх солдата»*: «Чего люди на свет рожаются, беззаботные головушки!» [5: 370]. *«Вся жизнь»*: «...ей тоже нужно жить, раз она родилась. Не нужно, она бы не рожалась. Кому не нужно жить, того нет» [6: 69]. Напомним также цитировавшийся эпизод «Ноева ковчега» — диалог Конгрессмена с Иаковом по поводу рождения последнего (см. с. 15).

⁶⁰⁰ Характерна «онтологическая» мотивировка просьбы о «гонораре» за акушерскую помощь: «Капишка <...> стала говорить отцу, чтоб он ей дал денег, а то ей хочется жить дальше, но не на что» [6: 461].

логическом плане Капишка заинтересована в поддержании круговорота рождений и умираний. Она уговаривает мать Семена не ограничиваться нынешним ребенком и рожать дальше: «Лучше уж мучиться, да знать, что живая живешь!» [4: 459]. Однако именно следование этой логике приводит к смерти роженицы. Поэтому в финале Семен не только отказывается от предложения призвать Капишку на роль домохозяйки [4: 464], но и не хочет доверить ей обмывание и обряжание матери, предлагая отцу сделать это самим [4: 466]. Показателем пройденной мальчиком инициации является то, что он берет на себя функцию не только женщины фертильного возраста (матери), но и «старой женщины» [4: 464], как называет Капишку отец.

Семен готов сыграть и «воскресительную» роль. Отец полагает, что младенец без матери обречен умереть и новорожденную следует предать земле (создается впечатление, что речь идет чуть ли не о погребении заживо): «Она еще маленькая <...> она не жила еще, не привыкла, не знает ничего. Придется ее с матерью вместе похоронить» [4: 464]. Семен же «возвращает» младенца к жизни: «...мы сами, без матери, выкормим девочку» [4: 464]; его поступок эквивалентен родам.

Гротескные «репродуктивные» коннотации в связи с семилетним мальчиком возникают в эпизоде, когда герой мыслит голод как «остранненное» существо в себе — воображает некоего «другого», о котором приходится заботиться так же, как о младших детях:

Семен на бегу поднимал подол рубашки и смотрел на свой живот; ему казалось, что там живет кто-то отдельный от него, который то мучает его, то ласкает, но лучше б там не было никого совсем, лучше жить одному без горя [4: 457].

Описание вызывает ассоциации с беременностью. Это тем более ясно при сопоставлении с рассказом «Течение времени», где героиня действительно беременна и речь тоже идет о «несоблюдении» границ взрослости — Тамару выдали замуж в двенадцатилетнем возрасте [6: 15], поэтому она ментально и чуть ли не физиологически пребывает в детском состоянии (вспомним тип «полудевушки» в «Чевенгуре», «Шарманке» и др.). Характерно описание «брачной ночи»:

После свадьбы Тамара осталась одна в богатом доме мужа. Старик сам раздел свою жену и положил спать на большую постель. Затем он стал трогать ее и приговаривать нежные маленькие слова. Тамара молча смотрела на старика, удивляясь, что он дурак.

- Ты играешь в меня? Думаешь, что я твоя? — спросила Тамара.
- Играю, — сказал старик, — отчего ты такая глупая?
- Ни отчего. Я еще маленькая, не привыкла жить [6: 15].

В силу незрелости героини беременность, сущность которой непонятна Тамаре, переживается ею как чуждое, сугубо дискомфортное состояние. Тамара ненавидит поселившегося в ее теле «другого», действия которого сходны с «поведением» голода в рассказе «Семен»:

Через год тело Тамары разрослось, в нем что-то шевелилось и стучало, — она думала, что скоро разорвется и умрет. Она плакала и боролась с *невидимым страшным существом, которое завелось в норе ее тела и грызло его изнутри, сосало кровь и силу*, не оставляя для Тамары ничего — ни чувства, ни сердца, ни мысли в уме. Иногда она была в злости и слабости кулаком по своему животу и говорила: «Выходи оттуда скорее, чертенок, а то я умру, и ты не успеешь жить!» [6: 15].

Должно быть, именно эта «автоагрессия» приводит к тому, что из рождающихся двух девочек-близнецов одна оказывается мертвой [6: 15]. Второй же Тамара дает собственное имя [6: 16], превращая дочь в своего «двойника», — фактически «рожает» саму себя.

В свете подобных ассоциаций «трансгендерные» перспективы Семена воспринимаются чуть ли не как реальные:

— Тебя ребята на улице девчонкой дразнить будут! — засмеялся Захар. — Ты дурочка теперь, а не мальчик! <...>

— Пускай дразнят, — ответил Семен Захарке, — им надоест дразнить, а я *девочкой все равно привыкну быть*... [4: 465].

Материнской, производительной функции соответствует имя героя, сходное со словами «семья», «семья»⁶⁰¹. Этимологически *ивр.* Симеон — «слышащий Бога» или «Бог услышал»⁶⁰². Но для платоновского рассказа существен евангельский сюжет, где постулируется «тождество» имен Симон и Петр [Мф. 16:17–18], — далее *Петрушкой* будет назван «взрослый» мальчик в рассказе «СИ(В)». Характерно, что в одном из гнуснейших прижизненных текстов о Платонове — известной статье (1947) В. В. Ермилова — «СИ(В)» сопоставлен именно с «Семеном»:

...Разве не является своеобразным гиньолем эта химера, выдуманная А. Платоновым, — этот страшноватый мальчик-старичок, изрекающий детскими устами отвратительно пошлую «мораль»!

⁶⁰¹ Сопоставим фамилию с «обратной» семантикой в пьесе М. Горького «Мещане» (1901), основные персонажи которой — семья *Бессеменовых* [Горький 1970б: 6].

⁶⁰² Не исключено, что имя Семен было сопряжено для писателя с автобиографическими коннотациями. 1 сентября *старого* стиля — «Семенов день», Семен летоприводец (день памяти преподобного Симеона Столпника), при этом 1 сентября *нового* стиля, как отмечалось, день памяти Андрея Стратилата, который Платонов считал своим днем рождения.

<...> ...У А. Платонова в его довоенных рассказах попадались страшноватенькие дети — вспомним рассказ «Семен», где изображен мальчик, вообразивший себя женщиной, домашней хозяйкой. Он носит женский фартучек и вообще представляет собою маленького психологического уродца⁶⁰³ [Ермилов 1994: 473].

Но если эта оценка «СИ(В)» явно неадекватна, то другой платоновский Петрушка (которого Ермилов не упомянул) действительно может быть назван «психологическим уродцем» — имеется в виду персонаж рассказа «Страх солдата», представляющего собой своего рода набросок «СИ(В)».

Смысл заглавия «Страх солдата» кажется не вполне ясным. Изначально можно предположить, что речь идет о смерти, однако во вступительном монологе героя-рассказчика смерть представлена не только не страшной, но преодолимой и в каком-то смысле даже обязательной для «полного» рождения человека:

Страшно бывает *жить* солдату... В сражении не страшно. О сражении я ничего сейчас сказать не могу, — вот когда домой ко двору вернусь после войны, доживу свой срок, предстану пред *тихой домашней смертью* — тогда и скажу правду, как бывает солдату в бою и что он чувствует, когда помирает; я это знаю, я сам *помирал два раза в наступлении и не умер только по случаю*. Я смерть знаю без остатка жизни, и знаю, что *без смерти жизнь неполная и несправедливая: смерть обязательно хоть раз должна прикоснуться к человеку, прикоснуться не намертво, однако же всерьез*, — тогда человек чувствует себя на свете по-истинному, он после *живет целиком*. А родиться от родителей — дело малое, так и скотина рождается. *Нужно еще для пользы, чтоб тебя смерть понянчила, чтоб ты гибель испытал и спасся от нее, — иначе ты недоносок. Это ничего; гибель испытать и спастись хоть и трудно, но стерпеть можно — зато потом полным человеком будешь* [5: 369].

После этого абзаца следует фраза: «Страшнее бывает солдату *другое дело*», — и в качестве примера «истинно» страшного приводится не по возрасту взрослый мальчик: «...Главного человека мы сразу заметили, он всем давал указания — и старому и малому.

Ему было на вид не более десяти лет, а звали его Петрушкой» [5: 369]. Первая, кому Петрушка отдает распоряжение, — девочка по имени Настя;

⁶⁰³ Подлый автор статьи делал вид, будто не имеет отношения к публикации «Семена» в журнале «Красная новь» (1936. № 11). Между тем главным редактором этого журнала был именно Ермилов. Показательно его письмо к Платонову от 28 января 1936 г., где редактор сообщает «дорогому Андрею» об успехе его произведений и просит «не задержатъ» с публикацией очередного рассказа [Ермилов 1994: 474].

эта пара имен будет повторена в «СИ(В)», куда перейдут и значительные фрагменты текста — например, «указания» Петрушки, адресованные огню в печи («Чего горишь по-лохматому») и т. д. [5: 370, 422].

Мальчик в рассказе «Страх солдата» непохож на ребенка даже внешне:

...Лицо у него спокойное, морщинистое и словно бы уже уставшее от житейской заботы, а маленькие карие глаза его глядели на белый свет сумрачно и недовольно, как будто повсюду они видели один непорядок и осуждали человечество [5: 370].

В «СИ(В)» Платонов сохранит эту характеристику в «смягченном» виде — здесь о Петрушке говорится: «...лицо у него было спокойное, словно бы уже привычное к житейским заботам» и т. д. [5: 419]; исключены «стариковские» коннотации, которые в «Страхе солдата» имеют существенное значение — «старообразный» мальчик распоряжается в том числе пожилыми людьми: «Я заметил, что и старики при Петрушке больше молчали — может, от досады, что малолетний надо всем в хозяйстве волю взял, а может, от удивления, что такой человек явился на свет и командует над ними» [5: 370].

При этом действия мальчика противоречат необходимому смыслу; формально цель Петрушки — забота о людях, но его суета вместо успокоения порождает тревогу:

Когда мы все улеглись в порядке по указанию Петрушки, то в избе покоя не настало. *Сам Петрушка вовсе не лег спать*, потому что не управился еще с делами и заботами. Уснувшие дети бормотали и вскрикивали от ужаса, а иные вскакивали с места, и, поплакав, снова ложились, часто дыша своими маленькими оробевшими сердцами [5: 372].

Вспоминая рассказ «Алтеркэ», где мальчик, носящий имя со значением «старичок», выступает всеобщей «игрушкой» и мотив игрушек имеет сюжетообразующую функцию, можно заметить, что в «Страхе солдата» данная тема реализована в «негативном» виде: суетливый и неутомимый Петрушка ассоциируется с персонажем *кукольного* театра — соответственно, в связи с ним актуализированы «безжизненные», «бесчеловечные» коннотации. В сущности, ребенок здесь предстает своеобразным воплощением смерти; возвращаясь к заглавию рассказа, можем заключить, что в качестве причины «страха солдата» подразумевается смерть не в обычном, «нормальном» не только для войны, но и вообще для жизни (так сказать, «человеческом») облике, а в ином, доселе незнакомом герою-рассказчику и «неприемлемом» для него виде:

Я уж давно привык жить, и на войне я давно, и страх я знаю редко — только от внезапности могу испугаться, но тут же опомнюсь. А тут я как-то оробел перед этим Петрушкой, он сморил меня своим злостным разумом, и другие люди тоже сморились от него. Говорил он не по своим летам, а как старик, но не было в его речи стариковской доброй души [5: 371].

«Страх солдата» — одно из характерных для Платонова «антирационалистических» произведений⁶⁰⁴, где речь идет о человекобожеских приязаниях «невзрослого» рассудка.

Образ «пожилого» ребенка смыкается с образом «инфантильного» взрослого — эта тема явственна в антифашистских рассказах «Мусорный ветер», «Неодушевленный враг», «Пустодушие». Показательны характеристики персонажей «ПНП», которых тоталитарный режим низвел до «младенческого» состояния⁶⁰⁵. «Ясное» имя Клары (*лат.* clara — «светлая») Шлегель⁶⁰⁶, «женщины-ребенка, наивной и неопытной» [4: 542], корреспондирует с «незамутненностью» ее сознания — Клара «наивно» доносит на Эриха в гестапо [4: 542]. Таков же штурман Зуммера с «королевским» именем Фридрих Кениг: «... в чистых, младенческих, больших глазах Кенига постоянно горел энергичный свет искренней убежденности в истине фашизма, свет веры» [4: 548]. Такое «дистопическое» воплощение императива «будьте как дети» [Мф. 18:3] содержало опасные аллюзии на общественную ситуацию в СССР. Подобно «инфантильным» взрослым, символичны и образы «всезнающих» детей. «Умудренный» Петрушка, которому подчиняются в том числе старики, претендует на патернальную, даже сакральную (характерны его «указания» огню) роль; это придает сюжету аллегорическую остроту.

⁶⁰⁴ Вспомним в рассказе «Усомнившийся Макар» сон героя, где он видит «научного человека» — безжизненного идола, который «стоял <...> думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре. Лицо ученойшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что растянулась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора» [1: 229].

⁶⁰⁵ Ср. проект «детского» мира, изложенный Инквизитором в романе «Братья Карамазовы» (1880):

...Мы дадим им тихое, смиренное счастье, счастье слабосильных существ, какими они и созданы. <...> ...Докажем им, что они слабосильны, что они только жалкие дети, но что детское счастье слаще всякого. Они станут робки и станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе как птенцы к наседке. <...> ...Умы их оробеют, глаза их станут слезоточивы, как у детей и женщин, но столь же легко будут переходить они по нашему мановению к веселью и к смеху, светлой радости и счастливой детской песенке. Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, хором, с невинными плясками [Достоевский 1976: 236].

⁶⁰⁶ Возможно, фамилия основоположников немецкого романтизма братьев А. В. и Ф. Шлегелей использована из-за ее внутренней формы (*нем.* schlegel — «молоток»), контрастирующей с семантикой имени героини.

Сопоставление «Страха солдата» и «СИ(В)» показывает, что при текстуальном подобии произведений, типологическом и даже характерологическом сходстве фигурирующих в них «одноименных» мальчиков авторское отношение к ним далеко не одинаково — по сути, противоположно. В «Страхе солдата» перед нами «мертвый» ребенок-кукла, в «СИ(В)» Петрушка представлен не просто «живым», но и в определенном смысле более мудрым, нежели взрослые.

НЕСРОЧНАЯ ВОЙНА

(«Семейство», «Семья Иванова (Возвращение)»)

Как отмечалось, детская тема у Платонова в некоторых аспектах сопряжена с мотивом *возвращения с войны* — эта связь, видимо, обусловлена подтекстной темой возрождения как умирания / воскресения. Подобное сочетание видим, например, в «Чевенгуре», где действие построено по циклическому принципу — топография сюжета представляет собой несколько расширяющихся «кругов», каждый из которых завершается возвращением героя в «нулевую» точку. Первое происходит после того, как Сашу в детском возрасте отправляют из деревни побираться в городе; придя оттуда, он заболевает:

...Сирота вернулся через две недели. <...> ...К вечеру Саша лег на печку и не мог согреться — всю его теплоту из него выдули дорожные ветры. В своем забытии он бормотал о палке в листьях и об отце: чтоб отец берег палку и ждал его на озере в землянке, где растут и падают кресты [3: 33].

В следующий раз герой возвращается (на сей раз в город) «с войны», бесполезно пробив некоторое время в Новохоперске: «Пока Дванов приучался к степной воюющей революции и уже начинал любить здешних товарищей, из губернии пришло письмо с приказом о возвращении» [3: 68]. Медленное движение назад («Долог был тот путь Александра домой» [3: 78]) осложнено топографическими абберациями [см.: Яблоков 2001: 197–198]. Вернувшись, Дванов вновь заболевает и «воскресает» через девять месяцев, словно буквально рождаясь заново [см.: Дмитровская 1999: 232]. Напомним, что из этого фрагмента «Чевенгура» возникнет сюжет рассказа «Река Потудань» — например, в обоих случаях актуален мотив «подготовки» к рождению детей у персонажей, между которыми нет сексуальных отношений. В «Реке Потудани» читаем:

Вечером муж и жена беседовали друг с другом. Люба говорила, что у них могут появиться дети и надо заранее об этом подумать.

Никита обещал начать в мастерской делать сверхурочно детскую мебель: столик, стул и кровать-качалку.

— Революция осталась навсегда, теперь рожать хорошо, — говорил Никита. — Дети несчастными уж никогда не будут!

— Тебе хорошо говорить, а мне ведь рожать придется! — обижалась Люба.

— Больно будет? — спрашивал Никита. — Лучше тогда не рожай, не мучайся...

— Нет, я вытерплю, пожалуй! — соглашалась Люба [4: 445].

В «Чевенгуре» Захар Павлович, уничтожая гроб, приготовленный для умиравшего (как казалось Захару Павловичу) Саши, рассуждает:

Теперь надо детскую качалку сделать <...> Где бы это рессорного железа достать помягче!.. <...> Может, у Саши будут ребятишки от Сони, а я их буду беречь. Соня скоро подрастет — и пусть существует, она тоже сиротка [3: 81].

В «Реке Потудани» (где «мебельная» тема вообще существенна) подобные планы обретают реализацию:

Через неделю Никита поделал для себя всю нужную детскую мебель; он оставался каждый вечер сверхурочно и тщательно трудился. А отец начисто отделал каждую вещь и покрасил ее.

Люба установила детскую утварь в особый уголок, убрала столик будущего ребенка двумя горшками цветов и положила на спинку стула новое вышитое полотенце [4: 447].

К тому же в «Реке Потудани» важную роль играет мотив возвращения: в начале рассказа Никита приходит с войны, в финале — из Кантемировка (кстати, оказавшись дома в конце рассказа, герой специально отмечает, что «детская мебель <...> цела» [4: 453]).

Следующий сюжетный цикл «Чевенгура» связан с командированием Дванова на поиски «спонтанного» коммунизма [3: 83] — после этого совершается третье «возвращение» героя, хронологически совпадающее с введением нэпа [3: 168]. Спустя некоторое время Александр, узнав про записку Копенкина («коммунизм и обратно» [3: 234, 236]) и «поговорив» во сне с отцом [3: 239–240], уходит с Гопнером в Чевенгур. После гибели коммуны замыкается последний, самый большой круг романного сюжета: Дванов возвращается на «детскую родину» и во «время детства», а затем — в «пренатальное» состояние; совершив это «попятное» движение, герой «растворяется» в бытии. Синхронно уходу Дванова в «озеро-небо» его приемный отец Захар Павлович приходит в Чевенгур — повторяется давний эпизод встречи с Прошкой, после чего тот отправляется на поиски Саши, как бы уходя «в детство». Таким образом, в финале намечен новый, уже символический, «круг» сюжета.

Заметим, что в «Чевенгуре» возвращение с войны (буквальной или метафорической) реализовано как воссоединение *сына с отцом*, а не отца с детьми. В платоновских произведениях 1930-х — 1940-х годов видим оба варианта. С возвращения воевавшего *сына* начинается «Река Потудань», мотив возвращения *отца* присутствует в рассказе «Семейство»⁶⁰⁷, а спустя примерно десять лет воплотится в рассказах «Никита» и «СИ(В)». В двух последних произведениях, созданных в середине 1940-х годов, тема прихода с войны вполне закономерна. Однако в середине 1930-х ни о каком массовом возвращении фронтовиков в СССР речь не шла. Можно предположить, что замысел написанного тогда «Семейства» в какой-то мере обусловлен литературным влиянием. В 1933 г. в журнале «Интернациональная литература»⁶⁰⁸ (№ 3) были напечатаны фрагменты романа Э. М. Ремарка⁶⁰⁹ «Возвращение»⁶¹⁰ (1931) — о германских солдатах Первой мировой войны, пришедших с фронта и пытающихся приспособиться к мирной (хотя отнюдь не спокойной) жизни⁶¹¹; в этом смысле он «предвосхищает» рассказы «Семейство» и «СИ(В)».

Журнальная публикация романа сопровождалась статьей К. Б. Радека «Мелкий буржуа возвращается с войны», где книга Ремарка подверглась критике за отсутствие классового подхода и несоответствие идее «мировой революции»⁶¹². Ее автор квалифицировался как «выхолощенный войной мелкий буржуа, неспособный не только перейти от протеста против империалистической войны к организованной борьбе с ней, но неспособный даже осмыслить то, что говорит послевоенная история человечества» [Радек 1933: 100]. По мнению автора статьи, Ремарк не сумел

⁶⁰⁷ В недавнем тексте утверждается, что «первый набросок» ситуации возвращения представлен у Платонова в пьесе «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта» [см.: Когут, Хрящева 2018: 125]. Но, как видим, мотив был реализован на семь-восемь лет раньше (не считая романа «Чевенгур»), причем в произведении, сюжет которого не имеет отношения ко Второй мировой войне.

⁶⁰⁸ Кстати, в следующем номере журнала (1933, № 4) помещен отрывок из романа Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» (1932) — характерно, что в начатом вскоре Платоновым романе «Счастливая Москва» фигурирует персонаж по фамилии Селин [4: 36].

⁶⁰⁹ Псевдоним Эриха Пауля Ремарка — Эрих Мария — мог привлечь Платонова, в жизни и творчестве которого имя Мария было весьма значимым. К тому же показательно, что герою «ПНП» Зуммеру автор дал имя Эрих.

⁶¹⁰ В 1930-х годах он выдержал в СССР несколько изданий [см.: Tschaikowski 2016: 62–64].

⁶¹¹ В современных публикациях заглавие «Der Weg zurück» переводится и как «На обратном пути» — такому варианту в большей степени «соответствует» проблематика рассказа «СИ(В)», открывающегося и завершающегося мотивом железной дороги.

⁶¹² Кстати, нападки вызвал уже первый военный роман Ремарка «На западном фронте без перемен» (1929), который в 1929–1930 гг. был издан в СССР около десяти раз.

показать, «как вернулись с войны пролетарии и как формируется революционный фронт» [Радек 1933: 102], — между прочим, эти слова были написаны спустя несколько недель после того, как германским канцлером стал А. Гитлер. Характерно, что вскоре после публикации отрывков из романа «Возвращение» Платонов создал рассказ «Мусорный ветер», повествовавший (по крайней мере, на сюжетном уровне) о фашистской Германии.

Не станем детально сопоставлять «Возвращение» Ремарка и платоновские тексты. Подчеркнем лишь существенную разницу: если в романе немецкого писателя с войны возвращается (выражаясь в духе Радека) побежденный «мелкий буржуа», то в рассказе «Семейство» речь идет о *победителе* и «человеке будущего». При этом весьма важно, что будущее представляется *отнюдь не как мирное* (хотя к моменту написания рассказа Гражданская война окончилась полтора десятилетия назад). Заглавие романа Ремарка, подразумевающее путь (скорее иллюзорный) в «довоенную» жизнь, в случае с «Семейством» может быть каламбурно переосмыслено как *возвращение войны*. Заметим, что в «СИ(В)» Платонов, наоборот, попытается воплотить идею ее *окончания* — и вызовет резкую отповедь критиков.

Преемственная связь между «Семейством» и «СИ(В)» заметна во многих деталях, прежде всего в именах главных героев: Иван Портнов⁶¹³ / Алексей Иванов. Впрочем, исходя из заглавий, правильнее сказать, что герои в рассказах не только «персональные», но и коллективные, поскольку в обоих случаях актуализирована *семейная* тема.

Отметим и другие параллельные мотивы. Сюжеты двух рассказов обусловлены *прекращением войны*. Первая фраза «Семейства» — «Война окончилась на краю страны»⁶¹⁴ [4: 310]; сходным образом «СИ(В)» начинается с «убытия» Иванова (и Маши) из армии по демобилизации [5: 415–416]. Соотнося «Семейство» с реальными историческими обстоятельствами, получим две возможные точки отсчета. Вероятно, под «краем страны» подразумевается взятие Крыма осенью 1920 г.⁶¹⁵ — тогда возвращение героя происходит зимой 1920/1921 гг.⁶¹⁶ В виде альтернативы

⁶¹³ Напомним, что в писавшемся в тот же период, что и «Семейство», романе «Счастливая Москва» есть персонаж с «портновской» фамилией Сарториус (см. с. 254).

⁶¹⁴ При этом ясно, что речь идет о войне «в целом»: поезда приходят в Москву «с юга, востока, с запада и севера, со всех концов войны» [4: 311], то есть она имела место (и прекратилась) на всех направлениях.

⁶¹⁵ Портнов отсутствовал дома шесть лет [4: 310] — вероятно, был мобилизован при начале Первой мировой войны.

⁶¹⁶ В романе «Счастливая Москва» героиня, долго существовавшая «с уснувшей душой», «очнулась» от сна «в тот год, когда окончились все войны» [4: 11–12].

можно предположить, что имеются в виду военные действия на Дальнем Востоке, где к концу октября 1922 г. завершилась эвакуация японских войск; в этом случае первые эпизоды «Семейства» следует отнести к зиме 1922/1923 гг. Однако такой версии противоречат голод и разруха, о которых идет речь в начале рассказа: в 1923 г., тем более в Москве, ситуация была не столь катастрофичной. Кстати, имеется «знак» и более позднего периода: среди вернувшихся заводчан назван Густав Лист⁶¹⁷, воевавший «на туркестанском фронте» [4: 311], который существовал до 1926 г. Точнее будет сказать, что Платонов не обозначает конкретные исторические рамки, создавая обобщенный образ войны и военной эры, — характерно умозаключение жены Портнова: «...война была велика» [4: 311]. В «СИ(В)» действие происходит в сентябре [5: 426]. Если подразумевается война с Германией, то Иванов уезжает из армии примерно через два — два с половиной месяца после объявления демобилизации⁶¹⁸. Как и в случае с «Семейством», можно предположить, что речь идет о Дальнем Востоке (советско-японская война завершилась как раз в сентябре 1945 г.), но данной версии противоречит то, что Иванов и Маша «чересчур» быстро оказываются на родине: она едет менее трех суток, а он примерно на сутки больше [5: 418].

В том и другом произведениях *на войне находится отец семейства, и основная сюжетная ситуация связана с его возвращением*. Существенно, что оба героя примерно одного возраста⁶¹⁹, занимают в сюжетах центральное место и именно на их точку зрения преимущественно ориентировано повествование.

Основное содержание рассказов составляет *переход к мирной жизни* не только и не столько в конкретно-практическом, бытовом, сколько в экзистенциальном плане: обретение (либо необретение) «невоенного» мироощущения. Проблема остается ведущей на всем протяжении сюжетов, причем не получает окончательного разрешения. В финале «Семейства» Портнов хочет опять *«пережить битву и снова вернуться домой»*

⁶¹⁷ Примечательно, что имя рабочего «заимствовано» у российского предпринимателя: Г. Лист был владельцем заводов, производивших водопроводное, противопожарное оборудование и другие изделия, в частности весы и гири (вспомним, что Платонов в 1930-х годах служил в тресте «Росметровес»).

⁶¹⁸ Согласно закону, принятому Верховным Советом СССР 23 июня 1945 г., она началась с 5 июля 1945 г. (а завершилась в 1948 г.).

⁶¹⁹ Иванову «лет тридцать пять» [5: 417]; Портнову, исходя из возраста его детей («лет по восьми-девяти» [4: 310]), тоже за тридцать. Жена Портнова при этом названа «пожилой женщиной» [4: 310], но характеристика относится не к биологическому возрасту, поскольку впоследствии у нее рождается еще трое детей. Кстати, в «СИ(В)» Иванов (правда, с точки зрения Маши) тоже охарактеризован как «пожилой человек» [5: 417].

[4: 320]. В «СИ(В)» повествование обрывается в момент, когда Иванов *делает шаг на «дорожку» со ступени движущегося вагона* [5: 439], то есть оставлен буквально «на грани» решительного поступка.

В обоих рассказах реализован мотив «затянутого» *возвращения*: в «Семействе» герой «опаздывает» на несколько месяцев, в «СИ(В)» — на пять дней. Отметим, впрочем, радикальную разницу: если в первом случае у задержки нет конкретной «точки отсчета» (кроме общего окончания войны) и причина «опоздания» Портнова не акцентирована, то во втором случае задержка становится важнейшей темой как в чисто фантасматическом, так и в содержательном отношении — это знак «раздвоения» героя и т. д. «Опоздание с войны» является доминантой характера Иванова⁶²⁰ — характерно, что финальный шаг он делает навстречу буквально опаздывающим, не поспевающим за поездом детям.

Там и здесь *семья героя состоит из жены и двух детей*: мальчика и девочки. Впрочем, в «Семействе» подобная ситуация лишь вначале: у героя «дети-двоешки» [4: 310] Сергей и Мария⁶²¹ [4: 315]. Через год после его возвращения рождается новый мальчик, который вскоре умирает [4: 313–314], а в течение двух следующих лет добавляются еще два мальчика [4: 315]. В непродолжительном действии «СИ(В)», разумеется, нет места подобным событиям. Отметим, однако, что наряду с одиннадцатилетним [5: 419] Петрушкой и пятилетним [5: 420] Настей к числу «детей» Иванова в известном смысле принадлежит и Маша — показателен ее ответ на просьбу о поцелуе: «Я вообразила, что вы мне папа <...> Отцы у дочерей не спрашивают» [5: 417–418]. Функционально противопоставленная семье Иванова, Маша «замещает» разом его жену и детей, как бы тоже являясь «членом семьи». Вместе с тем актуализирована ее *сестринская* функция: героиню «называли “просторной Машей” за ее большой рост и сердце, вмещающее, как у истинной сестры, всех братьев в одну любовь и никого в отдельности» [5: 417]. Родственно-возрастные aberrации заметны и в связи с Петрушкой. Сравним первый вопрос мальчика к Иванову, обнявшему его на вокзале: «Ты отец, что ль?» — и не вполне «адекватную» в статусном смысле (хотя, конечно, шутливую) реплику отца: «Здравствуй, Петр Алексеевич!» [5: 419]. Хлопоча по хозяйству, Петрушка ведет себя как «маленький взрослый» [5: 422], а в сцене ночного объяснения родителей обнаруживает умудренность и «всеведение» [5: 436].

⁶²⁰ Характерно, что отношения с Машей завязываются вследствие опоздания поезда и этим же опозданием Иванов мотивирует просьбу о поцелуе [5: 417].

⁶²¹ Кстати, они примерно такого же возраста, как младший брат Платонова Сергей Климентов (1911–?), у которого, однако, не было сестры-близнеца. Пример «обратной» трансформации автобиографического мотива — смерть сына Портнова, отравившегося грибами [4: 314], — см. прим. 8, с. 17.

В обоих рассказах *жена выходит к поездам встречать мужа, но, утомившись ожиданием, в итоге «опаздывает» к его приезду*. Жена Портнова действует наугад: «Она бывала на разных вокзалах и стояла там в стороне, пропуская мимо тысячи людей, которые возвращались с фронта» [4: 311]. В «СИ(В)» Любовь Васильевна (предупрежденная телеграммой Иванова) после трех дней, бесполезно проведенных на вокзале, на четвертый встречает только «ночной поезд», а на шестой решает пойти на вокзал днем, но, отпросившись с работы, сперва заходит домой и, таким образом, не успевает к поезду [5: 419].

Герой сперва встречается с детьми; свидание с женой происходит не на вокзале, а дома. Портнов приходит домой, когда там присутствуют только спящие сын и дочь [4: 312] (назвать это встречей можно лишь с долей условности). Любовь Васильевна «на четвертый день <...> послала на вокзал детей», а на шестой день туда отправился один Петрушка.

Подобны и финалы рассказов — в обоих случаях акцентировано *единение с детьми*: Портнов мечтает вновь «пережить битву и победу» «рядом с миллионами выросших детей» [4: 320], Иванов физически движется навстречу детям. Можно указать и другие параллели, но уже из перечисленных ясно, что топики «Семейства» и «СИ(В)» во многом сходны, рассказы тематически близки. При этом вновь подчеркнем разницу сюжетных «масштабов»: в «СИ(В)», где доминируют психологические проблемы, события длятся всего семь дней, а действие «Семейства», если подходить к хронологии формально, занимает около двенадцати лет⁶²² — таким образом, заключительный эпизод «совпадает» с временем написания рассказа⁶²³, и построенный «семейством» утопический мир дол-

⁶²² В последней сцене разговора с Портновым сын Сергей говорит, что «проходит космическую физику» [4: 318–319], то есть является студентом. Характерно, что Сергей и его сестра Мария в финале имеют примерно такой же возраст, что и «просторная Маша» в «СИ(В)», которая «до войны в десятилетке была» [5: 419], а в настоящем времени сюжета ей 21–22 года.

⁶²³ Кстати, в 1935 г. явно «опасным» элементом в рассказе выглядела фигура «председателя Московского совета», который помогает Портнову на производстве, затем присутствует на похоронах его сына, собственноручно опуская «маленький гроб» в могилу и произнося «из глубины земли» краткое прощальное слово [4: 314–315]. Председателем Моссовета в 1918–1926 гг. являлся Л. Б. Каменев — в середине 1930-х годов он находился в заключении: после убийства С. М. Кирова был арестован и в начале 1935 г. приговорен к пяти, а в июне того же года — к десяти годам тюрьмы. Расстреляют Каменева позже, в августе 1936 г., но изображенное Платоновым «пребывание» председателя Моссовета в могиле выглядит многозначительным намеком. Кроме того, в тексте «Семейства» имеется еще один характерный «сигнал» середины 1930-х годов. Открывающая второй абзац фраза «Жить теперь постепенно становилось лучше» [4: 310] читается как вариация «девиза», провозглашенного Сталиным 17 ноября 1935 г. на Первом всесоюзном совещании стахановцев: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее»

жен восприниматься (с поправкой на художественную условность) как «воплощение» советской реальности середины 1930-х годов. Впрочем, именно грандиозность изображаемых перемен не позволяет подходить к сюжету «Семейства» с жизнеподобными мерками. В образе Портнова важны символические смыслы, недаром его индивидуальные качества явно превышают возможности обычного человека.

Возвращаясь к эпизоду длительного «встречания» с войны, отметим в «Семействе» причину настойчивости жены героя: на ее предположение, что муж, как многие другие, «кончился без вести», «в комиссии по справкам» говорят, «что Иван Никодимович Портнов *должен быть жив*. Она тогда стала ходить на станцию и встречать поезда» [4: 311]. Поскольку никакой конкретной информации о Портнове жена не получила (иначе не встречала бы поезда наугад), можем заключить, что «комиссия» высказала не столько предположение, сколько императивную необходимость: слово «должен» — намек на «неуничтожимость» героя, который *не может быть убит* в принципе.

Такую интерпретацию поддерживает и портрет вернувшегося с войны: о силе Портнова сказано, что ей «тесна *всякая смерть*» [4: 312], — смерть переходит из абстрактного в конкретное понятие, обретая качества «измеримости», «пространственности», она «несостоятельна» перед несокрушимой витальностью героя. Тело Портнова представлено как сгусток «жизненного вещества», которое «обнажалось наружу в виде каменных бугров и трудных предметов» [4: 312]. Органическая сила явлена в непосредственном, «чистом» виде — персонаж подобен «первоматерии»: «...*тело присутствующего человека походило на вскопанную нежизную*⁶²⁴ *землю*⁶²⁵, и его невозможно было погладить или обнять как-либо» [4: 312].

Такой «геоморфизм» стимулирует двойной ряд ассоциаций. С одной стороны, герою приданы «глобальные» коннотации, он выглядит как аб-

[Сталин 1997: 85]. Однако платоновский рассказ создан, по-видимому, несколько раньше этого события — уже в марте 1935 г. он был раскритикован оргсекретарем Союза писателей А. С. Щербаковым на Втором пленуме правления ССП [см.: Корниенко 2011: 602]. Хотя возможно, что после этого в текст «Семейства» внеслись изменения.

⁶²⁴ Строго говоря, определение «нежилая» и «вскопанная» кажутся взаимоисключающими: вскапывание предполагает субъекта и цель деятельности. Можно предположить в «Семействе» ассоциативную связь с метафорой из пьесы Л. Н. Андреева «Савва» (1906) — «голый человек на голой земле» [Андреев 1990: 403], которая варьируется в ряде платоновских произведений [см.: Яблоков 2001: 58, 142–143].

⁶²⁵ Подобный, хотя не столь парадоксальный, оборот встречаем в романе «Счастливая Москва» и рассказе «Московская скрипка», где Сарториус — человек «с нечетным широким лицом, похожим на сельскую местность» [4: 41, 320].

страктный «натуральный» объект — характерно, что при описании тела Портнова упомянуты «засохшие места ветров и дождей» [4: 312]. В этом смысле он олицетворяет саму природу, всеобщее производительное начало, пребывающее в латентном, потенциальном состоянии. Строго говоря, подобные качества соответствуют скорее персонажу не мужскому, а женскому⁶²⁶. Но гендерная оппозиция в «Семействе» не слишком актуальна; в образе Портнова доминирует *андрогинное* начало — этому соответствует образ разнополых «детей-двоешек», между которыми он в начале рассказа ложится спать, «отклонив жену» [4: 312]. В «СИ(В)» оппозиция восстановлена: с Ивановым связаны «огненные» коннотации [см.: Ливингстон 2000: 115], у Маши «волосы <...> пахнут «природой» [5: 437], к тому же в связи с ней актуализируются «воздушные» мотивы: героиня служит на аэродроме и является подружкой летчиков [5: 416], а эпитет «просторная» вызывает ассоциации с безграничным пространством⁶²⁷. В мире рассказа Маша олицетворяет «бесформенное», «центробежное» начало — в противоположность Петрушке, выступающему олицетворением разума и апологетом порядка. Как подчеркнула А. Ливингстон, героиня «кажется Иванову воздухом, пространством и водой» [Ливингстон 2000: 115]; М. А. Дмитриевская полагает, что в образе «просторной Маши» воплощена земля [Дмитриевская 2003: 126–127]. Но, думается, не столь важно, с какой конкретно стихией связана героиня, — точнее будет сказать, что она олицетворяет их *все*.

Вместе с тем черты «земляного» существа⁶²⁸ в образе главного героя «Семейства» заставляют вспомнить миф о творении человека «из праха земного» [Быт. 2:7]. Портнов ассоциируется с Адамом, который, однако, не получил рай в готовом виде, а должен сделать его своими руками для себя и других — это «новый Адам» социалистической эпохи. Характерен эпизод, когда Портнов смотрит (кажется, впервые по возвращении) на спящих детей: «Их отец добыл для них *славу будущей жизни*, дети же его лежали *накануне вечною покоя*» [4: 312]. Судя по всему, варьируется

⁶²⁶ Отметим примечательные в этом аспекте формулировки: «Семья Портнова прибавилась — через год у него родился еще один ребенок, мальчик» [4: 313]; «У самого Портнова на протяжении двух следующих лет родилось двое детей, оба — мальчики» [4: 315]. Показателен вопрос младшего сына Портнова: «А дети по сколько будут тогда *рожаться* у меня?» [4: 319].

⁶²⁷ Сходно в «Техническом романе» описание Лиды: «...опухшее тело девушки жило молчаливо, от нее исходил запах тоски и пространства, и Душин почувствовал свою скуку перед нею, как перед мертвым мировым законом, с которым жить нельзя и уничтожить нет уменья» [2: 445–446].

⁶²⁸ Израненное тело Портнова лишено «нормальных» антропологических пропорций и эстетически непривлекательно — недаром «его невозможно <...> погладить или обнять как-либо»; в «геоморфном» аспекте уместны ассоциации с гоголевским Вием.

фраза Евангелия о том, что после дней испытаний и скорби люди «увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою»⁶²⁹ [Мф. 24:30]. При этом фразеологизм «вечный покой» означает смерть. Но в обоих случаях (хотя оценочный план противоположен) речь идет о перспективе рая, и в целом понятно, что с возвращением Портнова жизнь радикально улучшится. Кстати, отчество героя, Никодимович⁶³⁰, ассоциируется с апокрифическим Евангелием от Никодима, где, в частности, есть сюжет о схождении Иисуса в ад и выведении оттуда в рай всех ветхозаветных праведников, в том числе Адама и Евы [см.: Н. Т. 1897: 99].

Возвращаясь к характерным для персонажа «Семейства» признакам «глобальности», отметим такую деталь, как «надпись над вспухшим сердечным соском груди»: «Иван Портнов *бронетанковых сил*» [4: 312]. В жизнеподобном плане слово «бронетанковый» должно считаться анахронизмом, поскольку в начале 1920-х годов не употреблялось, а вошло в обиход лишь в 1930-х⁶³¹. Слово «сил» (вместо, например, «войск») соответствует общей «неправильности» татуированной фразы, которая вместе с тем названа «документом прибывшего человека» [4: 312] — представлен своего рода «шильдик», информационная табличка на теле, как на некоем промышленном изделии. Текст этого «документа» характеризует не столько военную специальность, сколько физические кондиции Портнова — герой, уподобленный земле, напоминающий богатыря (вроде Святогора) и воплощающий всеобщее «органическое» начало, наделен силой, сравнимой с «бронетанковой», и отождествляется с несокрушимой машиной⁶³², предназначенной в том числе для убийства. Закономерно, что впоследствии Портнов станет «начальником *всех силовых установок завода*» [4: 318].

«Сверхвозможностям» героя соответствуют его отношения с электричеством. Стремясь помочь электромотору, Портнов без вреда для себя берется за оголенные провода: «...высокое напряжение било сквозь его

⁶²⁹ С тем же эпизодом Евангелия связана в «Чевенгуре» сцена, где коммунары бегут за неизвестным, ассоциирующимся с Мессией: «По горизонту степи, как по горе, шел высокий дальний человек, все его туловище было окружено воздухом, только подошвы еле касались земной черты» [3: 335].

⁶³⁰ Значение имени Никодим — «победа народа», «народ-победитель». Вспомним заглавного героя рассказа «Никита», где также важен мотив возвращения отца с войны.

⁶³¹ С 1929 г. подразделения РККА, имевшие на вооружении танки и т. п., официально назывались механизированными войсками, автобронетанковыми же стали именоваться с 1936 г.

⁶³² Сравним в песне «Шарманка» «железного человека» Кузьму [7: 57] — который, однако, проявляет отнюдь не «железный» характер.

тело⁶³³, но он чувствовал вместо смертельного раздражения лишь небольшую неприятность» [4: 314]; «Он прижимал щетки электромотора голыми руками и чистил его коллектор, не чувствуя силы электрического удара» [4: 315]. Контакт «геоморфного» персонажа с электричеством предваряет тему *соединения огня и земли*⁶³⁴, которая в «СИ(В)» реализована в отношениях Иванова и Маши [см.: Дмитровская 2003: 126–127]. В аспекте геоморфных коннотаций можно сказать, что Портнов сам по себе обеспечивает «заземление» и потому не подвержен никакой опасности⁶³⁵. При этом в ряде платоновских произведений — например, в романе «Счастливая Москва» [4: 34] и рассказе «Московская скрипка» [4: 339] — актуален возникший еще в начале 1920-х годов⁶³⁶ мотив «лечения» матери, в том числе человеческого тела, с помощью электричества. Поэтому логично предположить, что под воздействием тока высокого напряжения тело Портнова должно «упрочиться», обрести дополнительные силы для преобразования мира. К тому же в данном эпизоде вновь возникает намек на сакрализацию героя; будучи машинистом компрессора — «сжимая воздух» [4: 313], Портнов обретает свойства громовержца: «...сберегал вручную энергию от растраты ее на излишние мелкие молнии» [4: 314] (вспомним тему пророка Ильи в «Епифанских шлюзах» и др.).

Действия подобного героя (с которым, по-видимому, сущностно сходны и другие обитатели «нового» мира) закономерно ведут к смене парадигмы взаимоотношений между природой и цивилизацией. Доминирует идея ноосферной революции: «...хотим помочь всемирной природе скорее совершить ее дело»⁶³⁷ [4: 319]; «Раньше весь мир был как каменный <...> А теперь мы города делаем как игрушки, мир для нас мягче камня, а мы тверже его» [4: 318]. Последнее суждение двойственно в оценочном плане, ибо «игрушечные» города вызывают сомнение в пригодности для жизни. Вместе с тем метафора актуализирует важное свойство героя «Семейства» — *детскость*.

⁶³³ Подобные «электрические» мотивы имеются в более ранних произведениях Платонова — например, в пьесе «Высокое напряжение» [7: 135–136].

⁶³⁴ Оппозиция «стихий» присутствует и в подтексте эпизода остановки компрессоров: председатель Моссовета договаривается с электростанцией, чтобы для экономии тока была отключена его подача к водопроводным насосам [4: 314], — фигурально говоря, «воздуху» требуется «огонь», и ради этого жертвуют «водой».

⁶³⁵ Впрочем, если видеть в герое «обычного» человека и рассуждать с позиций техники безопасности, нужно иметь в виду, что при заземлении поражающая способность электрического тока усиливается.

⁶³⁶ В «РОМИВ» фигурирует «Опытно-исследовательский институт по индивидуальной антропотехнике», где «бессмертная плоть <...> делается из прочной целомудренной плоти посредством электричества» [1: 376, 379–382].

⁶³⁷ Та же мысль выражена в «Ювенильном море» [2: 374, 379] и ряде других произведений 1930-х годов.

В приводившемся портрете Портнова примечательно следующее сравнение: «...лицо <...> круглое и спокойное, как в младенчестве, со смутными глазами, не выразившими сейчас ничего» [4: 312]. Личность человека, проведшего несколько лет в обстановке предельного (точнее, запредельного) напряжения, находится в «онирическом» состоянии, подобном голодному «анабиозу» детей Портнова, — недаром герой ложится спать между ними, словно в качестве третьего ребенка. Подчеркнем, что детскость вовсе не тождественна психологической инфантильности; она проявляется прежде всего в «невыведенности» субъекта из мира, слабой индивидуации; подобное состояние можно сравнить с пребыванием эмбриона в материнской утробе. В этом смысле сюжетная динамика Портнова есть процесс постепенного «рождения», который сам по себе довольно драматичен, — характерно, что зачатый им вскоре после возвращения с войны сын умирает в младенческом возрасте [4: 314]: видимо, его рождение было «преждевременно», поскольку еще не началась «эволюция» самого героя.

Вначале Портнов показан как могучее бессмертное существо, физически и чувственно «тождественное» природе; затем по ходу сюжета совершается секуляризация его сознания, становление личности. Старшие дети постепенно превосходят отца в интеллектуальном отношении, заявляя: «Ты фактов не знаешь. Тебе учиться пора» [4: 316]. Герой сталкивается с дихотомией конкретного и абстрактного, «чувства» и «ума»:

Он мог вытерпеть удар машинной электрической молнии сквозь свое тело, мог передоверить жизнь уцелевшим товарищам, путем смерти в бою с врагами, но *работу машины он переживал лишь силой напряжения своего сердца, а в голове было смутно и странно* [4: 317].

Поэтому в политехникуме Портнов сперва «сидит с чувством дурака»:

...Мучился в одиночку, пока не приучился думать про чуждые ранее вещи. Ему пришлось для этого *воображать в виде предметов, одному ему понятных*, числители, знаменатели, десятичные дроби, пропорции, проценты амортизации и многие другие. <...> И только придумав такую систему действия, Портнов начал *успешно справляться с наукой, размещая ее навсегда в скважинах своего ума и тела* [4: 317].

Склонность к эмпатическому, конкретно-чувственному восприятию мира позволяет сопоставить Портнова с Чепурным, который «вбирал в себя жизнь кусками, — в голове его, как в тихом озере, плавали обломки когда-то виденного мира и встреченных событий, но никогда в одно

целое эти обломки не слеплялись, не имея для Чепурного ни связи, ни живого смысла»⁶³⁸ [3: 202]. Но если персонаж «Чевенгура», будучи не в силах преодолеть дихотомию конкретного и абстрактного, «делегировать» интеллектуальные функции Прокофию, то Портнов находит «компромиссный» вариант: начинает мыслить отвлеченные категории в образной форме, «вживаясь» в них. Поэтому разрыва между чувством и разумом не происходит — герой обретает возможность представлять бытие в виде абстрактных моделей, не теряя в то же время органической связи с миром и способности к эмпатии.

Такое «театрализованное» мышление сродни игровой деятельности — детскость героя не исчезает, оставаясь одной из констант его личности. Собственные же дети становятся для Портнова «более взрослыми товарищами» [4: 318], и в ответ на его фразу о «городах-игрушках» старший сын «по-взрослому» возражает: «...природа очень серьезна <...> Человеку надо еще много меняться» [4: 319–320].

Отметим, что мотив революции как гармонии поколений, обеспечивающей «снятие» возрастного барьера, присутствует в написанном за несколько лет до «Семейства» рассказе «Факт», где при всей комичности сюжета есть и «серьезная» проблематика. Один из героев рассказа, Пугачев, вступив в «идейный» конфликт со своими детьми, произносит перед ними «речь о трудностях социалистического роста — трудностях, которые побеждаются ничем иным, как дальнейшим ростом, а не возвращением во чрево материнства» [4: 259]. В ответ дети, обвиняя отца в отсталости, вместе с тем фактически призывают его самого быть ребенком: «Позор отцам, которые не в авангарде нашего детства!..» [4: 260]. Соответственно, Пугачев, явившись «в штаб ударных бригад своего завода» и заявив о намерении стать ударником, мотивирует это желанием радикально «омолодиться»: «*Хочу теперь жить как младший младенец! <...> ... У меня и дома социализм завелся — куда ж мне деваться!*» [4: 261].

В «Семействе» дети не подвергают отца «принципиальной» критике, поскольку у Портнова с ними нет радикальных различий; ничто не может остановить «играющего всерьез» героя⁶³⁹, для которого главное — веч-

⁶³⁸ С подобными коллизиями сталкивается и персонаж неоконченной повести «Дар жизни» Иван Гвоздарев [6: 209–210].

⁶³⁹ В этом отношении Платонов близок Пришвину — например, программе, напечатанной в очерке «Охота за счастьем» (1926): «...я могу жить играя, и впредь труд мой будет игрой. Только надо смелей и смелей играть, замечая за собой все следы пота и слез» [Пришвин 1983: 18]. Ср. тезис И. В. Гёте, процитированный в книге (1918) Г. Зиммеля: «Все, что я могу, я хочу делать играя, чтобы пришлось как придется и до тех пор, пока охота к этому не пропала. Так играл я в своей юности, бессознательно: так я буду продолжать сознательно и всю мою жизнь» [цит. по: Зиммель 1928: 14–15]. Комментируя это суждение, Зиммель пишет:

ный импульс движения: «Дело в том, что мы идем вперед, а не в том, что идти далеко. Сначала мы сбережем и воспитаем человека на самом низу земли⁶⁴⁰, а потом далее пойдем» [4: 319]. Характерно, что в финале рассказа Портнов мечтает быть «рядом с миллионами выросших детей», этим косвенно подчеркнута сохраненная им «детскость».

Разумеется, вынесенное в заглавие слово «семейство» обретает предельно широкое, «всенародное» значение. Символичен образ «общего облака», которое «надышали» над собой миллионы людей и в котором отражается «электрическое зарево» ночи [4: 319], — зримая светящаяся «душа» общенародного всеединства. Речь идет не об оппозиции природы и цивилизации, а об их ноосферном «слиянии», синергийности естественной эволюции и разумных действий человека.

Глобальные достижения «большого» семейства выражаются в производственных успехах и бытовом благополучии семьи Портновых. В «новой» реальности их жилище напоминает производство — в нем присутствует «целый цех машин, полезных и опасных»⁶⁴¹, так что жена героя, уподобляясь мужу, становится в домохозяйстве «механиком-практиком» [4: 318]. Явную метаморфозу претерпевает и производство как таковое. Проработав долгое время на одном заводе, Портнов незаметно для себя «теряет» его: «...уже не мог найти своего старого рабочего места, где прожил минувшие годы» [4: 318].

Но даже грандиозные преобразования не позволяют превзойти беспредельность «серьезной природы», которая подрывает идею достижимости идеала. Вместо тривиальной концепции прогресса, победы над «природностью» и достижения «земного рая» в «Семействе» доминирует идея *возвращения*, придающая утопии трагический характер. В финале Портнов хочет «снова вернуться <...> к старой жене» [4: 320], то есть ощущает стремление прожить жизнь по новому «кругу»⁶⁴² — в том числе *вновь испытать «уход»* (без которого возвращение невозможно). В мире,

...Человек лишь тогда цельный человек, когда он играет, т. е. лишь в игре как формальном принципе человек слагает с себя все то, чем предмет как таковой его детерминирует; это лишь изживание энергий его существа; его уже больше не гнетет тяжкая чужеродность предметных порядков, но достижения его определяются исключительно его хотением и силой. Такая игра, однако, не исключает крайнего напряжения, даже крайней опасности [Зиммель 1928: 16].

⁶⁴⁰ В аспекте «земляных» коннотаций Портнова эти слова могут быть восприняты как автоописание.

⁶⁴¹ Кстати, стиральные машины и пылесосы, которыми в «Семействе» активно пользуются (и даже, благодаря Портнову и его жене, ремонтируют их) домохозяйки [4: 318], в СССР 1930-х годов не производились — для бытовых нужд их стали выпускать только с начала 1950-х.

⁶⁴² Как мы помним, сходная идея (но в «женском» варианте) реализована в рассказе «Старик и старуха».

ставшем податливым для человека, герой испытывает своего рода ностальгию по прежней «оформленности» и определенности. Портнов обещает младшему сыну, что у того будет зараз родиться «человек по восемь, по десять, по четырнадцать» детей, но эта комичная фраза звучит в «серьезном» контексте — речь идет о грядущих (причем несомненных для обеих персонажей) сражениях с «белыми»: «...сам их будешь бить, тогда узнаешь»; «Расти скорей, пусть тебя белые боятся» [4: 319]. Получается, что высокая плодовитость способствует прежде всего появлению *новых бойцов* — а значит, и новых жертв (характерно, что у Портнова после войны рождались исключительно мальчики, причем тот, с которым он говорит, носит «военное» имя Георгий).

Мечтая вернуться с новой битвы, герой «Семейства» вряд ли намерен повторить нечто подобное Гражданской войне в России; скорее речь может идти о *всеобщей* гражданской войне, то есть мировой революции — «последнем и решительном бое». Это соответствует нагнетанию апокалиптических тенденций в СССР 1930-х годов. Лозунг мировой революции был постепенно изъят из употребления, но милитаризм продолжал обуславливать официальную доктрину советского руководства. В докладе на XVII съезде ВКП(б) 26 января 1934 г. Сталин заявил: «Дело явным образом идет к новой войне»⁶⁴³ [Сталин 1951б: 292]. Фактически был повторен сформулированный Лениным в манифесте РСДРП «Война и российская социал-демократия» (1914) тезис о «превращении империалистической войны в мировую гражданскую» [Ленин 1967–1981-26: 22]:

Едва ли можно сомневаться, что эта война будет самой опасной для буржуазии войной. Она будет самой опасной не только потому, что народы СССР будут драться на смерть за завоевания революции. Она будет самой опасной для буржуазии еще потому, что война будет происходить не только на фронтах, но и в тылу у противника. Буржуазия может не сомневаться, что многочисленные друзья рабочего класса СССР в Европе и Азии постараются ударить в тыл своим угнетателям, которые затеяли преступную войну против отечества рабочего класса всех стран⁶⁴⁴ [Сталин 1951б: 297].

⁶⁴³ Между тем Щербаков, говоря на пленуме СП СССР 5 марта 1935 г. о рассказе Платонова «Семья» <sic>, счел идею «возвращения» к войне неприемлемой:

Кончилась гражданская война. Страдания не кончились ни для ребенка, ни для семьи. <...> Затем, в связи с победами страны социализма жить стало легче. Но надолго ли? — задает вопрос Андрей Платонов. И отвечает: «Детям придется когда-нибудь осиротеть, взять в руки весь плохой мир и нажать в походе такие же раны, какими покрыто тело отца». Круг завершен: страданиями он начинает, страданиями кончается [цит по: Корниенко 2003: 735].

⁶⁴⁴ За несколько лет до речи Сталина именно такой сюжет был реализован Платоновым в рассказе «Война» [см.: Дооге 2015].

Показателен пропагандистский фильм «Великий гражданин» (1937, реж. Ф. М. Эрмлер), где главный герой (прототипом которого был Киров) мечтательно произносит с трибуны: «Эх, лет через двадцать, *после хорошей войны* выйти да взглянуть на Советский Союз *республик этак из тридцати-сорока*. Черт его знает как хорошо!»⁶⁴⁵ (правда, из прокатной версии картины эпизод был вырезан).

Для системы персонажей «Семейства» важно, что ожидаемый героем Армагеддон означает «нивелирование» поколенческой дистанции, «отмену» возрастной разницы, то есть, по сути, уравнивает родственников всех возрастов: конец света есть «остановка» истории, выход из времени.

Совокупность основных идей рассказа — *беспредельность человеческих возможностей, бесконечность поступательного движения и неизбежность возвращений к пройденным стадиям развития* — заставляет вспомнить книгу Ницше «Так говорил Заратустра», влияние которой в платоновском творчестве отмечается на всем его протяжении [см.: Шепард 1994]. Заратустра назван в ней «учителем вечного возвращения» [Ницше 1990: 160], и готовность принять возвращение однажды пережитого объявлена ключевой «сверхчеловеческой» способностью:

Я снова возвращусь... *не к новой жизни, не к лучшей жизни, не к жизни, похожей на прежнюю:*

- я буду вечно возвращаться к той же самой жизни, в большом и малом, чтобы снова учить о вечном возвращении всех вещей,
- чтобы повторять слово о великом полдне земли и человека, чтобы опять возвещать людям о сверхчеловеке [Ницше 1990: 161; курсив автора].

Возможно, афоризмами Заратустры обусловлены и такие качества главного героя «Семейства», как готовность к вечной борьбе и вечная детскость: «Двух вещей хочет настоящий мужчина: опасности и игры. <...> В настоящем мужчине сокрыто дитя, которое хочет играть» [Ницше 1990: 47]. То, что мотивы Ницше в середине 1930-х годов были вполне актуальны для Платонова, подтверждается общеизвестным фактом: за несколько месяцев до создания «Семейства» писатель опубликовал главу романа «Счастливая Москва» в виде рассказа под заглавием «Любовь к дальнему», восходящим к сентенции Заратустры: «Выше любви к ближнему стоит любовь к дальнему и будущему» [Ницше 1990: 43]. Еще в 1903 г. С. Л. Франк подчеркнул: «Любовь к дальнему, стремление воплотить это “дальнее” в жизнь имеет своим неперменным условием разрыв с ближним» [Франк 1990: 18]. Но в «Семействе» эти категории

⁶⁴⁵ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=39WLvKOoDsk> (дата обращения: 30.03.2021).

не противопоставлены столь драматично, стремление к «дальнему» не препятствует вполне гуманным отношениям среди членов семьи. Важнейшим фактором оказывается механизм вечного возвращения, которым обусловлен художественный мир рассказа: идея фатального «повторения пройденного» уравнивает людей разных поколений перед лицом общих испытаний.

В «СИ(В)» по понятным причинам вновь становится актуальной тема высвобождения из-под власти «дальнего» и обретения пути к «ближнему». К этому рассказу обращались многие исследователи, так что не станем подробно говорить о бытовых и психологических мотивировках сюжета. Важнее другое: поступки Иванова и его жены, воспринимаемые как супружеская измена, «разнонаправленны» в философском отношении. Любовь Васильевна, которая «не стерпела жизни и тоски» и чувствовала, что ее «душа умирала» [5: 430–431], попыталась обрести «ближнего» в буквальном смысле, *сблизившись* с другим мужчиной. Но цель оказалась не достигнута, и состояние героини не изменилось: «...когда он стал мне близким, совсем близким, я была равнодушной» [5: 433]. Соответственно, Любовь Васильевна со-чувствует Семену Евсевичу с «продрогшей душой», который пытается «отогреться» *вблизи* чужих детей [5: 431].

Линия отношений Иванова и «просторной Маши» актуализирует противоположную тенденцию. Маша *противостоит* семье и дому героя именно потому, что ее образ в принципе противоречит идее домашности, оседлости, символизируя открытый, безграничный «большой» мир, которому соответствует идея *товарищества*, братства, а не *родственности* и семейности (вспомним оппозицию этих категорий в «Чевенгуре»). В Маше как «всеобщей сестре»⁶⁴⁶ персонифицировано «воинское братство»⁶⁴⁷, у всех членов которого общая «мать» — война: характерно, что при встрече на станции Иванов и Маша чувствуют себя «*осиротевшими без армии*» [5: 417]. Платонов своеобразно «реализует» пословицу

⁶⁴⁶ Можно сказать, что Иванов вступает с Машей в инцестуозную связь как с «сестрой» и «дочерью», но более важно, что в ее образе воплощено беспредельно-«природное» абстрактно-женское начало, для которого конкретные «роли» несущественны и по отношению к которому моральные категории недействительны. Напротив, жизнь Любви Васильевны, «вопреки» ее имени, лишена «плоти» — недаром телесная измена не связана ни с какими эротическими ощущениями: «...не была я с ним женщиной» [5: 433]. Вспомним «одноименную» героиню рассказа «Река Потудань», которая о своем первом сексуальном опыте отзывалась так: «Я не чувствую» [4: 454].

⁶⁴⁷ Сходным образом героиня романа «Счастливая Москва» сопоставлена с Красной армией [4: 25]. Характерно, что у Москвы большое тело [4: 17, 22], как у «просторной Маши», и она столь же отзывчива по отношению к мужчинам. Притом, как было отмечено, Комягин отождествляет онимы «Москва» и «Маша» — «сокращенно» зовет Москву Мусей [4: 87].

«кому война, а кому мать родна», которая в принципе относится к меркантильным людям, — Иванов к их числу не принадлежит (Петрушка констатирует, что у отца «мало вещей — одна сумка» [5: 420]), но желание «погулять еще немного на воле» [5: 418] и ряд поступков героя свидетельствуют о его эгоизме. Притом автор «СИ(В)» неслучайно обходит тему фронтовых испытаний, акцентируя *тыловые* лишения и показывая, что в тылу не менее тяжело (если даже не тяжелее), чем на фронте. Характерно «наивное» суждение того же Петрушки: «Наши бойцы, гляди, какие мордастые ходят, они харчи едят...» [5: 422].

Несмотря на сложившуюся в платоноведении привычку трактовать финал «СИ(В)» как хеппи-энд, нет уверенности в том, что «шаг» Иванова навстречу детям окажется окончательным. Главный герой и его «дальнее» навсегда сохраняют *память друг о друге*. Про Машу сказано, что она «никого не могла забыть» [5: 419]; это вполне адекватно «универсальности» ее образа. Еще важнее — проскользнувшая в начале рассказа фраза повествователя, который как бы «из будущего» предупреждает, что Иванов «не мог никогда забыть» пахнущие осенней листвой волосы Маши [5: 418]. Зов «тревожной жизни» [5: 421] останется актуальным для героя и в «последействии» рассказа. Поэтому слово «возвращение» здесь семантически амбивалентно — оно может трактоваться и как *возобновление* «незнакомой заросшей дороги» [5: 421], олицетворением которой является «просторная Маша».

Если в «СИ(В)» возможность «воскресения» прошлого обозначена лишь в качестве намека, то в «Семействе» о подобной перспективе говорится вполне определенно. Явный, даже форсированный благополучный финал осложнен предчувствием повторения испытаний: в начале рассказа герой возвращается домой — в итоге же обещано «возвращение» той эпохи, которая некогда вырвала Портнова из семьи, заставив «уйти»; причем сам он ожидает это будущее не только без страха, но с готовностью и даже с удовлетворением.

Крайние точки сюжета «Семейства» отмечены онирическими мотивами: в одной из первых сцен говорится про сон на грани смерти, в который погружены дети героя и он сам; в финале же Портнов засыпает, стремясь набраться сил для новых сражений, — хочет «отдохнуть, чтобы не умереть преждевременно от старости и утомления» [4: 320], а жена героя плачет, словно прощаясь с ним навсегда. В «Семействе» нет темы супружеской неверности, но характерно намерение героя «*снова вернуться <...> к старой жене*» [4: 320] — в слове «старая» наряду с возрастной семантикой присутствует значение «прежняя». Расставание с женой ради «битвы и победы» [4: 320] — своего рода «измена».

Таким образом, в рассказе «Семейство», вопреки утопическому антуражу, доминирует модель вечного возвращения и «вечного ухода». В «СИ(В)», несмотря на убогость послевоенного быта и «истонченность» межличностных отношений, выражена надежда, что возвращение станет окончательным.

<http://eajablokov.ru/>

ВОЗДУШНЫЙ ПОЦЕЛУЙ («Фро», «Воодушевление»)

Тема возвращения существенна и в рассказе «Фро», который являет собой один из ярчайших примеров жанра «философской мелодрамы», характерного для платоновского творчества 1930-х годов. Внешне выглядящий как сентиментальная семейная зарисовка, рассказ по содержанию далеко выходит за «бытовые» рамки.

Сюжет «Фро», при всей разнице изображенных эпох, заставляет вспомнить «Епифанские шлюзы», где судьбы героев (по крайней мере, на первый взгляд) обусловлены конфликтом «глобально»-преобразовательной и «локально»-семейной установок — завязкой сюжета становится отказ героя от «домашнего» существования ради масштабной (по сути, всемирной) преобразовательной деятельности. Такую же коллизию акцентировали во «Фро» современные Платонову критики, делая неутешительный для автора вывод, что «личное» в рассказе торжествует над «общественным». Характерно суждение А. С. Гурвича:

Строки, описывающие любовь Федора и Фро, нельзя читать без чувства неловкости. Возлюбленные отгородились от мира, бросили свои дела, забыли трудовые обязанности, заглушили свои гражданские чувства [Гурвич 1994: 398].

Сопоставляя «Фро» с «Такыром» и статьей «Пушкин — наш товарищ», критик утверждал, что пребывающая в ожидании мужа героиня символизирует торжество мещански-семейного, «природного» начала:

Ей принадлежит последнее слово в рассказе. <...> ...Как бы стремительно ни бежал Федор, все равно надменная лукавая улыбка Фро его настигнет, и он вернется. <...> Победит тихая песня мелкой, ничтожной птички, сколько бы ни душила ее общественная трудовая жизнь [Гурвич 1994: 399–400].

Живучесть этой интерпретации подтверждают упоминавшиеся внутренние рецензии на планировавшийся к изданию посмертный сборник рассказов Платонова. Например, А. А. Бек 16 марта 1952 г. писал

о «Фро»: «...автор как бы утверждает, что революция, общественные интересы, долг губят, подавляют любовь. Такая идея рассказа делает талантливый рассказ реакционным» [Посмертные сборники 2017: 578]. В том же духе высказывался 11 января 1952 г. А. Б. Чаковский: «...одно из двух: или любовь, или труд. <...> Фро уверена в том, что Федор скоро вернется к этой всепобеждающей любви» [Посмертные сборники 2017: 574]. О поглощенности героини любовью говорилось с явной антипатией — характерно мнение П. Н. Омилянчука (2 января 1953 г.):

В рассказе проповедывается, по существу, патологический романтизм, не оправданный никакой психологией. У Фро какая-то животная и не человеческая любовь. Что стоит описание того времени, когда Фро находилась с мужем после разлуки <...> Чтение этих страниц вызывает отвращение [Посмертные сборники 2017: 608].

И. А. Арамилев (10 июля 1951 г.) заявлял: «Героиня рассказа <...> существо изломанное, с декадентскими причудами, с юродством. <...> Может быть, лучше снять (изъять из сборника. — Е. Я.) эту порочную вещь» [Посмертные сборники 2017: 567]. Ему вторил М. Р. Шкерин (30 июля 1952 г.): «Рассказ пошел от начала до конца» [Посмертные сборники 2017: 591].

М. М. Скуратов (17 сентября 1952 г.) в связи с «Фро» сосредоточил особое внимание на языке Платонова, чьи «литературные выкрутасы» [Посмертные сборники 2017: 592], по мнению рецензента, в данном случае достигли апогея:

Желание выкинуть тот или иной словесный фортель, сказать не как все, а особенно замысловато, — в этом рассказе переходит все границы <...> Непредубежденный читатель при чтении подобных рассказов может воскликнуть: — Чушь! Тарабарщина! Не русский язык!⁶⁴⁸ [Посмертные сборники 2017: 596].

Вряд ли можно утверждать, что «Фро» сугубой стилистической «аномальностью» отличается от общего «фона» платоновских художественных текстов 1930-х годов. Название рассказа тоже вполне соответствует ряду «имённых» заглавий («Семен», «Алтеркэ», «Никита», «Уля» и пр.), каждое из которых сигнализирует о важности ономастического дискурса в конкретном произведении. Хотя по сравнению с ними у «Фро» есть существенное отличие — здесь, как и в варьирующем рассказ киносценарии «Воодушевление», героиня наделена *двойным* именем⁶⁴⁹. В сюжет-

⁶⁴⁸ Под «непредубежденным читателем», видимо, подразумевался Сталин, который в свое время написал на полях опубликованного «Впрок» журнала «Красная новь» (1931. № 3): «Это не русский, а какой-то тарабарский язык!» [Курляндский 2011: 467].

⁶⁴⁹ Сходный мотив видим в рассказе «Юшка», где подчеркнута «двойная» номинация героя: «Звали его Ефимом, но все люди называли его Юшкой» [4: 518]. Од-

ном плане это может трактоваться как знак ее «нецельности», тенденции к «самоостранению». Но в общей системе произведения номинационная коллизия не исчерпывается лично-психологическими аспектами и является показателем бытийно-философских проблем — именованности, хотя и относится к одному и тому же персонажу, нетождественны друг другу по сущностному содержанию.

Исходным пунктом ономастической игры в рассказе служит первое же слово — заглавие, кажущееся «немотивированным», если обратить внимание на явную статистическую диспропорцию. В тексте под названием «Фро» этот экзотический оним фигурирует *23 раза* (в нарративе самой героини, Федора и, в единичных случаях, повествователя), в то время как узуальный диминутив «Фрося»⁶⁵⁰ употреблен *131 раз* — так называют героиню другие персонажи (за исключением мужа) и, в подавляющем большинстве случаев, повествователь. Кроме того, в «официальных» ситуациях два раза упомянута полная форма ее имени с фамилией: Ефросинья Евстафьева [4: 409, 413]. В связи с коллизией «раздвоенности» немаловажно, что в рассказе также имеется не произносящая ни слова *тезка* героини, дважды названная Фросей [4: 409–410] и один раз — Ефросиньей; фамилия остается неизвестной, поскольку ее владельца по неграмотности ставит вместо подписи «три буквы, похожие на слово “Ева”, с серпом и молотом на конце» [4: 410]. Соответственно, каждая из тезок-двойников имеет по три онима: одна — Ефросинья (Евстафьева) / Фрося / Фро; другая — Ефросинья / Фрося / «Ева» (это либо инициалы имени и фамилии, либо часть фамилии, похожая на «Евстафьева»).

В написанном по мотивам «Фро» сценарии «Воодушевление»⁶⁵¹ героине даны имена *Арфа / Марфа*. Повествователь на протяжении всего текста постоянно именуется Арфой, такой же оним два раза использует Федор [7: 507, 520]; кроме того, Лида, подруга героини, в одном из эпизодов обращается к ней «Арфочка» [7: 494]. Узуальное имя фигурирует в тексте (помимо афиши [7: 477]) лишь дважды, причем исключительно в виде диминутивов «Марфуша» и «Марфушка» [7: 499, 509], которые использует отец героини.

нако здесь онимы относятся к «раздельным» сферам биографии, как бы к разным жизням; в финале выясняется, что в другой «ипостаси» Юшка имел еще и отчество — «Ефим Дмитриевич» [4: 524]. Между тем во «Фро» и «Воодушевлении» «двойные» имена сосуществуют в «общей» реальности.

⁶⁵⁰ Кстати, в платоновских текстах встречаются и другие диминутивы этого имени: в «РОМИВ» и «Родоначалниках нации» — «Афросиньюшка» [1: 104, 356], в «СИ(В)» — «Апроська» [5: 436].

⁶⁵¹ При анализе мы будем уделять преимущественное внимание рассказу, а материал сценария привлекать для сравнения.

Приведенные наблюдения заставляют прежде всего задуматься о отношении онимов «Фрося» и «Фро». Последний возникает (не считая заглавия) почти в *середине* рассказа, в сцене танца с диспетчером — героиня называет себя «Фро» [4: 411–412], и это имя звучит в повествовании, ориентированном на точку зрения партнера [4: 412]. В следующем эпизоде обращение «Фро» появляется в телеграмме Федора [4: 412] — логично предположить, что оно «семейное», его «авторство» принадлежит Федору и героине, именуя себя таким образом, «цитирует» мужа. Затем оним возникает, когда она бесцельно бродит вокруг станции, томясь воспоминаниями о Федоре: «“Ах, Фро, Фро, хоть бы обнял тебя кто-нибудь!” — сказала она себе» [4: 417], — формально речь идет об «адюльтере», однако ситуация обусловлена отсутствием мужа. Далее имя «Фро» произносит он сам, когда, приехав по телеграмме, видит героиню на станции [4: 421]. Затем оним несколько раз употребляется в описаниях их общения [4: 422–423] попеременно с именем «Фрося», но и здесь заметна тенденция связывать оним «Фро» с точкой зрения Федора. В финале этот оним дважды звучит в сцене «заочного» расставания с мужем, когда отец сообщает дочери, что Федор уехал практически навсегда («Как, говорит, поделает все дела, так либо сюда вернется, либо тебя к себе выпишет» [4: 424]), но героиня предвидит новую встречу («Прощай, Федор! Ты вернешься ко мне, и я тебя дождусь!» [4: 425]). Показательно, однако, что именованьем «Фро» повествование не заканчивается — в последнем абзаце, описывающем встречу с мальчиком, героиня названа Фросей [4: 425].

Наблюдения позволяют не только сделать вывод, что оним «Фро» связан с *обоими* главными героями, но также — с учетом фонетической близости имен «Фрося» и «Федор» — предположить, что он *служит* «*дими-нутивом*» для них *обоих* (при этом в имени «Фрося» звуковой комплекс «Фро» присутствует непосредственно, а в имени «Федор» — в инвертированном виде). Идея «общей» принадлежности онима подкреплена мотивом «неразрывности» героев. Объявленный «почти безвозвратным» [4: 402] *первый* отъезд Федора обернулся его скорым возвращением к Фро; сходным образом *второе* («нечувствительное» для спавшей героини, как бы онирическое) исчезновение мужа фактически сразу переходит в новую — символическую — встречу с ним. Безымянный мальчик предстает двойником Федора на детской фотографии [см.: Жолковский 1989: 30] — сходство между ними очевидно: «мальчик с большой младенческой головой <...> и босой» [4: 405] / «босой мальчик с большой, детской головой» [4: 424].

Впрочем, на снимке запечатлены не только малолетний Федор, но и наивно изображенная на заднике «прекрасная жизнь», по поводу которой далее сказано: «Прекрасная жизнь была в самом этом мальчике» [4: 405]. Фразу можно понять в двух смыслах: либо ребенок сам по себе

гармоничен и «самодостаточен», либо в нем ощущается столь мощная преобразующая энергия, что он потенциально способен воплотить иллюзию в реальность. Суть рассказа именно в том, что два этих образа бытия — «наличная» гармония настоящего и «творимая» гармония будущего — персонифицированы в двух главных героях и не противоречат друг другу, а представляют *взаимодополняющие* типы отношений человека с миром. Напомним высказанный в начале книги (см. с. 30) тезис об амбивалентности платоновской картины мира, в которой сочетаются активно-преобразующая и пассивно-идеализирующая интенции. Если с Федором связана модель безграничного расширения, «собираения» пространства⁶⁵², то для Фроси характерны «точечное» состояние (пребывание в границах города; «странствия» вокруг станции; кружение в танце), а также связь с «вертикальной» координатой (работа в шлаковой яме; созерцание солнца и звезд; внимание к музыке, доносящейся сверху; приглашение мальчика, играющего внизу, во дворе). Характерно, что ни у кого из персонажей не возникает идея, чтобы жена поехала *вместе* с мужем, хотя по-житейски это было бы вполне логично.

В конкретно-историческом плане Федор воплощает революционно-«прогрессивную» установку. Но весьма существенно, что в характере героя, который «чувствует машинные механизмы с точностью собственной плоти» [4: 413], доминирует не пафос «покорения» природы, а способность к универсальной эмпатии и «оживлению» неорганического вещества:

Он одушевлял все, чего касались его руки или мысль, и поэтому приобретал истинное представление о течении сил в любом механическом устройстве и непосредственно ощущал страдальческое, терпеливое сопротивление машинного телесного металла. <...> ...Катушки, мостики Уитстона, контакторы, единицы светосилы стали для Фроси священными вещами, словно они сами были одухотворенными частями ее любимого человека <...> ...Федор сам превращался на время в микрофаряду и в блуждающий ток. Фрося почти видела глазами то, что раньше лишь хотела и не могла понять. Это были такие же простые, природные и влекущие предметы, как разноцветная трава в поле [4: 413–414].

⁶⁵² С «горизонтальным» движением связан и Евстафьев, отец Фро — чью фамилию, кстати, она продолжает носить, как бы не полностью перейдя в сферу мужа (фамилия Федора нам вообще неизвестна). Но, в отличие от зятя, стремящегося «неопределенно» далеко, паровозный машинист, естественно, движется по заданной линии и по ней же должен возвращаться к исходной точке. Противопоставлены движение «центробежное», подобное странничеству (вспомним, например, отца и сына Кирпичниковых в «Эфирном тракте»), и возвратно-поступательное. Характерно, что персонажи рассказа наделены каламбурно «антонимичными» именами Федор / Нефед («не-Федор»).

Пребывая в родственной слиянности с бытием (сравним образ «проникновенного технического существа» [4: 42] в «Счастливой Москве» или «телесное» восприятие абстрактных понятий героем рассказа «Семейство» [4: 317]), Федор подобен безмянному мальчику, чей инструмент — «губная гармония» [4: 413], претворяющая дыхание в музыку, — своей «воздушностью» ассоциируется с «душой мира». Напомним мотив «души в горле», о котором шла речь в связи с рассказом «Голубь и горленка», а также образ шарманки в одноименной пьесе, где «механическое» — причем тоже духовое — устройство выражает сущность бытия в его бесконечном разнообразии.

Музыка ребенка «бесплотна», в частности, оттого, что у малолетнего персонажа закономерно отсутствует «эротически-телесное», а говоря шире — дифференцирующее, форморазличительное отношение к реальности: «Музыкант был еще мал, он еще не выбрал из всего мира что-нибудь единственное для вечной любви, *его сердце билоось пустым и свободным*, ничего не похищая для одного себя из добра жизни» [4: 416]. Детски-«целостное» отношение к бытию сохранилось и в мироощущении Федора. Однако смысл его *нынешней*, «взрослой» деятельности в том, чтобы исконное родство с мировой сущностью «овеществилось» в материальной форме, путем соединения разрозненных объектов и явлений, — Федор намерен «посредством механизмов *преобразовать весь мир для блага и наслаждения человечества*» [4: 403]. Реализовано основополагающее для платоновской концепции мира представление о революционном развитии как движении *вперед* ради *возвращения* универсума к «детскому» состоянию и воссоздания исконного «райского» бытия (см. с. 45). Не случайно, обретая в «маленьком госте» [4: 425] мужа с детской фотографии, героиня испытывает и ощущение всеединства — «узнаёт» в мальчике «человечество, о котором Федор говорил ей милые слова» [4: 425].

Звучащий «по-детски» оним «Фро» напоминает существительное среднего рода. При этом в сцене финального свидания героини с «мужем-мальчиком», разумеется, нет эротических и вообще гендерных элементов — они подразумеваются лишь в «снятом» виде. Налицо *андрогинические* ассоциации, которые по-своему сочетаются с темой музыки. В диалоге Платона «Пир» сказано, что непосредственное участие в разделении андрогинов «по полам» принимал Аполлон [см.: Платон 1993: 99–100]. В рассказе Платонова представлен, по сути, «обратный» сюжет, завершающийся «бесплотным» слиянием мужского и женского начал в образе *чуждого* ребенка, — мальчик-музыкант «восстанавливает» единство героев, в его образе травестированы аполлинические черты. Существенно, что полное имя героини, Ефросинья, намекает на «родство» с одной из харит [см.: Жолковский 1989: 39]. В мифологической традиции ха-

риты (грации), богини красоты, изящества и вечной юности, считались спутницами Афродиты [см.: Гомер 1935: 171, 344], но вместе с тем были связаны с Аполлоном [см.: Пиндар 1980: 56–57] — характерно предание о делосской статуе Аполлона, державшего на ладони трех харит с лирой, флейтой и свирелью в руках [см.: Гаспаров 1980: 415]. В финале платоновского рассказа земная «грация» с «пошлой наружностью» [4: 403] опускается на пол перед маленьким «гармонистом» [4: 425], словно перед божеством.

Следует подчеркнуть, что, изображая амбивалентное сосуществование «форм» всеединства, автор рассказа реализует омонимичные значения слова «гармония» — оно не только связано с «воздушной» музыкой, но сочетается и с таким, казалось бы, «непоэтическим» понятием, как *железо*. О пребывании героини «на курсах железнодорожной связи и сигнализации» говорится:

Она <...> с печалью слушала речь преподавателя о *влиянии насыщения железа на появление высших гармоник*. <...> ...*Высших гармоник* тока она не понимала *нисколько*: в ее памяти звучала все время однообразная песенка детской губной гармонии: «Мать стирает белье, отец на работе, не скоро придет, скучно, скучно одному» [4: 414].

Не в силах постичь «железные» гармоник (кстати, оним «Фро» созвучен *лат. ferrum* — «железо»), героиня думает о губной гармонии. Однако этот музыкальный инструмент выглядит именно *железным* — его верхняя и нижняя крышки, а также голосовые планки с язычками сделаны из металла. Показательно, что если сначала звук гармонии слышится сверху, то в финальной сцене героиня из окна второго этажа видит мальчика играющим во дворе [4: 424] — музыка «спустилась» на землю. Эти символические детали подкрепляют мысль о том, что мальчик воплощает «компромиссный» вариант гармонии, в котором материя и дух соединены как равноправные «компоненты» бытия.

Обратим также внимание на музыкальный дискурс в сценарии «Водушевление», где, по условиям жанра, сюжетные метафоры более рельефны, отчетливы, нежели в рассказе. По сравнению с «Фро» оним «Арфа» семантически «прозрачнее» и непосредственно уподобляет героиню музыкальному инструменту. Арфа выглядит воплощенной частицей «мировой музыки»⁶⁵³, образ которой, представленный в книге Платона

⁶⁵³ Напомним эпизод «Чевенгура», где, отвечая Люю, спросившему, «на кого похож человек», Прокофий Дванов говорит: «На открытый океан, дорогой товарищ, и на гармонию схем!» Каламбурно перефразированный образ «гармонии сфер» при этом дополнительно «остраняется»: «Луй не видел, кроме рек и озер, другой

«Государство» [см.: Платон 1994: 416], позже был соотнесен с музыкой земной [см.: Никомах 2008: 77–78; Боэций 2012: 57, 59] и сближен со звучанием лиры или кифары — характерно, что героиня «Воодушевления» получает имя сходного музыкального инструмента. При этом она вполне успешно общается с «железным» миром — например, вручную качает смазку на паровозе [7: 520–521], благодаря чему Федору удается успешно провести сверхтяжелый состав.

В сценарии нет обучения Арфы на курсах, но образ гармонии «раздвоен» не менее наглядно: здесь присутствуют два одноименных, но при этом разных музыкальных инструмента и два мальчика. Губной гармонике играющего в верхней квартире ребенка «лет 5–6» [7: 477] противопоставлена *гармонь* в будке путевого обходчика, выступающая как бы символом «земной» суеты. Это атрибут родителей «мальчика лет 8–10» [7: 477], постоянно пребывающих в состоянии «гульбы» по странным поводам — «кума в колхозе померла» [7: 485], «дядя с раскулачки вернулся» [7: 510]; характерно и то, как реагирует на подобное времяпровождение сын: «Пускай гуляют, все равно скоро помрут...» [7: 510]. Вместо них мальчик сам выполняет функции обходчика; на фразу Евстафьева: «Гляди тут за поездами, а то, знаешь, опасно», — он отвечает: «Ничего: я погляжу за ними» [7: 485]; в отличие от ребенка с «воздушной» гармонией, от этого мальчика зависит порядок на «земле». Характерно, что когда Иных дарит ему свои часы — символ будущего, у мальчика проявляется «педагогическая» интенция: «Пойду отца с матерью ругать» [7: 510].

По сравнению с «Фро», в «Воодушевлении» значительно больше эпизодов с мелодией губной гармонии: в рассказе их три [4: 413, 416, 424], а в сценарии восемь [7: 491, 499, 502, 511, 513–514, 523–524] — этот звук служит лейтмотивом действия⁶⁵⁴. Показательно, однако, что в финале сценария ребенок-музыкант *не встречается* с героиней. Арфа из окна зовет его в гости, но в этот момент является посыльный из депо, куда Арфу вызывают, чтобы чествовать их с Федором. Та уходит, и в это время

воды, *гармонии же знал только двухрядки*» [3: 215]. Вследствие этой смысловой игры человек оказывается сопоставлен с гармонией / гармонью — сходным образом в сценарии «Воодушевление» героиня являет собой буквально «живую арфу».

⁶⁵⁴ В отличие от рассказа, в сценарии «просьба» Арфы к невидимому мальчику, чтобы он играл, звучит не один раз [4: 416], а трижды [7: 491, 502, 523]. К тому же здесь звук губной гармонии «взаимодействует» не только с героиней. В одном из эпизодов она звучит над вернувшимся из ссылки и заснувшим Федором [7: 511]; в другом — Евстафьев, раздраженный тем, что вести сверхтяжелый состав будет не он, а Федор, услышав мелодию, кричит наверх: «Замолчи там, стервец!» — причем фраза вызывает реакцию: «Гармоника сразу умолкает, и слышно стало, как заплакал ребенок» [7: 514]. Впрочем, до этого Евстафьев называет стервецом и другого, «земного» мальчика — который на переезде махал красным флажком, пытаясь сигнализировать машинисту, что у него горит букса [7: 484].

появляется (непонятно как разминувшийся с ней) мальчик. Он прогоняет воробья, клюющего на столе торт, и ест сам, после чего кладет губную гармонию в коробку с остатками торта и уносит ее с собой, забирая также «мыло с картинкой» и «красивый пузырек с духами» [7: 524]; затем со двора вновь доносятся звуки гармонии — этим завершается действие.

Таким образом, в сценарии сюжет смещен в «производственную» сферу; подобно Жене и Люсьену в «Отце-матери», Арфа и Федор составляют не только семью, но и паровозную бригаду. Семейное несчастье, которым открывается действие, тоже обусловлено производственной деятельностью: Федор несправедливо обвинен в аварии и отправлен «на дальнюю дорогу» [7: 478]; впрочем, в итоге героя возвращают домой, причем наркомпуть Каганович лично присылает ему телеграмму с извинениями [7: 498]. С железной дорогой связаны и моменты наивысшего эмоционального подъема: при начале движения состава Федор показан в состоянии трудового энтузиазма — его лицо «в поту и в вдохновении» [7: 517]. Сходным образом изображен Евстафьев, наблюдающий со стороны поезд и имитирующий движения машиниста: «Он в слезах и в восторге» [7: 484], налицо «энергия сочувствия и воображения» [7: 485]. Этим мотивировано заглавие сценария, семантически балансирующее между понятиями «душа» и «дух»: *воодушевление*, обретение трудового энтузиазма, читается как *одухотворение*; заметим, что *греч.* ἐνθουσιασμός (от ἐνθεος — «исполненный божества») означает «божественное вдохновение, воодушевление, восторг».

Возвращаясь к рассказу «Фро», подчеркнем, что финальная сцена, где героиня как бы поклоняется владельцу «воздушной» музыки, вызывает ассоциации с Благовещением. Коннотации «вестника» подкрепляются активным в рассказе *почтовым* дискурсом. Приведем перечень соответствующих мотивов: почтовый ящик в начале рассказа [4: 403] — телеграмма Федора [4: 412] — «письмо» Фроси в учебной тетради [4: 414] — ожидание письма или телеграммы от Федора и поступление героини в почтальоны [4: 418] — телеграмма от Федора [4: 419] — обратная телеграмма Фроси с алогичным текстом [4: 420] — передаваемое отцом заявление Фроси об увольнении [4: 420] — телеграмма Федора [4: 421] — устное (переданное через отца) «послание» Федора в финале [4: 424] — ответная и как бы переданная Федору воздушным путем «прощальная» фраза о неизбежности новой встречи [4: 425].

В «почтовую» парадигму встраивается и «бой цветов» [4: 411]. Вероятно, имеется в виду игра «флирт цветов», представлявшая собой имитацию любовной *переписки* — «обмен карточками (письменными репликами “амурного” содержания) <...> Одна — изнаночная — сторона карточек выглядела на манер “рубашки” игральных карт, на другой стороне

значились названия цветов в паре с короткими фразами» [Борисов 2019: 126]. Кстати, эпизод «флирта цветов» есть в опубликованном незадолго до создания «Фро» романе Н. А. Островского «Как закалялась сталь» (1934) [см.: Островский 1969: 274], где к тому же важную роль играет восемнадцатилетняя судомойка *Фрося* [см.: Островский 1969: 26–27], угнетенное положение которой рождает в Павле классовую ненависть⁶⁵⁵; позже, во время гражданской войны Фрося, будучи санитаркой в госпитале, ухаживает за тяжело раненым Корчагиным [см.: Островский 1969: 184].

Вспоминая про сопоставление «Фро» с «Епифанскими шлюзами», заметим, что в повести кульминацией «почтовой» темы (эпистолярное повествование и пр.) выступает именно пародийное «Благовещение» — «посмертное» письмо на имя Бертрана, символизирующее его «усыновление» небесной покровительницей (этому предшествуют письма Мери о своей «ускоренной» беременности и преждевременных родах с гибелью ребенка). Сходным (хотя не столь трагическим) образом рассказ «Фро» завершается «присвоением» ребенка героиней, при том что перспективы ее собственного материнства неопределенны — даже после чуть ли не двухнедельного «неразлучного свидания» [4: 424] (то есть беспрерывного секса) с Федором. Представляется справедливым суждение А. К. Жолковского: «...материнство Фро остается желанием, метафорой, жестом — в рассказе нет свидетельств о предполагаемой некоторыми критиками беременности Фро» [Жолковский 1989: 31]. Хотя налицо немалое число деталей, которые могут трактоваться именно как соответствующие «намекы». Так, приобщение героини к почтовой сфере, принятие функции «вестницы» непосредственно ассоциируется с деторождением: «На утренней заре она быстро шла по улице поселка с *тяжелой сумкой на животе, как беременная*, стучала в двери и подавала письма и бандероли людям в подштанниках, оголенным женщинам и небольшим детям, проснувшимся прежде взрослых» [4: 418]. Генеративная тема акцентирована и в других эпизодах: «кто в клуб танцевать, кто домой — детей починать!» [4: 410]; «музыка играла фокстрот “Мой бебе”» [4: 411]; «Фрося хотела, чтобы у нее народились дети» [4: 423].

Тем не менее в финале «муж» является Фросе в виде *чужого ребенка*; этому соответствуют присутствующие в рассказе коннотации «небеременности»⁶⁵⁶. Например, среди «бытовых вопросов», задаваемых «адресатами» [Платонов 1971: 403] разносящей почту героине, есть один, ко-

⁶⁵⁵ В 1937 г. Платонов написал статью «Павел Корчагин», где говорится в том числе о Фросе [8: 153–154], а в 1939 г. — книгу об Островском (ее текст не найден).

⁶⁵⁶ Характерно, что *тридцатилетняя* «рабочая подруга» [4: 409] Фроси, притом носящая символическое имя *Наталья*, по-видимому, бездетна — по крайней мере, сама она о детях не упоминает, говоря лишь о муже и «полюбовнике» [4: 409].

торый был воспроизведен, кажется, в единственном издании рассказа. Между тем без этого краткого диалога эпизод лишается существенных смысловых оттенков:

«А во время месячных очищений вы тоже ходите или дают послабление?» — «Послабление, — сообщала Фрося, — казенный пояс дают, я еще не получала его». — «Дадут, — обещал адресат, — он ведь полагается»⁶⁵⁷. Один получатель журнала «Красная новь» предложил Фросе выйти за него замуж — в виде опыта: что получится, может быть, счастье будет, а оно полезно. «Как вы на это реагируете?» — спросил подписчик. «Подумаю», — ответила Фрося. «А вы не думайте! — советовал адресат. — Вы приходите ко мне в гости, почувствуйте сначала меня: я человек нежный, читающий, культурный — вы же видите, на что я подписываюсь! Это журнал, выходит под редакцией редколлегии, там люди умные — вы видите — и там не один человек, и мы будем двое! Это же все солидно, и у вас, как у замужней женщины, авторитета будет больше!.. А девушка, это что — одиночка, антиобщественница какая-то! [Платонов 1971: 403].

Будучи сопоставлено с «месячными очищениями», название «Красная новь»⁶⁵⁸ фонетически ассоциируется со словом «кровь»⁶⁵⁹ — явствен сарказм по адресу *ежемесячного органа*⁶⁶⁰. Что касается сюжетного пла-

⁶⁵⁷ Данный фрагмент отсутствовал уже в первых (1936–1937 гг.) публикациях «Фро» — вероятно, был исключен (и до сего времени продолжает изыматься) стыдливими редакторами по этическим соображениям. Хотя во всех изданиях неизменно воспроизводится «наивный» вопрос отца героини: «Что ж ты сегодня себе губки во рту не помазала? <...> Иль помада вся вышла, — так я сейчас куплю, сбегаю в аптеку...» [4: 415]. Сходная травестия физиологических функций имеет место в рассказе «Река Потудань» (где мотив «проблематичного» деторождения не менее важен, чем во «Фро») — у Любы после попытки покончить жизнь самоубийством «кровь горлом часто идет» [4: 452]. Подобные мотивы есть и в более ранних платоновских произведениях. Так, в «Чевенгуре» малолетний Прошка Дванов сообщает Захару Павловичу: «Я мать больше люблю, у нее кровь из нутра льется. Я рубашку ей раз стирал, когда она хворала» [3: 48]. Из того же ряда — дневниковая запись Симоны Сербинова: «Я побочный продукт своей матери, наравне с ее менструацией, — не имею поэтому возможности что-либо уважать» [3: 362]. Напомним и цитировавшийся фрагмент повести «Ямская слобода» (см. с. 361).

⁶⁵⁸ Характерно также соседство фразы Фроси, что она еще *не получала* пояс, и словосочетания *получатель журнала*.

⁶⁵⁹ Как отметил Е. П. Сошкин, в эпизоде «Фро» содержится реминисценция пушкинской эпиграммы «Словесность русская больна...» (1825), завершающейся «диагнозом»: «Ей Каченовский застудил / *Теченье месячных изданий*» [Пушкин 1994: 367; курсив автора] (см.: <https://simon-mag.livejournal.com/230703.html> (дата обращения — 23.03.2021)).

⁶⁶⁰ Неудивительно, если после ожесточенных нападков на повесть «Впрок», в частности после вышедшей в «Красной нови» (1931. № 5–6) разгромной статьи главного редактора [см.: Фадеев 1994], этот журнал вызывал у Платонова «коровые» ассоциации, хотя он и продолжал там печататься.

на — в репликах «подписчика» матримониальная тема лишается нормально-эротической составляющей и обретает «бюрократизированный» вид: предлагая героине стать «женщиной» вместо «девушки», он мыслит семью по образцу трудового коллектива — «кровавой» редакции; подразумевается как бы брак без сексуальных отношений и, соответственно, без детей (сходная коллизия, но в радикально трансформированном, позитивном» виде будет реализована в «НЗТЮ»).

«Благовещенский» дискурс можно усмотреть и в «птичьих» мотивах рассказа (хотя речь идет все же не о голубе). Губная гармония воспроизводит «скромную мелодию, похожую на песню серой рабочей птички в поле, у которой для песни не остается дыхания, потому что сила ее тратится в труде» [4: 413]. В финале «Воодушевления» птичка представлена «воочию» — появление Арфы предваряется следующей картиной: «Комната пуста. За окном, во дворе (а не вверху, как прежде) играет детская губная гармоника и умолкает. *На подоконник влетает воробей*; издав восклицание и пробормотав что-то по-рабочему, он улетает обратно» [7: 523]. После ухода Арфы птица появляется снова: «Второй раз влетает воробей через открытое окно; попрыгав несколько на подоконнике, он перелетает на торт и клюет его, жадно питаясь» [7: 524]. Затем его место занимает приглашенный Арфой ребенок⁶⁶¹ — он входит в комнату «прогоняя воробья, прилипшего к торту».

Подвигает табуретку к столу с тортом, забирается на табуретку и начинает есть торт обеими руками» [7: 524] (после чего, как уже говорилось, уносит его с собой). Мальчик с губной гармоникой выступает «антидвойником» птицы, но ни с тем, ни с другим героиня непосредственно не контактирует⁶⁶².

Как уже говорилось, *ребенок с «воздушной» и вместе с тем «железной» гармонией* соединяет героев «андрогинически»; поэтому травестийно-инцестуозные коннотации заключительной сцены [см.: Жолковский 1989: 31] свидетельствуют скорее об отсутствии эротического элемента. Характерно сходство деталей в эпизодах бессознательного свидания-расставания героини с Федором и ее встречи с ребенком. При «полусонном» общении с мужем «*руки ее держали его руку, он поцеловал ее в лоб*» [4: 423] — последняя деталь намекает на «бесплотность» отношений. Увидев пришедшего мальчика, «*Фрося <...> села перед ним на пол, взяла руки ребенка в свои руки и стала любоваться музыкантом*» [4: 425], — в гла-

⁶⁶¹ Мы видели, что мотив «мальчика-воробья» в иных конфигурациях реализован в рассказах «Алтеркэ» и «Никита».

⁶⁶² Сопоставим (см. прим. 16, с. 24) рассказ «ВЗП», где голос птички сперва кажется детским, но затем предстает как «вселенски»-женский — зов мировой души.

голе «любоваться», в отличие от «любить», превалирует эстетически-духовная семантика. Что касается повторенного жеста «физического» (посредством рук) контакта⁶⁶³, в первом случае он неосознан (Фро дремлет), а во втором выглядит как «детский» — характерно, что сидящая на полу героиня «уравнена» с мальчиком по росту. В психологическом плане «любование» ребенком можно воспринять как проявление материнского инстинкта, но по сути это *сестринское* состояние. Фигурально говоря, ребенок у героини возникает «бестелесным» образом, и, думается, неслучайно полные имена главных персонажей — Федор и Ефросинья — созвучны именам житийных Петра и Февронии, символизирующих платоническое супружество. Показательна и подпись «другой» Фроси — «Ева»: финал рассказа ассоциируется с состоянием мира до грехопадения, а в перспективе намеченных Федором вселенских преобразований — с коммунистическим «искуплением» грехов человечества. В этом контексте обратим внимание и на «странное» с бытовой точки зрения рассуждение героини о себе: «Может быть, она глупа, может быть, ее жизнь стоит две копейки и не нужно ее любить и беречь, но зато она одна знает, как две копейки превратить в два рубля» [4: 425]. Подчеркнутое увеличение суммы в *сто раз* заставляет вспомнить притчу о сеятеле, где про одно из зерен говорится, что оно «упало на добрую землю и, взойдя, принесло плод сторичный» [Лк. 8:15] — подразумеваются «те, которые, услышав слово, хранят его в добром и чистом сердце и приносят плод в терпении» [Лк. 8:15]. Именно такой «всеобъемлющий» плод обещан героине.

В виде постскриптума зададимся вопросом о возможном «внешнем» источнике звукового комплекса «Фро». Ряд аллюзий был предложен А. К. Жолковским [см.: Жолковский 1989: 39], но более убедительной кажется версия, высказанная Е. М. Виноградовой, — прежде всего потому, что имеет отношение к рассмотренным пространственным моделям: мотивам ухода и возвращения, «попятного» движения в детство и т. д. «Заглавный» оним рассказа может быть соотнесен с английским фразеологизмом *to and fro* («туда и обратно», «туда-сюда», «взад-вперед»). Слово *fro* — скандинавское заимствование (дублет слова *from*), причем в английском языке оно закрепилось исключительно в указанном фразеологизме — семантика которого, заметим, близка к платоновской формуле «и так, и обратно» [3: 92, 234, 340], воплощающей идею равноправного сосуществования «противоположных» моделей мира [см.: Яблоков 1999а; Яблоков 2001: 70, 220–221].

⁶⁶³ Кстати, Фрося отправляется в клуб, в частности, потому, что «ей хотелось <...> *поддержаться за руки с другими людьми*» [4: 410], то есть испытать ощущение «всединства» — ср. затем образ «человечества», явившегося ей в виде мальчика [4: 425].

Может показаться странным, что речь об английских аллюзиях заходит в связи с «простонародными» жителями российской глубинки. Однако, по-видимому, не случайно среди терминов, которые безуспешно пыталась постигнуть Фрося, акцентирована микро*фарада* — название единицы электрической емкости образовано от фамилии английского ученого М. Фарадея⁶⁶⁴. К тому же «среди танца» героиня, именуя себя «Фро», настаивает, что она «иностранка», — хотя собеседнику прекрасно известно, что перед ним дочь «русского Евстафьева» [4: 411–412]. При всей бурлескности сцены в ней содержится намек на сущностную «раздвоенность» героини, реализованную через оппозицию онимов⁶⁶⁵. К тому же английская тема сама по себе имеет существенное значение в платоновском творчестве — вспомним повесть «Епифанские шлюзы» и рассказ «Война».

Правдоподобность версии подтверждается и наличием «английского» онима в более позднем рассказе «Афродита», где образ главной героини тоже построен на мотиве переименования «Наталья / Афродита» [5: 342], причем «прежний» оним воспроизводит имя случайной подруги Фроси, а «новый» представляет собой как бы соединение имен «Фро» и «Арфа». Однако в данном случае обратим внимание не на главную, а на второстепенную героиню. В одном из эпизодов «Афродиты» девушка по имени Евдокия *Ремейко*, отдавшая на строительство электростанции все свои сбережения, после пожара предлагает «снова собрать средства и снова отстроить погоревшую станцию» [5: 353] — этому абсолютно соответству-

⁶⁶⁴ Выше говорилось о влиянии открытий Н. Теслы в платоновском творчестве. В этой связи отметим забавный эпизод, когда средством «воздействия» на Теслу явился именно образ Фарадея. После того как 3 февраля 1892 г. Тесла прочитал в Лондонском институте инженеров-электриков лекцию, имевшую колоссальный успех, его стали уговаривать (что было не так легко) выступить еще раз:

...Президент Королевского общества <...> поручил вести переговоры с Теслой известному шотландскому физическому профессору Королевского института Джеймсу Дьюару, который был известен своей невероятной настойчивостью в достижении цели. Он пригласил Теслу в зал Королевского общества, усадил его в кресло Фарадея — священную реликвию английской науки — и снова повторил все свои доводы о необходимости прочесть лекцию. Дьюар указал и на то, что ни один ученый со дня смерти Фарадея не удостоивался чести, оказанной Тесле. Во время разговора Дьюар достал из шкафа начатую бутылку виски, недопитую в свое время Фарадеем, также хранившуюся здесь как реликвия, и угостил Теслу из стакана, к которому не прикасались ничьи губы после смерти гениального английского физика. Такие почести не могли не тронуть Теслу, и он согласился прочитать лекцию [Ржонсницкий 1959: 49].

⁶⁶⁵ В сочетающем обыденность и «нездешность» образе Фроси / Фро предварена формула «Ассоль из Моршанска» [8: 178], употребленная Платоновым в статье об «Алых парусах» [см.: Чалмаев 1989: 413]. Характерно, что автор этой повести воспринимался именно как «англичанин» — например, в статье «Об авантюристических новеллах А. Грина» (1935) Ц. С. Вольпе говорил о недавно умершем (1932) писателе: «Рассказы Грина кажутся и сейчас искусной имитацией английской авантюрной новеллы» [Вольпе 1935: 7].

ет фамилия, представляющая собой славянизированное *англ.* remake — «переделать, сделать заново». Заметим также, что, подобно ему «Фро», фамилия «Ремейко» напоминает существительное среднего рода⁶⁶⁶.

При всем «жизнеподобии» рассказа «Фро» кажется бессмысленным фантазировать о том, как сложится жизнь персонажей «дальше»: возвратится ли Федор из бесконечно-дальних странствий, родится ли (и от кого) у Фроси собственный ребенок, чем она станет зарабатывать на жизнь, будет ли мальчик с верхнего этажа и дальше навещать героиню и т. д. Фро — не только «общий» ним Фроси и Федора, но как бы имя ребенка-носителя гармонии, символизирующего идеальное единство противоположностей, человечества и человека. Это образ будущей «встречи», к которой герои рассказа (и люди вообще) придут разными путями. «Объединяющий» ним предстает символом компромисса, или, точнее, синтеза двух способов достижения «вселенски-детского» мироощущения — статичного *слияния* с бытием и бесконечного преобразующего *странствия*, сутью которого является возвращение в детство.

⁶⁶⁶ При этом в образе Ремейко проявлены «андрогинные» черты — например, она «работала как плотник второй руки на постройке здания станции» [5: 350]. Характерен и звучащий по ее адресу упрек в пренебрежении «гендерными» функциями: «Что ты, девка <...> одно приданое в огне прожила, другое суешь туда же: так ты до гробовой доски замуж не выйдешь, так и зачахнешь в перестарках!» [5: 353].

МЛАДЕНЦА ЛЬ МИЛОГО ЛАСКАЮ, или ИГРА У ГРОВОВОГО ВХОДА

Наше исследование было посвящено одной из структурообразующих категорий художественного мира Платонова. Поэтому оно потребовало обращения к большинству прозаических художественных произведений писателя. Как явствует из приводимых далее статистических таблиц, в платоновских сюжетах фигурирует *более ста шестидесяти в разной степени «персонализированных» детских персонажей*; даже отсюда ясно, что в художественном мире Платонова «детская» тема весьма важна.

Однако дело не только в высокой частотности «малолетних» персонажей и воспроизведении свойственных им психофизиологических качеств (характерно, кстати, что при жизни писателя критики не раз упрекали его в неумении «достоверно» рисовать детскую психологию, усматривали в малолетних героях «сенильные» черты и т. п.). Согласно гипотезе, служившей стимулом нашего исследования и подтвержденной его результатами, детство выступает для Платонова структурообразующей философской категорией, которая в значительной степени определяет облик созданного писателем художественного мира. Соответственно, требовалось выявить общие закономерности функционирования данной категории в системе платоновской поэтики; охарактеризовать сущность категории детства у Платонова в различных аспектах — философском, социологическом, религиозном, психологическом, этическом и др.; исследовать ее связи с «сопредельными» мировоззренческими категориями (природа, время, человек и т. п.).

Анализ произведений писателя, в том числе интерпретация сложнейших семантических нюансов, которыми полны его «неправильные» (с точки зрения языкового узуса) фразы, показывает, что образ детства имеет здесь, в сущности, парадоксальный характер (впрочем, нечто подобное можно сказать о любой категории платоновского художественного мира). В изображаемой Платоновым реальности детство — не конкретно-

«временное» (впоследствии забываемое или оттесняемое в подсознание) состояние, а универсальная экзистенциальная категория, определяющая человеческое бытие во всех аспектах. Оппозиция «ребенок» / «взрослый» в значительной мере иллюзорна — в зависимости от возраста различаются формы переживания сходных ситуаций, но различия не слишком существенны. К этой мысли Платонов пришел еще в юности — характерна его запись 1921 г.:

В сущности, нет ни детей, ни взрослых — есть одинаковые люди. Взрослый ни дороже, ни дешевле ребенка.

Дети — все разумные люди. Великая ложь — смотреть на них сверху; они хитроумный удивительный и наблюдательный народ [Платонов 2000а: 21].

Важнейшей коллизией в жизни индивида является пребывание на натально-мортальном рубеже — отрыв при рождении от «материнской» целокупности мира и последующее «приобщение» (ментальное и физическое) к ней через смерть. Соответственно, распространенный в платоновских сюжетах мотив сиротства просто воплощает социально-психологическое неблагополучие персонажа, но символизирует универсальное состояние человека (цивилизации) в мире. Человечество во вселенной мыслится по аналогии с ребенком-сиротой; и, подобно тому как одинокие дети ищут родителей (данный мотив многократно встречается в платоновских произведениях), важнейшим императивом для человеческой цивилизации является *восстановление утерянного «родства» с бытием*. Напомним высказывание писателя, что «извергнутый» природой человек стремится «снова слиться с ней для своего спасения» [Платонов 1989: 402]. В мировоззренческом отношении Платонов является наследником ряда разнородных, но радикалистских учений рубежа XIX–XX веков — прежде всего «философии общего дела» Н. Ф. Федорова, всеединства В. С. Соловьева, концепций революционного марксизма в большевистском «изводе», богдановских богостроительских взглядов и идей революционного анархизма. Несомненно, существенно повлияли на Платонова и течения «философии жизни» — учение Ф. Ницше, а также фрейдизм.

Структуру платоновского художественного мира определяет фундаментальное несоответствие между идеалом всеединства как «исконного» и «перспективного» состояния мира — и актуальным *внеединством*, диссоциированностью бытия в его временном (во всех смыслах) положении. Эта коллизия внутренне обуславливает поэтику писателя, проявляясь прежде всего в платоновском языке, который производит впечатление коряво-«неправильного» и вместе с тем афористически изысканного.

Одна из важных черт стиля писателя — амбивалентность авторской позиции, своеобразное сочетание пафоса и иронии, абстрактно-«отвлеченного» и сентиментально-«мелодраматического» взгляда на изображаемые события. Игнорирование этой диалектики, сведение платоновских сюжетов к сугубо жизнеподобным ситуациям и однозначным нравоучениям — довольно распространенная ошибка.

Детство в мире Платонова, обозначая разрыв с «материнским» миром, выступает и символом преодоления этого разрыва, возвращения к утраченному всеединству. Однако классическая формула «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [Мф. 18:3] переосмыслена здесь в радикальном духе, ибо в платоновской парадигме идеальное мироустройство не предзадано — новое обретение «детского» мира возможно не через возвращение к мифическому «естественно-природному» существованию, а лишь через интенсивное движение «вперед». При таком понимании мистические чаяния сливаются с социально-преобразующей практикой; привычные для платоновской эпохи политические категории — «революция», «коммунизм», «новый человек» и т. п. — наполняются новой семантикой, обретая «ноосферное» содержание. Как масштабные общественные перемены, так и судьбы отдельных персонажей рассматриваются в контексте общих взаимоотношений цивилизации с бытием, которые должны быть направлены на восстановление всемирного «детства». Этот идеал может быть достигнут лишь «взрослыми» действиями человечества, через активное вмешательство в судьбы мира во вселенском масштабе.



ПРИЛОЖЕНИЯ

<http://eajablokov.ru/>

Таблица детских персонажей
по возрастным периодам в алфавитном порядке произведений

Пренатальный	Младенческий (0–1)	Ранний (1–3)	Дошкольный (3–6)	Огтроческий (7–11)	Подростковый (12–15)	Юношеский (16–18)	Неопределенный
1	2	3	4	5	6	7	8
«Алтеркэ» (1939)							
			Алтеркэ (5 лет) [6:84] Мальчик, избиваемый полицейским [6: 87]				
«Апалитыч» (1920)							
					Маня [1: 253–254]		Дети, слушающие Апалитыча [1: 252]

1	2	3	4	5	6	7	8
«Афоня» (1940-е)							
	Саня — умерший брат Евдоки [1: 57, 312]		Афоня (6 лет) [6: 210]				
«Бучило» (1922), «Приключения Баклажанова» (1922)							
					О / П Евдоким (Евдок) Абабуренко (Баклажанов) [1: 56, 311]		19 детей Соломона Лулердена [1: 63]
«Броня» (1942)							
		Мертвые дети из яслей [5: 60–61]					
«В 2000 году» (1940-е)							
				Правнук (7 лет) [6: 213–214]			

1	2	3	4	5	6	7	8
«Великий человек» (1939?)							
			Р / Д				
			40 малолетних детей [6: 48]			Григорий Хромов (17 лет) [6: 48]	
«Ветер-хлебопашец» (1944)							
					Сухорукий пахарь (15 лет) [5: 264]	Малый на мельнице [5: 265]	
«Война» (1927)							
			Сын Отчева (5 лет) [1: 171]				
«Волчок» (1920)							
						Герой- рассказчик [1: 255]	

1	2	3	4	5	6	7	8
«Волшебное существо» (1944)							
					Анюта (14 лет) [7: 232]		
«Воодушевление» (1936)							
			Мальчик с губной гармонией (5–6 лет) [7: 523]	Мальчик на перезде (8–10 лет) [7: 484]			
«Вся жизнь» (1939?)							
				Аким (10 лет) [6: 63]			
«Глиняный дом в уездном саду» (1935)							
			Мальчик- сирота (4–5 лет) [4: 348]				

1	2	3	4	5	6	7	8
«Голубь и горленка» (1943)							
			Внук старика (6 лет) [5: 211]				
«Государственный житель» (1927)							
			Девочка, ведущая козла [1: 156]	О / П			
				Бездомный мальчик на станции [1: 158]			
«Дар жизни» (1940-е)							
			Иван Гвоздарев [6: 191]				
«Дед-солдат» (1941)							
				Алеша (9 лет) [5: 16]			

1	2	3	4	5	6	7	8
«Джан» (1935)							
	Умершая при родах дочь Веры [4: 158]	Умерший мальчик из народа джан [4: 165] Девочка в народе джан (3 года) [4: 165]	Умершие сводные братья (сестры?) Чагаева [4: 122]	Назар Чагаев [4: 120] Айдым (10 лет) [4: 142]	Ксения (13–15 лет) [4: 124]		
«Добрый Тит» [замысел] (1946)							
					Тит (13–14 лет) [Платонов 1994: 476]		
«Домашний очаг» (1943)							
				Иван (7–8 лет) [5: 208]			

1	2	3	4	5	6	7	8
«Дураки на периферии» (1928)							
	Грудной ребенок Милиционерши [7: 32]			Мальчик, сын Милиционерши [7: 32]	Каця Башмакова (12 лет) [7: 14]		
	Грудной ребенок Марьи Ивановны [7: 43]						
«Епифанские шлюзы» (1926)							
	Умерший сын Мери [2: 115]						
«Еще мама» (1940-е)							
				Артем Федотов (7 лет) [6: 171]	Дети в школе [6: 174]		

1	2	3	4	5	6	7	8
«Железная старуха» (1941)							
			Егор [6: 97]				
«Жилейское дело» (1940-е)							
				Марья Захарова (9 лет)			
				Сестры Марьи двойняшки Ксения и Груша (8 лет) [5: 440]			
				Алексей Гвоздарев (11 лет) [5: 442]			
«Земля» (1940-е)							
	Ваня [6: 185]						

1	2	3	4	5	6	7	8
«Избушка бабушки» [пьеса] (1930-е?)							
			Митя [7: 380]		Дуся [7: 378]		
«Избушка бабушки» [рассказ] (1940-е)							
			Нюсяка [6: 114]	Тишка (10 лет) [6: 108]			Дети, слушающие дядю Сарая [6: 111]
«Июльская гроза» (1938)							
			Антошка (4 года) [6: 18]	Наташа (9 лет) [6: 18]			
«Корова» (1938)							
				Вся Рубцов (11? лет) [6: 37, 39]	Сын машиниста [6: 42]		

1	2	3	4	5	6	7	8
«Котлован» (1930)							
			Д / О	Настя [3: 452]	Марширу- ющие пионерки [3: 417]		
						П / Ю	
					Девушки и подростки в колхозе [3: 520]		
«Крюйс» (1926)							
							Герой- рассказчик [1: 45]
«Лунные изыскания» (1926)							
			Гога Фемм (4 года) [1: 119–120]				Две утонувшие дочери Скорба [1: 127]
«Любовь к родине, или Путешествие воровья» (1936)							
							Герой- рассказчик [1: 45]

1	2	3	4	5	6	7	8
«Маленький солдат» (1943)							
				Сережа Лабков (9 лет) [5: 177, 180]			
«Маркун» (1920)							
			Брагья Маркуна [1: 244]				
			Ребенок- слепец [1: 249]				
«Мусорный ветер» (1933)							
			Мертвые мальчик и девочка (5–6 лет) [4: 287]				
«На заре туманной юности» (1938)							
		Юшка (1,5 года) [4: 501]			Ольга (14 лет) [4: 484] Лиза (15 лет) [4: 496]		

1	2	3	4	5	6	7	8
«Неизвестный цветок» (1940-е)							
				Даша [6: 180]			Пионеры [6: 181]
«Неродная дочь» (1940)							
			Юшка [7: 572]		Ольга (14–15 лет) [7: 569]		
«Никита» (1945)							
			Никита (5 лет) [6: 126]				
«Одухотворенные люди» (1942)							
			Мальчик (7 лет) [5: 82]	Девочка (9–10 лет) [5: 82]			
«Осьмушка» (1945)							
			Митя (4 года) [6: 133]				

1	2	3	4	5	6	7	8	
«Отец-мать» (1935?)								
			Мальчик-поводырь (5–6 лет) [7: 545]	Степан (8–10 лет) [7: 527]				
«Память» (1922)								
							Герой-рассказчик [1: 26]	
«Первый день на свете» (1940-е?)								
	Герой-рассказчик [6: 191]							
«Песчаная учительница» [рассказ] (1926)								
						Мария Нарышкина (16 лет) [1: 83]	Ученики Нарышкиной [1: 85]	
«Песчаная учительница» [киносценарий] (1927)								
			Р / Д					
			Гольый мальчик на дороге [7: 300]					

1	2	3	4	5	6	7	8
«По небу полуночи» (1939)							
				Безумный мальчик (7–8 лет) [4: 557]			
«Пук-пук» (1940-е?)							
			Тима (3 года) [6: 158] Тишка (3 года) [6: 166]				
«Пустодушие» (1940-е)							
				Мальчик (8–9 лет) [5: 248]			
«Разноцветная бабочка» (1946)							
				Д / О			
				Тимоша [6: 144]			

1	2	3	4	5	6	7	8
«Рассказ о мертвом старике» (1942)							
				Тишка [5: 66]			
«Рассказ о многих интересных вещах» (1923)							
Ребенок собиравшейся родить бабы [1: 363]	Иван Котчиков (1 мес.) [1: 347]						
«Река Погудань» (1936)							
				Брат Любы (10 лет) [4: 428]	Люба (15 лет) [4: 428]		
«Родина электричества» (1939)							
							Мальчик и девочка, глядящие на крестный хол [4: 528]

1	2	3	4	5	6	7	8
«Сампо» (1943)							
							Четверо погибших детей Кирея [5: 111]
«Сатана мысли» (1922)							
							Вогулов [1: 302]
«Семейство» (1935)							
	Умерший младенец Поргнова [4: 314] Два родившихся мальчика Поргнова [4: 315]			Двойняшки Сергей и Маня (8–9 лет) [4: 310]			
«Семен» (1936)							
	Нюшка [4: 454] Новорожденная девочка [4: 461]	Петька [4: 457]	Захар (5 лет) [4: 458]	Семен (7 лет) [4: 454]			

1	2	3	4	5	6	7	8
«Семья Иванова (Возвращение)» [рассказ] (1945)							
			Настя (5 лет) [4: 420]	Петрушка (11 лет) [5: 419]			
«Семья Иванова» [киносценарий] (1946)							
	Ребенок на руках у старика [7: 648]	Настя (6 лет) [7: 596] Двое детей с пожилой женщиной [7: 648]	Петрушка (11 лет) [7: 596]	Степан (13 лет) [7: 596]			Четверо погибших детей Пашкова [7: 499]
«Серезжка» (1918?)							
			Серезжка (7 лет) [6: 11]				
«Сокровенный человек» (1926)							
						Умерший сын Иконникова (17 лет) [2: 212]	

1	2	3	4	5	6	7	8
«Среди животных и растений» (1936)							
	Дочка Федорова (10 мес.) [4: 383]						
«Старик и старуха» (1937)							
	Дочь старика [4: 483] Родившийся мертвым сын прораба [4: 484]						
«Странники» (1920)							
				Митя [1: 262]			
«Страх солдата» (1940-е)							
				Петрушка (10 лет) [5: 369]			Около десяти детей [5: 369]

1	2	3	4	5	6	7	8
«Сухой хлеб» (1947?)							
				Митя Климов (7 лет) [6: 152]			
«Счастливая Москва» (1935)							
			Оля / Москва Ивановна Честнова [4: 12] Семен, младший сын Чебурковой [4: 109]	Мальчик — пациент Самбикина (7 лет) [4: 31] Сын Арабова (11 лет) [4: 105]	Мальчик на улице (12 лет) [4: 98]		
«Такыр» (1934)							
	Джумаль [4: 295]				Зарин-Тадж (14 лет) [4: 290]		

1	2	3	4	5	6	7	8
«Технический роман» («Хлеб и чтение») (1932)							
							Сироты из детского дома [2: 435] Четверо детей Агурейкина [2: 443] Мальчик и девочка — дети председателя совета [2: 452, 460]
«Течение времени» (1935?)							
Враждебное существо внутри «старшей» Тамары, беременность [6: 15]	«Младшая» Тамара и ее родившаяся мертвой сестра-близнец [6: 15]			«Старшая» Тамара (11 лет) [6: 13]			

1	2	3	4	5	6	7	8
«Третий сын» (1935)							
			Внучка старика (6 лет) [4: 354]				
«Три солдата» (1944)							
			Цыганский мальчик [5: 340]				
«Тюлень, Витюлень и Протегален» (1922)							
	Новорожденный Протегален [1: 327]						Дети, с которыми говорит Витюлень [1: 325]
«Уля» (1939?)							
	Уля (возраст — неск. недель) [6: 78]		Груша (4 года) [6: 81]				

1	2	3	4	5	6	7	8
«Ученик Лицея» (1947–1948)							
					<p>Маша [7: 292]</p> <p>Даша [7: 292]</p> <p>Александр Пушкин (15 лет) [7: 300]</p>	<p>Вильгельм Кюхельбекер (17 лет) [7: 314]</p> <p>Антон Дельвиг (16 лет) [7: 314]</p> <p>Иван Пушкин (16 лет) [7: 314]</p>	
«Факт» (1930)							
					<p>Дочь Абмо- рова (14 лет) [4: 259]</p> <p>Семен Пуга- чев (12 лет) [4: 260]</p>		<p>Дети Пугачева [4: 259]</p>
«Фро» (1936)							
				<p>Мальчик с губной гармонией [4: 424]</p>			

1	2	3	4	5	6	7	8
«Цветок на земле» (1945)							
			Афоня (6 лет) [6: 122]				
«Чевенгур» (1927)							
	Грудные дети, убиваемые от голода матерями [3: 12] Малолетние дети, убиваемые от голода Игнатьевой [3: 12] Новорожденные двойняшки Мавры Фетисовны Двановой [3: 28] Новорожденный мальчик-путевочник [3: 77]	Умирающий в Чевенгуре ребенок нищенки [3: 302]	Сын путевого обходчика (4 года) [3: 77] Два сына Поганкина [3: 89] Двое детей лесного надзирателя [3: 129]	Сын рыбака Саша (Дванов) [3: 16–17] Прошка Дванов (7 лет) [3: 29] Старший сын Двановых (11 лет) [3: 29] Младшая дочь Поганкина [3: 89]	Настя (15 лет) [3: 36] Варя Поганкина (12 лет) [3: 89]	Соня Мандрова [3: 80]	Шестеро детей Игнатьевны [3: 13] Семеро детей Двановых [3: 13] Сыновья столяра — «от десяти до двадцати лет» [3: 21] Дети тетки Марьи [3: 27] Двое детей Шумилина [3: 81] Умерший брат «буржуйки» в баке [3: 270] Дети прочих [3: 278]

1	2	3	4	5	6	7	8
«Черноногая девчонка» (1930-е)							
				П / О			
				Пелагея [6: 187]			
«Чудьдик и Елишка» (1920)							
	Дочь Елишки [1: 30]						
«Шарманка» (1930)							
						Мюд [7: 58]	Три полулетних лица в окне, в том числе девочка [7: 88]
«Эфирный тракт» (1926)							
	Захар, брат Михаила Кирпичникова (11 мес.) [2: 21]	Лев Кирпичников [2: 469]	Егор Кирпичников (5 лет) [2: 69]				Братья (и сестры?) Михаила Кирпичникова [2: 21]

1	2	3	4	5	6	7	8
«Ювенильное море» (1932)							
			Мемел [2: 370]				
«Ямская слобода» (1927)							
	Новорожденные близнецы Настасья Семеновны Астаховой [2: 255]		Сын Сухорукова, младший брат Васьки [2: 271]	Васька Сухоруков (8 лет) [2: 270]	П / Ю Володька, сын железнодорожного жандарма [2: 246]		
«14 Красных Избушек» (1933)							
	Чужие грудные дети, которых кормят Ксения и Суенита [7: 167] Умерший ребенок Суениты [7: 198]						
3	30	8	47	44	22	10	
(не считая персонажей неопределенной возрастной категории, а также групп персонажей с указанием или без указания количества)							ВСЕГО: 164

-
1. При подсчете учтены единичные персонажи, а также близнецы (двойняшки), независимо от наличия / отсутствия оных и конкретного указания возраста; группы персонажей не учитывались.
 2. Если близкий сюжет использован Платоновым в разных произведениях (например, в рассказе и кино-сценарий), «повторяющиеся» под разными или одинаковыми именами персонажи учтены по отдельности.
 3. Если персонаж занимает в таблице промежуточное положение между двумя возрастными категориями, он учтен только в первой из них (то есть отнесен к более раннему возрасту).

Статистика имен детских персонажей

Указаны формы и общее число употреблений конкретного имени по таблице *Приложения 1*. При единичном употреблении число не указывается. В скобках приведена полная форма имени, если в таблице она отсутствует.

	Мужские	Женские
1.	Аким	(Авдотья) Дуся
2.	Алексей, Алеша — 2	(Аграфена) Груша — 2
3.	Алтеркэ	Айдым
4.	Антон, Антошка — 2	(Анастасия) Настя — 4
5.	Артем	(Анна) Анюта, Нюска, Нюшка — 3
6.	(Афанасий) Афоня — 2	(Варвара) Варя
7.	Александр, Саня, Саша — 3	(Дарья) Даша — 2
8.	(Василий) Васька, Вася — 2	Джумаль
9.	Вильгельм	(Екатерина) Катя
10.	(Владимир) Володька	(Елизавета) Лиза
11.	(?) Гога ⁶⁶⁷	Заррин-Тадж
12.	Григорий	Ксения, Ксения — 2
13.	Евдоким (Евдок)	(Любовь) Люба
14.	Егор — 2	Мария, Марья, Маня, Маша — 4
15.	(Ефим?) Юшка — 2	Москва
16.	(Дмитрий) Митя — 4	(Наталья) Наташа
17.	Захар, Захарка — 2	Ольга, Оля — 3
18.	Иван, Ваня — 5	Пелагея
19.	Лев	(Софья) Соня
20.	Мемед	Тамара — 2

⁶⁶⁷ В «Строителях страны» диминутив Гога произведен от имени Геннадий [см.: Платонов 2021: 366].

21.	Назар	(Ульяна) Уля
22.	Никита	
23.	(Петр) Петька, Петрушка — 4	
24.	(Прокофий) Прошка	
25.	Протегален	
26.	Семен — 3	
27.	Сергей, Сережа, Сережка — 3	
28.	Степан — 2	
29.	(Тимофей) Тима, Тимоша — 2	
30.	Тит	
31.	(Тихон) Тишка — 3	

***Имена (в полных формах),
встречающиеся свыше двух раз***

Мужские	Женские
Пять раз	
Иван	
Четыре раза	
Дмитрий	Анастасия
Петр	Мария
Три раза	
Александр	Анна
Семен	Ольга
Сергей	
Тихон	

ЛИТЕРАТУРА

- Абрагам 1912 — *Абрагам К.* Сон и миф: Очерк народной психологии. М.: Современные проблемы, 1912.
- Агапкина 1999а — *Агапкина Т. А.* Ильин день // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 402–405.
- Агапкина 1999б — *Агапкина Т. А.* Катать(ся) // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 477–480.
- Андерсен 1899 — *Андерсен Г. Х.* Свинопас // Андерсен Г. Х. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд. СПб.: Склад в книжном магазине акционерного общества «Издатель», 1899. Т. 1. С. 190–194.
- Андерсен 1899 — *Андерсен Г. Х.* Соловей // Андерсен Г. Х. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд. СПб.: Склад в книжном магазине акционерного общества «Издатель», 1899. Т. 1. С. 198–207.
- Андреев 1990 — *Андреев Л. Н.* Савва // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 372–442.
- Андрей Платонов 2003 — Андрей Платонов — рецензент // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Вып. 5. С. 798–964.
- Аника 1868 — Храбрый воин Аника: Я по всей Вселенной езжу и гуляю и всех под меч свой покоряю...: [Лубок]. Мстера: Литография Голышева, 1868.
- Аноним 1890 — [Аноним.] 1890 — Анатопизм // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. Е. Ефрона. [В 86 п/т.] СПб.: Типолитография И. Е. Ефрона, 1890. Т. 1а. С. 712.
- Аноним 1891 — [Аноним.] Бельдяжки // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. Е. Ефрона. [В 86 п/т.] СПб.: Типолитография И. Е. Ефрона, 1891. Т. 3. С. 406.
- Аноним 1892 — [Аноним.] Гельмонт // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. Е. Ефрона. [В 86 п/т.] СПб.: Типолитография И. Е. Ефрона, 1892. Т. 8. С. 290.
- Аноним 1895 — [Аноним.] Карборунд // Электричество. 1895. № 4. С. 63.
- Антонова 2016 — *Антонова Е. В.* Воронежский период жизни и творчества А. П. Платонова: биография, текстология, поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2016.

- Арефьева 2007 — *Арефьева Н. Г.* Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов). Астрахань: Астраханский университет, 2007.
- Аррениус 1908 — *Аррениус С.* Образование миров. Одесса: Типография «Гуттенберг», 1908.
- Арустамова, Кондаков 2010 — *Арустамова А. А., Кондаков Б. В.* Константа «Америка» в русской литературе XIX века // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5(11). С. 111–120.
- Афанасьев 1984–1985 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М.: Наука, 1984–1985.
- Афанасьев 1994 — *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Индрик, 1994.
- Бальмонт 1990 — *Бальмонт К. Д.* Голубая роза // Бальмонт К. Д. Избранное. М.: Правда, 1990. С. 213.
- Барбюс 1936 — *Барбюс А.* Сталин: человек, через которого раскрывается новый мир. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1936.
- Бартенев 1925 — Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851–1860 годах. Л.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1925.
- Бахтин 1979 — *Бахтин М. М.* Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 374–383.
- Бахтин 2000а — *Волошинов В. Н.* По ту сторону социального. О фрейдизме // Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 2000. С.18–45.
- Бахтин 2000б — *Волошинов В. Н.* Фрейдизм: критический очерк // Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 2000. С. 96–184.
- Бахтин 2015 — *Бахтин В. В.* Эсперанто-движение в центрально-черноземных губерниях: от возникновения в начале XX века до разгрома в 1930-е годы // Успехи современной науки и образования. 2015. № 1. С. 44–46.
- Безлепкин 2002 — *Безлепкин Н. И.* Философия языка в России: К истории русской лингвофилософии. СПб.: Искусство–СПБ, 2002.
- Бергсон 1910 — *Бергсон А.* Введение в метафизику // Бергсон А. Время и свобода воли. М.: Издание журнала «Русская мысль», 1910. С. 195–238.
- Бергсон 1999 — *Бергсон А.* Творческая эволюция // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 8–412.
- Бердяев 1989 — *Бердяев Н. А.* Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 253–580.
- Берштейн 2004 — *Берштейн Е.* Трагедия пола: две заметки о русском вейнингеризме // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. С. 208–228.
- Бидерманн 1996 — *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996.

- Битов 2006 — *Битов А. Г.* Пустая сцена // Платонов А. П. Ноев ковчег. М.: Вагриус, 2006. С. 6–10.
- Блок 1960а — *Блок А. А.* Двенадцать // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 3. С. 347–359.
- Блок 1960б — *Блок А. А.* «Девушка пела в церковном хоре...» // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 2. С. 79.
- Блок 1960в — *Блок А. А.* На железной дороге // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 3. С. 260–261.
- Блок 1960г — *Блок А. А.* Незнакомка // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 2. С. 185–186.
- Блок 1960д — *Блок А. А.* «О доблестях, о подвигах, о славе...» // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 3. С. 64–65.
- Блок 1960е — *Блок А. А.* Стихи о предметах первой необходимости // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 3. С. 426–427.
- Блок 1961а — *Блок А. А.* Незнакомка [драма] // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 4. С. 72–101.
- Блок 1961б — *Блок А. А.* Роза и Крест // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 4. С. 147–246.
- Бобылев 1994 — *Бобылев Б. Г.* «Луна восходит медленно, но закатывается скоро» (О рассказе А. Платонова «Такыр») // Русский язык в школе. 1994. № 2. С. 74–79.
- Богданов 1908 — *Богданов А.* Эмпириомонизм. [В 3 т.] 3-е изд. М.: Издательство С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1908. Т. 1.
- Борисов 1939 — *Борисов А.* Подарок: Повесть в стихах // Пионер. 1939. № 12. С. 37–44.
- Борисов 2019 — *Борисов С.* «Давайте флиртовать, товарищи!» // Родина. 2019. № 5. С. 126–129.
- Бороздина 1995 — *Бороздина П. А.* «Восточная» проза Андрея Платонова // Андрей Платонов: проблемы интерпретации. Воронеж: Траст, 1995. С. 117–124.
- Бочаров 1985 — *Бочаров С. Г.* «Вещество существования» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. С. 249–296.
- Боэций 2012 — *Боэций А. М. С.* Основы музыки. М.: Московская консерватория, 2012.

- Брагина 2009 — *Брагина Н. Н.* Зеркало как основа видения мира (по рассказу А. Платонова «Уля») // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009. № 6(2). С. 26–31.
- Булгаков 1931 — *Булгаков С. Н.* Душа социализма // Новый Град. 1931. № 1. С. 49–58.
- Булгаков 1993 — *Булгаков С. Н.* Апокалиптика и социализм // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1993. Т. 2. С. 368–434.
- Булгаков 1999 — *Булгаков С. Н.* Философия имени // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. СПб.: ИНАПРЕСС; М.: Искусство, 1999. Т. 2. С. 5–240.
- Булгаков 2008 — *Булгаков М. А.* Дьяволиада. Повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: АСТ: Астрель, 2008. С. 5–51.
- Бульская 2003 — *Бульская Я. Р.* Типология конфликтов в повестях Андрея Платонова. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003.
- Бунин 1935a — *Бунин И. А.* Божье древо // Бунин И. А. Собр. соч. [В 11 т.] Берлин: Петрополис, 1935. Т. 9. С. 49–74.
- Бунин 1935b — *Бунин И. А.* Пожар // Бунин И. А. Собр. соч. [В 11 т.] Берлин: Петрополис, 1935. Т. 9. С. 163.
- В. Л. 1894 — *В. Л.* The Inventions, Researches and Writing's of Nikola Tesla. By Th. Comm. Martin. 1894. New York // Электричество. 1894. № 6. С. 95.
- Валенцова 1999 — *Валенцова М. М.* Каша // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 483–488.
- Валенцова, Виноградова 2004 — *Валенцова М. М., Виноградова Л. Н.* Колодец // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 536–541.
- Валов 1939 — *Валов В. И.* Жалоба // Чиж. 1939. № 11–12. С. 4–7.
- Варшавский 1976 — *Варшавский В.* «Чевенгур» и «Новый Град» // Новый журнал. 1976. Кн. 122. С. 193–213.
- Василевский 1927 — *Василевский Л. М.* Аборт как социальное явление. 2-е изд. [Харьков.] Космос, 1927.
- Васильев 1990 — *Васильев В. В.* Андрей Платонов: очерк жизни и творчества. 2-е изд. М.: Современник, 1990.
- Вейнингер 1908 — *Вейнингер О.* Пол и характер: Теоретическое исследование. СПб.: Посев, 1908.
- Вернадский 1926 — *Вернадский В. И.* Биосфера. Л.: НХТИ, 1926.
- Вернадский 1927 — *Вернадский В. И.* Очерки геохимии. М.; Л.: Госиздат, 1927.
- Веселый 1958 — *Веселый Артем.* Россия, кровью умытая // Веселый Артем. Избр. произв. М.: Гослитиздат, 1958. С. 197–594.

- Виноградова 2019 — *Виноградова Е. М.* Кайтарма. Образ пространства в рассказе «Такыр» // На самой черте горизонта: платоновские пространства (Поэтика Андрея Платонова. Сб. 4). М.: ПОЛИМЕДИА, 2019. С. 95–130.
- Власова 2011 — *Власова Н. А.* В тревоге за будущее: Рассказ А. Платонова «Июльская гроза» как рассказ о детях и для детей // XX век как литературная эпоха. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. С. 98–106.
- Властов 1879 — *Властов Г. А.* Священная летопись первых времен мира и человечества как путеводная нить при научных изысканиях: Вступление и книга Бытия с примечаниями и картою. 2-е изд. СПб.: Типография Товарищества «Общественная польза», 1879.
- Волошин 2003 — *Волошин М. А.* Россия // Волошин М. А. Собр. соч. М.: Эллис Лак 2000, 2003. Т. 1. С. 367–380.
- Вольпе 1935 — *Вольпе Ц.* Об авантюрно-психологических новеллах А. С. Грина // Грин А. Рассказы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1935. С. 5–22.
- Гальковский 1916 — *Гальковский Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Харьков: Епархиальная типография, 1916. Т. 1.
- Гальцева, Роднянская 1988 — *Гальцева Р., Роднянская И.* Помеха — человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12. С. 217–230.
- Гаспаров 1980 — *Гаспаров М. Л.* Примечания // *Пиндар. Ваххилид.* Оды. Фрагменты / Изд. подг. М. Гаспаров; отв. ред. Ф. Петровский. М.: Наука, 1980. (Литературные памятники). С. 387–496.
- Геллер 1982 — *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Paris: YMCA-Press, 1982.
- Генс 1927 — *Генс А. Б.* К проблеме легализации аборт в РСФСР // Аборты в 1925 году. М.: ЦСУ СССР, 1927. С. 21–28.
- Генс 1929 — *Генс А. Б.* Проблема аборта в СССР. [М.] Государственное медицинское издательство, [1929].
- Гернет 1927 — *Гернет М. Н.* Аборт в законе и статистика аборт в 1925 году. М.: ЦСУ СССР, 1927. С. 3–20.
- Гессен 1911 — *Ю. Г.* [Гессен Ю. И.] Имена личные // Еврейская энциклопедия. [В 16 т.] СПб.: Издание Общества для научных еврейских изданий и Издательства Брокгауз — Ефрон, 1911 Т. 8. Стб. 140–149.
- Гёте 1890 — *Гёте.* Фауст. Часть 1 / Пер. Н. А. Холодковского. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1890.
- Глубоковский 1911 — *Глубоковский Н. Н.* По вопросу о «праве» евреев именоваться христианскими именами: Трактат и историческая справка. СПб.: Синодальная типография, 1911.
- Гоголь 1938 — *Гоголь Н. В.* Шинель // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т.] М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. С. 139–174.
- Гоголь 1940а — *Гоголь Н. В.* Вий // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т.] М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 2. С. 175–218.

- Гоголь 1940б — *Гоголь Н. В.* Старосветские помещики // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т.] М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 2. 11–38.
- Гоголь 1951а — *Гоголь Н. В.* Мертвые души. Т. 1 // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т.] М.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6. С. 7–247.
- Гоголь 1951б — *Гоголь Н. В.* Мертвые души. Т. 2 // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т.] М.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 7. С. 7–127.
- Гоголь 1951в — *Гоголь Н. В.* Ревизор // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т.] М.: Издательство АН СССР, 1951. Т. 4. С. 5–95.
- Голубиная книга 1894 — Голубиная книга // Народная поэзия. Былины, песни, духовные стихи. М.: Типография Товарищества И. Д. Сытина, 1894. С. 210–218.
- Гомер 1935 — *Гомер.* Одиссея / Пер. В. А. Жуковского. М.; Л.: Academia, 1935.
- Гончарова 2008 — *Гончарова О. М.* Медиа-эстетический синтез в творчестве А. Н. Радищева // Культура и текст. Барнаул, 2008. № 11. С. 16–28.
- Гордины 1919 — *Гордины братья.* Анархия в мечте: Страна Анархия. Утопия-поэма. М.: 1-й Центральный социотехникум: Временный техникум пропаганды и агитации, 1919.
- Гордон 1974 — *Гордон А. Г.* Рассказы А. Платонова о детях // Писатель и литературный процесс. Душанбе: Таджикский государственный университет, 1974. Вып. 1. С. 96–107.
- Горький 1953 — *Горький М.* О темах // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 27. С. 97–109.
- Горький 1969 — *Горький М.* Бывшие люди // Горький М. Полн. собр. соч. Худ. произв.: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 3. С. 278–342.
- Горький 1970а — *Горький М.* Дети солнца // Горький М. Полн. собр. соч. Худ. произв.: В 25 т. М.: Наука, 1970. Т. 7. С. 295–390.
- Горький 1970б — *Горький М.* Мещане // Горький М. Полн. собр. соч. Худ. произв.: В 25 т. М.: Наука, 1970. Т. 7. С. 5–105.
- Горький 1970в — *Горький М.* «Моб» // Горький М. Полн. собр. соч. Худ. произв.: В 25 т. М.: Наука, 1970. Т. 6. С. 264–273.
- Горький 1973 — *Горький М.* Карамора // Горький М. Полн. собр. соч. Худ. произв.: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 366–403.
- Горький 1974 — *Горький М.* Жизнь Клима Самгина. Кн. 1 // Горький М. Полн. собр. соч. Худ. произв.: В 25 т. М.: Наука, 1974. С. 5–559.
- Горький приехал 1933 — Максим Горький приехал в Москву // Известия. 1933. 20 мая.
- Грец 1897 — *Грец Л.* Электричество и его применение: СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897.
- Гримм 1949а — *Братья Гримм.* Госпожа Метелица // Братья Гримм. Сказки. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. С. 113–116.

- Гримм 1949б — *Братья Гримм*. Умная Эльза // Братья Гримм. Сказки. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. С. 152–155.
- Гринченко 1908 — Словарь української мови. Збірала редакція журналу «Кіевская старина». Упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Гринченко. [У 4 т.] У Києві, 1908. Т. 2.
- Грязнова 2014 — *Грязнова А. Ю.* «Искать дороги друг к другу»: сиротство и родство в прозе Андрея Платонова. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2014.
- Гура 1995 — *Гура А. В.* Голубь // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 515–517.
- Гура, Лаврентьева 1995 — *Гура А. В., Лаврентьева Л. С.* Блины // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 193–196.
- Гурвич 1994 — *Гурвич А. С.* Андрей Платонов // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 358–412.
- Гусев 2003 — *Гусев С. В.* Замечательный случай с глазами Дэвидсона и машиниста Мальцева // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Вып. 5. С. 259–265.
- Гюго 1955 — *Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 10.
- Гюнтер 2012 — *Гюнтер Х.* По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- Даль 1903–1909 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. [У 4 т.] СПб.; М.: Издание Товарищества М. О. Вольф, 1903–1909.
- Даль 1984 — *Даль В. И.* Пословицы русского народа: В 2 т. М.: Художественная литература, 1984.
- Данте 1939 — *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Ад / Пер. и прим. М. Лозинского. Л.: Государственное издательство «Художественная литература», 1939.
- Данте 1945 — *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Рай / Пер. и прим. М. Лозинского. М.: ОГИЗ, 1945.
- Декарт 1989 — *Декарт Р.* Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Декарт Р. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 250–296.
- Дератани 1933 — *Дератани Н. Ф.* Сенека и его трагедии // Люций Анней Сенека. Трагедии. Л.: Academia, 1933. С. 7–32.
- Державин 1957а — *Державин Г. Р.* Бог // Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 114–116.
- Державин 1957б — *Державин Г. Р.* На смерть князя Мещерского // Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 85–87.

- Дмитриев 1967 — *Дмитриев И. И.* «Стонет сизый голубочек...» // Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1967. С. 128–128.
- Дмитровская 1999 — *Дмитровская М. А.* Язык и мирозерцание А. Платонова. Дисс. ... докт. филол. наук. М.: РУДН, 1999.
- Дмитровская 2003 — *Дмитровская М. А.* «Огненная Мария» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Вып. 5. С. 108–141.
- Дооге 2007 — *Дооге Б.* Творческое преобразование языка и авторская концептуализация мира у А. П. Платонова: Опыт лингвопоэтического исследования языка романов «Чевенгур» и «Счастливая Москва» и повести «Котлован». Gent: Universiteit Gent, 2007.
- Дооге 2015 — *Дооге Б.* Сражение инородных стихий и семей. «Война» Платонова // Новые территории (Поэтика Андрея Платонова. Сб. 2). М.: Совпадение, 2015. С. 31–56.
- Дооге, Антонова 2020 — *Дооге Б., Антонова Е. В.* «Первый Иван» [комментарий] // *Платонов А. П.* Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2020. Т. 4. Кн. 2. С. 544–556.
- Достоевский 1973а — *Достоевский Ф. М.* Идиот // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8.
- Достоевский 1973б — *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6.
- Достоевский 1976 — *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Книги I–X // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14.
- Друбек-Майер 1994 — *Друбек-Майер Н.* Россия — «пустота в кишках» мира: «Счастливая Москва» (1932–1936 гг.) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 251–267.
- Дуганов 1990 — *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Советский писатель, 1990.
- Ермилов 1994 — *Ермилов В. В.* Клеветнический рассказ А. Платонова // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Советский писатель, 1994. С. 467–473.
- Есипов 1875 — *Есипов Г. В.* Князь Александр Данилович Меншиков // Русский архив. 1875. № 7. С. 233–247.
- Желнина-Левченко 1999 — *Желнина-Левченко М.* Паровозы в прозе Андрея Платонова // *Studia litteraria polono-slavica.* 1999. Vol. 3. P. 223–233.
- Житие 1996 — Житие Юлиании Лазаревской (Повесть об Ульянии Осорьиной). СПб.: Наука, 1996.
- Жития 2010 — Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Димитрия Ростовского. М.: Ковчег, 2010. Кн. 1.
- Жолковский 1989 — *Жолковский А. К.* «Фро»: пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 23–49.

- Заболоцкий 1983а — *Заболоцкий Н. А.* Железная старуха // Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 1. С. 443.
- Заболоцкий 1983б — *Заболоцкий Н. А.* Птицы // Заболоцкий Н. А. Собр. соч. В 3 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 1. С. 412–417.
- Замятин 2003а — *Замятин Е. И.* Мы // Замятин Е. И. Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга; Республика; Дмитрий Сечин, 2003. И. 2. С. 211–368.
- Замятин 2003б — *Замятин Е. И.* О том, как исцелен был инок Еразм // Замятин Е. И. Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга; Республика; Дмитрий Сечин, 2003. Т. 1. С. 575–586.
- Замятин 2004а — *Замятин Е. И.* Блоха // Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга; Республика; Дмитрий Сечин, 2004. Т. 3. С. 309–357.
- Замятин 2004б — *Замятин Е. И.* Новая русская проза // Замятин Е. И. Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга; Республика; Дмитрий Сечин, 2004. Т. 3. С. 125–139.
- Заславский 2014 — *Заславский О. Б.* Тема зрения в «Вие» // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 48. С. 268–289.
- Заявки 2011 — Заявки А. Платонова на киносценарии и пьесы // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Вып. 7. С. 587–609.
- Звавич 1937 — *Звавич И.* Олдос Гексли // Интернациональная литература. 1937. № 5. С. 203–210.
- Зиммель 1928 — *Зиммель Г.* Гёте. М.: Государственная академия художественных наук, 1928.
- Злыднева 2006 — *Злыднева Н. В.* Мотивика прозы Андрея Платонова. М.: Институт славяноведения РАН, 2006.
- Знаменитые династии 2015 — Знаменитые династии России. М.: Де Агостини, 2015. Вып. 100.
- Золотницкий 1913 — *Золотницкий Н. Ф.* Цветы в легендах и преданиях. СПб.: Издание А. Ф. Девриена, 1913.
- Золя 1927 — *Золя Э.* Труд. М.: Гудок, 1927.
- Золя 1928 — *Золя Э.* Человек-зверь. М; Л.: Земля и фабрика, 1928.
- Зотов 2021 — *Зотов С. О.* Иконографический беспредел: необычное в православной иконе. М.: Эксмо, 2021.
- Иванов 1974 — *Иванов Вяч. И.* Феофил и Мария. Повесть в терцинах // Иванов Вяч. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. С. 516–528.
- Иванов 1987 — *Иванов Вяч. И.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. 4. С. 399–436.
- Иванов, Гершензон 1921 — *Иванов В., Гершензон М. О.* Переписка из двух углов. Пб.: Алконост, 1921.

- Ильф, Петров 1961 — *Ильф И. А., Петров Е. П.* Двенадцать стульев // Ильф И. А., Петров Е. П. Собр. соч. В 5 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 1. С. 27–382.
- Иоанн Златоуст 1900 — *Иоанн Златоуст.* О творении мира // Иоанн Златоуст. Творения. [В 12 т.] СПб: Издание Санкт-Петербургской духовной академии, 1900. Т. 6. Кн. 1. С. 733–839.
- История Иакова 1989 — *История Иакова о рождении Марии* // Апокрифы древних христиан. М.: Мысль, 1989. С. 117–127.
- Каганович 1940 — *Каганович Л. М.* Великий машинист локомотива истории // Сталин: к шестидесятилетию со дня рождения. Сборник статей «Правды». М.: Правда, 1940. С. 48–61.
- Кажинский 1923 — *Кажинский Б. Б.* Передача мыслей: Факторы, создающие возможность возникновения в нервной системе электромагнитных колебаний, излучающихся наружу. М.: Типография «Новая деревня», 1923.
- Карамзин 1966 — *Карамзин Н. М.* Две песни // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1966. С. 146–148.
- Карасев 1994 — *Карасев Л. В.* Знаки покинутого детства («постоянное» у А. Платонова) // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 105–121.
- Карасев 1995 — *Карасев Л. В.* Движение по склону: Пустота и вещество в мире А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2. С. 5–38.
- Карелин 2003 — *Карелин В.* История отложенной сенсации // Новый Акрополь. 2003. № 3. С. 21–23.
- Карлейль 1902 — *Карлейль Т. Sartor Resartus: Жизнь и мысли герр Тейфельс-дрекка.* М.: Типолитография Товарищества И. Н. Кушнерев и К°, 1902.
- Кассиль 1935 — *Кассиль Л.* Кондуит и Швамбрания. М.: Детиздат, 1935.
- Кауричев 1939 — *Кауричев Н.* Остап // Дружные ребята. 1939. № 11. С. 2–5.
- Каутский 2013 — *Каутский К.* История социализма: Предтечи новейшего социализма. М.: Академический Проект, 2013.
- Кейльгак 1914 — *Кейльгак К.* Подземные воды и источники. СПб.: Издание журнала «Почвоведение», 1914.
- Керлот 1994 — *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994.
- Кирпичников 1893 — *Кирпичников А. И.* Голубиная книга // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. Е. Ефрона. [В 86 п/т.] СПб.: Типолитография И. Е. Ефрона, 1893. Т. 9. С. 116–117.
- Когут, Хрящева 2018 — *Когут К. С., Хрящева Н. П.* Поэтика драматургии А. П. Платонова конца 1930-х — начала 1950-х гг.: межтекстовый диалог. СПб: Нестор-История, 2018.
- Кожевникова 1992 — *Кожевникова Н. А.* Словесно-образный строй романа А. Платонова «Чевенгур» // Воронежский край и зарубежье: А. Платонов,

- И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в искусстве XX века. Воронеж: МИПП «Логос», 1992. С. 29–35.
- Колесникова 1995 — *Колесникова Е. И.* Рукописи А. Платонова в Пушкинском Доме // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1995.
- Колесникова 2016 — *Колесникова Е.* Александр Блок и Андрей Платонов: онтологические основания футурологического дискурса // Услышать ось земную. Festschrift for Thomas Langerak. Amsterdam: Pegasus, 2016. С. 227–253.
- Коллонтай 1918 — *Коллонтай А.* Семья и коммунистическое государство. М; Пг.: Коммунист, 1918.
- Коллонтай 1919 — *Коллонтай А.* Новая женщина // Коллонтай А. Новая мораль и рабочий класс. М.: Издательство ВЦИК, 1919. С. 3–35.
- Коллонтай 1923 — *Коллонтай А.* Василиса Малыгина // Коллонтай А. Любовь пчел трудовых. Из серии рассказов: «Революция чувств и революция нравов». М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. С. 67–304.
- Кольцов 1923 — *Кольцов Н. К.* Улучшение человеческой породы. Пг.: Время, 1923.
- Кольцов 1974 — *Кольцов А. В.* Разлука // Русская поэзия XIX века: В 2 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 1. С. 621–622.
- Кондакова 2009 — *Кондакова Ю. В.* «Мертвая душеада»: функциональные диады персонажей поэмы Н. В. Гоголя // Дергачевские чтения–2008: В 2 т. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2009. Т. 1. С. 209–215.
- Копштейн 1939 — *Копштейн А.* Украине // Пионер. 1939. № 10. С. 3.
- Корниенко 1993 — *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова: 1926–1946 // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 3–320.
- Корниенко 1994 — *Корниенко Н. В.* Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова [примечания] // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 311–317.
- Корниенко 2003 — *Корниенко Н. В.* «Размышления читателя»: Николай Никитин — рецензент рассказа «Такыр» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Вып. 5. С. 727–740.
- Корниенко 2005 — *Корниенко Н. В.* Чевенгурские мечтания о «новом человеке» в статьях Платонова 1920-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Вып. 6. С. 483–518.
- Корниенко 2009 — *Корниенко Н. В.* «Письма о любви и горе»: письмо и текст // Архив А. П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Кн. 1. С. 377–397.
- Корниенко 2011 — *Корниенко Н. А.* Семейство [комментарий] // Платонов А. П. Собрание: В 8 т. 2-е изд. М.: Время, 2011. Т. 4. С. 502–603.

- Костов 2000 — *Костов Х.* Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Helsinki: Helsinki University Press, 2000.
- Красовская 2005 — *Красовская С. И.* Художественная проза А. П. Платонова: жанры и жанровые процессы. Благовещенск: БГПУ, 2005.
- Кузмин 1910 — *Кузмин М.* О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 4. С. 5–10.
- Курляндский 2011 — *Курляндский И. А.* Сталин, власть, религия (религиозный и церковный факторы во внутренней политике советского государства). М.: Кучково поле, 2011.
- Кьеркегор 1993 — *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти // Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 251–350.
- Ламетри 1983 — *Ламетри Ж. О.* Человек-машина // Ламетри Ж. О. Соч. 2-е изд. М.: Мысль, 1983. С. 169–226.
- Лангерак 1995 — *Лангерак Т.* Андрей Платонов: материалы для биографии 1988–1929 гг. Амстердам: Пегасус, 1995.
- Лангерак 2003 — *Лангерак Т.* «В прекрасном и яростном мире» Андрея Платонова // Russian Literature. 2003. Vol. 54. P. 241–247.
- Лебедев-Кумач 1939 — *Лебедев-Кумач В. И.* Фронтовые песни и стихи. Львов: Красноармейская газета Украинского фронта «Красная Армия», 1939.
- Левин 1998 — *Левин Ю. И.* От синтаксиса к смыслу и далее: «Котлован» А. Платонова // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 392–419.
- Левкиевская 1998 — *Левкиевская Е. Е.* К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии // Studia mythologica slavica. Ljubljana; Piza, 1998. Vol. 1. P. 307–316.
- Левкиевская 1999 — *Левкиевская Е. Е.* Домовой // Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5 т. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 120–124.
- Легенда 1919 — Легенда об Агасфере — «Вечном Жиде». Поэмы Шубарта, Ленау и Беранже. Пб.: Издательство З. И. Гржебина, 1919.
- Ленин 1967–1981 — *Ленин В.И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. 5-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1967–1981.
- Леонов 1928 — *Леонов Л. М.* Собр. соч.: В 5 т. Харьков: Пролетарий, 1928. Т. 3.
- Лермонтов 1935 — *Лермонтов М. Ю.* Мцыри // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. В 5 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 3. С. 431–451.
- Лермонтов 1936а — *Лермонтов М. Ю.* Ангел // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. В 5 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 1. С. 228.
- Лермонтов 1936б — *Лермонтов М. Ю.* Бородино // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. В 5 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 2. С. 10–13.

- Лермонтов 1936в — *Лермонтов М. Ю.* «Выхожу один я на дорогу...» // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. В 5 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 2. С. 141–142.
- Лермонтов 1936г — *Лермонтов М. Ю.* Парус // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. В 5 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 1. С. 380.
- Лермонтов 1937 — *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. В 5 т. М.; Л.: Academia, 1937. Т. 5. С. 185–321.
- Лескин 2008 — *Протоиерей Димитрий Лескин.* Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2008.
- Ливингстон 2000 — *Ливингстон А.* Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество А. Платонова: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2000. Кн. 2. С. 113–116.
- Литвин-Молотов 1994 — *Литвин-Молотов Г. З.* Письмо А. П. Платонову // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 218–222.
- Лосев 1925 — *Лосев О. В.* Кристадин. Самодельный приемник с кристаллическим детектором. 3-е изд. [М.]: Связь: ОДР РСФСР, [1925].
- Лосев 1972 — *Лосев О. В.* Светящийся карборундовый детектор и детектирование с кристаллами // Лосев О. В. У истоков полупроводниковой техники. Избр. труды. Л.: Наука, 1972. С. 87–97.
- Лунц 1994 — *Лунц Л.* Бертран де Борн // Лунц Л. Вне закона. СПб.: Композитор, 1994. С. 98–143.
- Любушкина 1995 — *Любушкина М.* Платонов-сюрреалист: «14 Красных Избушек» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1995. Вып. 2. С. 114–125.
- Люксембург 1922 — *Люксембург Р.* Душа русской литературы. Пб.: Государственное издательство, 1922.
- Люксембург 1991 — *Люксембург Р.* Рукопись о русской революции // Люксембург Р. О социализме и русской революции: избранные статьи, речи, письма М.: Политиздат, 1991. С. 306–333.
- Мазалова 2001 — *Мазалова Н. Е.* Состав человеческого. Человек в традиционных соматических представлениях русских. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001.
- Майоров 1931 — *Майоров Ив.* Голубиная книга: Пьеса в трех действиях. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1931.
- Макарова 1994 — *Макарова И. Н.* Художественное своеобразие повести А. Платонова «Ювенильное море» // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 355–372.
- Маковский 1996 — *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 1996.

- Малаховская 2007 — *Малаховская А. Н.* Наследие Бабы-Яги: Религиозные представления, отраженные в волшебной сказке, и их следы в русской литературе XIX–XX вв. СПб: Алетейя, 2007.
- Мандельштам 1990а — *Мандельштам О. Э.* Ламарк // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 186.
- Мандельштам 1990б — *Мандельштам О. Э.* «О, как мы любим лицемерить...» // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 185.
- Мандельштам 1990в — *Мандельштам О. Э.* «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 175–176.
- Марич 1926 — *Марич М. Д.* Северное сияние. М.; Л.: Государственное издательство, 1926.
- Маркс, Энгельс 1955–1981 — *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. 2-е изд. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955–1981.
- Маршак 1939 — *Маршак С.* «Распахнула Украина пограничные ворота...» // Мурзилка. 1939. № 11–12. С. 11.
- Маршак 1968 — *Маршак С. Я.* Старушка // Маршак С. Я. Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература, 1968. Т. 2. С. 89.
- Маяковский 1958а — *Маяковский В. В.* Клоп // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 11. С. 215–274.
- Маяковский 1958б — *Маяковский В. В.* МЮД // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 7. С. 173–175.
- Маяковский 1958в — *Маяковский В. В.* Товарищу Нетте пароходу и человеку // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 7. С. 162–164.
- Маяковский 1959 — *Маяковский В. В.* О кино // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 12. С. 147.
- Мережковский 1914 — *Мережковский Д. С.* Петр и Алексей // Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. [В 24 т.] М.: Типография Товарищества И. Д. Сытина, 1914. Т. 4.
- Мерзляков 1958 — *Мерзляков А. Ф.* «Ах, что ж ты, голубчик...» // Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. С. 62–63.
- Мечковская 2001 — *Мечковская Н. Б.* Общее языкознание: Структурная и социальная типология языков: Уч. пособие. 2-е изд. М.: Флинта; Наука, 2001.
- Михалков 1939 — *Михалков С. В.* Пастух Михась. М.: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1939.

- Молотов 1939 — Доклад Председателя Совета народных комиссаров и Народного комиссара иностранных дел В. М. Молотова о внешней политике Правительства // Внеочередная пятая сессия Верховного Совета СССР 31 октября — 2 ноября 1939 г. Стенографический отчет. М.: Государственное издательство политической литературы, 1939. С. 7–24.
- Мочульский 1887 — *Мочульский В. Н.* Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. Варшава: Типография Михаила Земкевича, 1887.
- Мурьянов 1999 — *Мурьянов М. Ф.* Символика розы в поэзии Блока // Вопросы литературы. 1999. № 6. С. 98–128.
- Мухин 2011 — *Мухин О. Н.* «Царь наш Петр Алексеевич свою царицу постиг, а живет блудно с немками...»: гендерный облик Петра I в контексте эпохи // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 353. С. 117–124.
- Н. Т. 1897 — *Н. Т.* Никодимово Евангелие // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. Е. Ефрона. [В 86 п/т.] СПб.: Типолитография И. Е. Ефрона, 1897. Т. 21. С. 99–100.
- Набоков 2004 — *Набоков В. В.* Возвращение Чорба // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. М.: Симпозиум, 2004. Т. 1. С. 168–176.
- Набоков 2006 — *Набоков В. В.* Камера обскура // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. М.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 250–393.
- Нагибин 1994 — *Нагибин Ю.* Еще о Платонове // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 74–78.
- Найман 1998 — *Найман Э.* В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 60–76.
- Найман 2019 — *Найман Э.* «Двойник» и «Неодушевленный враг» // На самой черте горизонта (Поэтика Андрея Платонова. Сб. 4). М.: Полимедиа, 2019. С. 150–157.
- Некрылова 1989 — *Некрылова А. Ф.* Круглый год. Русский земледельческий календарь. М.: Правда, 1989.
- Никомах 2008 — *Никомах Гераский.* Руководство по гармонике // СХОЛН. 2008. Т. 2. № 1. С. 75–89.
- Ницше 1990 — *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 5–237.
- Новик 2001 — *Новик Е. С.* Система персонажей русской волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М.: РГГУ, 2001. С. 122–160.
- Новиков 2004 — *Новиков М. А.* Олег Владимирович Лосев — пионер полупроводниковой электроники (К столетию со дня рождения) // Физика твердого тела. 2004. Т. 46. Вып. 1. С. 5–9.
- Нонака 2019а — *Нонака С.* Многомерность мотива рытья земли у А. Платонова («Осьмушка» и другие поздние рассказы) // На самой черте гори-

- зонта: платоновские пространства (Поэтика Андрея Платонова. Сб. 4). М.: Полимедиа, 2019. С. 84–94.
- Нонака 2019б — *Нонака С.* Сокровенные тропы: поэтика стиля Андрея Платонова. Белград: Логос, 2019.
- Новые материалы 1924 — Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина Б. Л. Модзалевского, Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского. Л.: Атений, 1924.
- Новые материалы 2009 — Новые материалы к истории произведений Платонова 1930–1931 гг.: «Котлован», «Шарманка», «Ювенильное море» // Архив А. П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Кн. 1. С. 237–269.
- Овчаренко 2011 — *Овчаренко А. Ю.* Два Платоновых: кто же был членом содружества писателей революции «Перевал»? // Вестник РУДН. Серия «Вопросы образования: языки и специальность». 2011. № 1. С. 116–120.
- Ожегов, Шведова 2006 — *Ожегов С. И. и Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд. М.: ООО «А ТЕМП», 2006.
- О’Нил 2006 — *О’Нил Дж. Дж.* Гений, бьющий через край: Жизнь Николы Теслы. М.: Саттва, 2006.
- Опыты 1893 — Опыты над переменными токами с большим числом колебаний: Лекция Н. Теслы в Филадельфийском Франклиновом институте // Электричество. 1893. № 18. С. 250–253; № 24. С. 344–346.
- Островский 1969 — *Островский Н.* Как закалялась сталь // Островский Н. Соч.: В 3 т. М.: Правда, 1969. Т. 1. С. 23–394.
- Островский 1974 — *Островский А. Н.* Горячее сердце // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1974. Т. 3. С. 80–164.
- Остроумов 1972 — *Остроумов Г. А.* Олег Владимирович Лосев. Библиографический очерк // Лосев О. В. У истоков полупроводниковой техники: Избранные труды. Л.: Наука, 1972. С. 175–194.
- Отзывы 2017 — Критические отзывы на книги Платонова 1943, 1945 гг. (Внутренние рецензии издательства «Советский писатель») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2017. Вып. 8. С. 502–533.
- Павлов 1932 — *Павлов И. П.* Проба физиологического понимания симптоматики истерии. Л.: Издательство Академии наук, 1932.
- Павлов 1995 — «Поощрите же родину и нас». Протесты академика И. П. Павлова против большевистских насилий // Источник. 1995. № 1(14). С. 138–144.
- Паевский 1927 — *Паевский В. В.* Аборты в Москве и Ленинграде // Аборты в 1925 г. М.: Издание ЦСУ СССР, 1927. С. 29–51.
- Пастернак 2003 — *Пастернак Б. Л.* Девятьсот пятый год // Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. Т. 1. С. 261–288.
- Пастушенко 1999 — *Пастушенко Ю. Г.* Мифологическая символика в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Воронеж, 1999. Вып. 13. С. 28–40.
- ПВЛ 1997 — Повесть временных лет по Лаврентьевскому списку // Лаврентьевская летопись. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 1–286.

- Пеньковский 1999 — *Пеньковский А. Б.* Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М.: Индрик, 1999.
- Первая редакция 2009 — Первая редакция повести «Впрок» // Архив А. П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Кн 1. С. 81–146.
- Первый год 2003 — Первый год московской жизни А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Вып. 5. С. 637–656.
- Перри 1871 — Состояние России при нынешнем царе. Сочинение капитана Джона Перри. М.: Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1871.
- Песнь колес 2017 — Сценарий «Песнь колес» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2017. Вып. 8. С. 455–501.
- Петрухин 1999 — *Петрухин В. Я.* Конь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 590–594.
- Пильняк 2003 — *Пильняк Б. А.* Иван Москва // Пильняк Б. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2003. Т. 4. С. 7–60.
- Пиндар 1980 — *Пиндар.* Олимпийские песни // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М.: Наука, 1980. С. 8–57.
- Пискунова 1999 — *Пискунова А.* Бикогитальность (двоемыслие) в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1999. Вып. 3. С. 424–431.
- Пискунова, Пискунов 1989 — *Пискунова С., Пискунов В.* Сокровенный Платонов. К выходу в свет романа «Чевенгур», повестей «Котлован» и «Ювенильное море» // Литературное обозрение. 1989. № 1. С. 17–29.
- Письменный 1946 — *Письменный А.* Возвращение // Новый мир. 1946. № 10–11. С. 109–115.
- Плампер 2010 — *Плампер Я.* Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- Платон 1990 — *Платон.* Кратил // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 613–681.
- Платон 1993 — *Платон.* Пир // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1993. Т. 2. С. 81–134.
- Платон 1994 — *Платон.* Государство // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 79–420.
- Платонов 1926 — *Платонов С. Ф.* Петр Великий: личность и деятельность. М.: Время, 1926.
- Платонов 1970 — *Платонов А. П.* Пушкин — наш товарищ // Платонов А. П. Размышления читателя. М.: Советский писатель, 1970. С. 21–36.
- Платонов 1971 — *Платонов А. П.* Фро // Платонов А. П. Течение времени. М.: Московский рабочий, 1971. С. 389–408.

- Платонов 1985а — *Платонов А. П.* Из книги стихов «Голубая глубина» // Платонов А. П. Собр. соч.: В 3 т. М.: Советская Россия, 1985. Т. 3. С. 487–518.
- Платонов 1985б — *Платонов А. П.* Из писем к жене // Платонов А. П. Собр. соч.: В 3 т. М.: Советская Россия, 1985. Т. 3. С. 531–540.
- Платонов 1986 — *Платонов А. П.* По небу полуночи // Платонов А. П. Одухотворенные люди: Рассказы о войне. М.: Правда, 1986. С. 163–179.
- Платонов 1988 — *Платонов А. П.* Счастливый корнеплод // Платонов А. П. Избранное. М.: Московский рабочий, 1988. С. 755–762.
- Платонов 1989 — *Платонов А. П.* «Живя главной жизнью...» (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках) // Платонов А. П. Живя главной жизнью. М.: Правда, 1989. С. 380–407.
- Платонов 1991 — *Платонов А. П.* Счастливая Москва // Новый мир. 1991. № 9. С. 9–58.
- Платонов 1994 — *Платонов А.* Краткое изложение пьесы для Центрального детского театра // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 476–477.
- Платонов 1995 — *Платонов А. П.* Македонский офицер: Роман из ветхой жизни // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1995. С. 245–264.
- Платонов 1999 — *Платонов А. П.* Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1999. Вып. 3. С. 9–105.
- Платонов 2000а — *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000.
- Платонов 2000б — Динамическая транскрипция рукописи «Котлована» // Платонов А. П. Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 165–308.
- Платонов 2004а — *Платонов А. П.* Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. Кн. 1.
- Платонов 2004б — *Платонов А. П.* Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. Кн. 2.
- Платонов 2011–2012 — *Платонов А. П.* Собрание: В 8 т. 2-е изд. М.: Время, 2011–2012.
- Платонов 2013 — *Платонов А. П.* «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. М.: Астрель, 2013.
- Платонов 2016 — *Платонов А. П.* Соч.: М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 2.
- Платонов 2020 — *Платонов А. П.* Автодор в деревне Увязке // Платонов А. П. Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2020. Т. 4. Кн. 2. С. 63–65.
- Платонов 2021 — *Платонов А. П.* Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2021. Т. 3.
- Плотникова 2004 — *Плотникова А. А.* Мария (Марина) Огненная // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 182–183.

- Плущер-Сарно 2005 — *Плущер-Сарно А. Ю.* Материалы к словарю русского мата. СПб.: Лимбус Пресс, 2005. Т. 2.
- Подорога 1989 — *Подорога В. А.* Евнух души (Позиции чтения и мир Платонова) // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 21–26.
- Поляков 1922 — *Поляков А. С.* О смерти Пушкина (по новым данным). Пб.: Государственное издательство, 1922.
- Посмертные сборники 2017 — Первые посмертные сборники А. Платонова: отзывы современников // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2017. Вып. 8. С. 560–622.
- Православный словарь 1913 — Полный православный богословский энциклопедический словарь. [В 2 т.] СПб.: Издательство П. П. Сойкина [1913].
- Преображенский 1958 — *Преображенский А. Г.* Этимологический словарь русского языка. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958.
- Приключение идеи 1989 — Приключение идеи: К истории создания романа «Чевенгур» // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 27–30.
- Пришвин 1983 — *Пришвин М. М.* Охота за счастьем // Пришвин М. М. Собр. соч. В 8 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 3. С. 11–27.
- Пришвин 2010 — *Пришвин М. М.* Дневники. 1938–1939. СПб.: Росток, 2010.
- Пропт 2000 — *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000.
- ПСЗ 1830 — Полное собрание законов Российской империи. Собрание первое: С 1649 по 12 декабря 1825 года. [В 48 т.] СПб.: Типография 2-го Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1830. Т. 4.
- Пушкин 1994а — *Пушкин А. С.* Вакхическая песня // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 2. Кн 1. С. 370.
- Пушкин 1994б — *Пушкин А. С.* Гавриилиада // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1994–1996. Т. 4. С. 119–136.
- Пушкин 1994в — *Пушкин А. С.* Деревня // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 2. Кн 1. С. 82–83.
- Пушкин 1994г — *Пушкин А. С.* Жил на свете рыцарь бедный... // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 3. Кн 1. С. 161–162.
- Пушкин 1994д — *Пушкин А. С.* Медный всадник // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 5. С. 131–149.
- Пушкин 1994е — *Пушкин А. С.* Пророк // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 3. Кн 1. С. 30–31.
- Пушкин 1994ж — *Пушкин А. С.* Сказка о рыбаке и рыбке // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 3. Кн 1. С. 534–540.
- Пушкин 1994з — *Пушкин А. С.* Словесность русская больна... // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 2. Кн 1. С. 367.

- Пушкин 1994и — *Пушкин А. С. Цыганы* // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 4. С. 177–204.
- Пушкин 1995а — *Пушкин А. С. Моцарт и Сальери* // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 7. С. 212–134.
- Пушкин 1995б — *Пушкин А. С. Пир во время чумы* // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 7. С. 173–184.
- Пушкин 1995в — *Пушкин А. С. Русалка* // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 7. С. 185–212.
- Пушкин 1996 — *Пушкин А. С. Письмо к Н. Н. Пушкиной от 30 октября 1833 г.* // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1996. Т. 15. С. 88–89.
- Радбиль 2006 — *Радбиль Т. Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие.* М.: МПГУ, 2006.
- Радек 1933 — *Радек К. Мелкий буржуа возвращается с войны* // Интернациональная литература. 1933. № 3. С. 100–102.
- Радищев 1988 — *Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву* // Радищев А. Н. Соч. М.: Художественная литература, 1988. С. 27–190.
- Рак 1998 — *Рак И. В. Именной и предметный справочник-указатель* // Авеста в русских переводах: 1861–1996. СПб.: Летний сад, 1998. С. 415–470.
- Ранк 2004 — *Ранк О. Травма рождения.* М.: Аграф, 2004.
- Ранкур-Лаферриер 1996 — *Ранкур-Лаферриер Д. Психика Сталина: психоаналитическое исследование.* М.: Прогресс-Академия, 1996.
- Рассказ 1933 — *Рассказ об Али-Шаре и Зумурруд (ночи 308–327)* // Книга тысячи и одной ночи. [В 8 т.] М.: Academia, 1933. Т. 4. С. 148–204.
- Рассказы для радио 2003 — *Рассказы А. Платонова для крестьянского радио 1928–1930-х гг.* // Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5. С. 692–718.
- Реконструкция 2009 — *Реконструкция черного автографа пьесы «14 Красных избушек»* // Архив А. П. Платонова. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 270–365.
- Ремарк 1933 — *Ремарк Э. М. Возвращение. (Отрывки из романа)* // Интернациональная литература. 1933. № 3. С. 46–60.
- Ренан 1902 — *Ренан Э. Источник юности* // Ренан Э. Собр. соч.: В 12 т. Киев: Издание Б. К. Фукса, 1902. Т. 7. С. 41–92.
- Ржонсницкий 1959 — *Ржонсницкий Б. Н. Никола Тесла.* М.: Молодая гвардия, 1959.
- Ровинский 1881 — *Русские народные картинки. Собрал и описал Д. А. Ровинский. Атлас: В 3 т. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1881. Т. 1. Кн. 2.*
- Роженцева 2000 — *Роженцева Е. А. Лирический сюжет в прозе А. Платонова 1927 г.: «Епифанские шлюзы» и «Однажды любившие»* // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 492–502.

- Роженцева 2003 — *Роженцева Е. А.* Преодоление «кризиса гуманизма»: «Король на площади» А. Блока и «14 Красных избушек» А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Вып. 5. С. 532–546.
- Роженцева 2017 — *Роженцева Е. А.* «Я хочу написать повесть о лучших людях Туркмении...»: Заметки о туркменской прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2017. Вып. 8. С. 249–262.
- РОС 2005 — Русский орфографический словарь. 2-е изд. М.: Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 2005.
- Рыбников 1910 — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3 т. 2-е изд. СПб.: Издание фирмы «Сотрудник школ», 1910. Т. 2.
- Салтыков-Щедрин 1969 — *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 8. С. 263–433.
- Свительский, Скобелев 1979 — *Свительский В. А., Скобелев В. П.* На сегодня и впрок: Заметки к 80-летию Андрея Платонова // Подъем. 1979. № 4. С. 133–141.
- Седакова 1999 — *Седакова И. А.* Дед // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 41–43.
- Селищев 1928 — *Селищев А. М.* Язык революционной эпохи: из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926). М.: Работник просвещения, 1928.
- Семейная трагедия 2009 — Семейная трагедия Андрея Платонова: К истории следствия по делу Платона Платонова // Архив А. П. Платонова. М., 2009. Кн. 1. С. 620–659.
- Семенова 1989 — *Семенова С. Г.* Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Советский писатель, 1989.
- Сергеева 2015 — *Сергеева М. С.* «Физиологический коллективизм»: истоки идеи и практическая реализация в Институте переливания крови // История медицины. 2015. Т. 2. № 4. С. 519–532.
- Сергеев-Ценский 1928 — *Сергеев-Ценский С. Н.* Бабаев. Л.: Мысль, 1928.
- Сидоров 2012 — *Сидоров А.* Российское дореволюционное эсперанто-движение: успехи и достижения // Складка Часу. 2012. № 64. С. 144–156.
- Символы 2005 — Символы. Знаки. Эмблемы: практическая энциклопедия. М.: Эксмо, 2005.
- Скобелев 1974 — *Скобелев В. П.* Артем Веселый. Очерк жизни и творчества. Куйбышев, 1974.
- Скорпион 1928 — *Скорпион.* «Дураки на периферии»: пьеса Б. Пильняка // Смехач. 1928. № 45. С. 11.
- Слетов 1930 — *Слетов П. В.* Мастерство // Ровесники: Сборник содружества писателей революции «Перевал». М.; Л.: Земля и фабрика. [Кн.] 7. С. 59–148.

- Смирнов 2016 — *Смирнов Н. Г.* Ликвидация любви // Живые куклы. М.: Совпадение, 2016. С. 444–483.
- Соловьев 1912а — *Соловьев В. С.* Красота в природе // Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. СПб.: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», [1912]. Т. 6. С. 33–74.
- Соловьев 1912б — *Соловьев В. С.* Смысл любви // Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. СПб.: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», [1912] Т. 7. С. 3–60.
- Соловьев 1912в — *Соловьев В. С.* Чтения о богочеловечестве // Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. СПб.: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1912. Т. 3. С. 3–181.
- Соловьев 1990а — *Соловьев В. С.* На заре туманной юности // Соловьев В. С. «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Воспоминания современников. М.: Московский рабочий, 1990. С. 140–155.
- Соловьев 1990б — *Соловьев В. С.* Три свидания // Соловьев В. С. «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Воспоминания современников. М.: Московский рабочий, 1990. С. 118–124.
- Соловьева 2010 — *Соловьева И. Н.* «Блоха» 11 февраля 1925 г. // МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. М.: Московский Художественный театр, 2010. С. 78–85.
- СРНГ 1966 — Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1966. Вып. 2.
- СРНГ 1979 — Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1979. Вып. 15.
- СРНГ 1987 — Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1987. Вып. 22.
- СРНГ 1999 — Словарь русских народных говоров. СПб.: Наука, 1999. Вып. 33.
- Сталин 1951а — *Сталин И. В.* О задачах хозяйственников: Речь на Первой Всесоюзной конференции работников социалистической промышленности 4 февраля 1931 г. // Сталин И. В. Соч. [В 13 т.] М.: Государственное издательство политической литературы, 1951. Т. 13. С. 29–42.
- Сталин 1951б — *Сталин И. В.* Отчетный доклад XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б) 26 января 1934 г. // Сталин И. В. Соч. [В 13 т.] М.: Государственное издательство политической литературы, 1951. Т. 13. С. 282–379.
- Сталин 1997 — *Сталин И. В.* Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев 17 ноября 1935 года // Сталин И. В. Соч. М.: Писатель, 1997. Т. 14. С. 79–92.
- Стеллеман 1999 — *Стеллеман Е.* Драматическое творчество А. Платонова: обзор и предварительные замечания // Russian literature. 1999. Vol. 46. № 2. P. 233–261.
- Степанов 2010 — *Степанов А.* Красноармейская звезда. 1918–1922: Мифы и действительность // Старый цейхгауз. 2010. № 2(34). С. 44–59.
- Степанов 1997 — *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.

- СТЛБЖ 1992 — Словарь тюремно-лагерного блатного жаргона. М.: Края Москвы, 1992.
- Сумцов 1900 — *Сумцов Н.* Сглаз // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. Е. Ефрона. [В 86 п/т.] СПб.: Типолиитография И. Е. Ефрона, 1900. Т. 29. С. 284.
- Сычева 2016 — *Сычева К. А.* «Скудная и худая мать»: образ пустыни в рассказе «Такыр» и эпистолярии Андрея Платонова // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. Екатеринбург, 2016. № 5. С. 112–122.
- Терентьева 2008 — *Терентьева Н. П.* Платонов в школе: книга для учителя. М.: Дрофа, 2008.
- Терновская, Толстой 1995 — *Терновская О. А., Толстой Н. И.* Баба // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 122–123.
- Тесла 1892 — *Тесла Н.* Опыты над переменными токами весьма высокой пере-
межаемости и их применение к методам искусственного освещения // Электричество. 1892. № 15–16. С. 197–208.
- Тесла 2003 — *Тесла Н.* Эксперименты с переменными токами высокого на-
пряжения и высокой частоты // Тесла Н. Лекции. Статьи. М.: Tesla Print, 2003. С. L-36–L-80.
- Тихонов 1925 — *Тихонов Н.* Баллада о гвоздях // Тихонов Н. Двенадцать бал-
лад. Л.: ГИЗ, 1925. С. 26–27.
- Толстая 1980 — *Толстая-Сегал Е.* Литературный материал в прозе Андрея
Платонова // Возьми на радость. To Honour Jeanne van der Eng-Lidmeier. Amsterdam: Slavic Seminar, 1980. С. 193–264.
- Толстая 2002 — *Толстая Е. Д.* Мирпослеконца: Работы о русской литературе
XX века. М.: РГГУ, 2002.
- Толстая 2012 — *Толстая С. М.* Хлеб // Славянские древности: этнолингви-
стический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 2012. Т. 5. С. 412–421.
- Толстой 1935 — *Толстой Л. Н.* Анна Каренина. Ч. 5–8 // Толстой Л. Н. Полн.
собр. соч. В 90 т. М.: Государственное издательство «Художественная
литература», 1928–1958. Т. 19. С. 3–399.
- Толстой 1938 — *Толстой Л. Н.* Война и мир. Т. 2 // Толстой Л. Н. Полн. собр.
соч. В 90 т. М.: Государственное издательство «Художественная литера-
тура», 1938. Т. 10. С. 3–375.
- Толстой 1958 — *Толстой А. Н.* Аэлита // Толстой А. Н. Собр. соч. В 10 т. М.:
Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 3.
С. 534–685.
- Толстой 1995а — *Толстой Н. И.* Бык // Славянские древности. Славянские
древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные от-
ношения, 1995. Т. 1. С. 272–274.

- Толстой 1995б — *Толстой Н. И.* Георгий // Славянские древности. Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 496–498.
- Толстой 1995в — *Толстой Н. И.* Говяда // Славянские древности. Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 503–504.
- Топорков 1984 — *Топорков А. Л.* Материалы по славянскому язычеству: (Культ Матери-сырой земли в дер. Присно) // Древнерусская литература: Источниковедение. Л.: Наука, 1984. С. 222–233.
- Топоров 1995а — *Топоров В. Н.* Боги // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 204–215.
- Топоров 1995б — *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995.
- Топоров 1996 — *Топоров В. Н.* Московские люди XVII века (к злобе дня) // Из истории русской культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. 3. С. 346–379.
- Топоров, Соколов 1992 — *Топоров В. Н., Соколов М. Н.* Пастух // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 291–293.
- Троцкий 1923 — *Троцкий Л. Д.* Вопросы быта: эпоха «культурничества» и ее задачи. 2-е изд. М.: Красная новь, 1923.
- Троцкий 1924 — *Троцкий Л. Д.* Литература и революция. 2-е изд. М.: Государственное издательство, 1924.
- Троцкий 2007 — *Троцкий Л. Д.* Сталин. [В 2 т.] Л.: Лениздат, 2007. Т. 2.
- Трубачев, эл. публ. — [*Игумен Андроник (Трубачев)*] Творчество отца Павла Флоренского было укоренено в Православии // Русская Православная Церковь: Официальный сайт Московского Патриархата. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/2656693.html> (дата обращения: 05.03.2021).
- Тургенев 1978 — *Тургенев И. С.* Параша. Рассказ в стихах // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1978. Т. 1. С. 66–93.
- Тургенев 1979 — *Тургенев И. С.* Живые мощи // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 326–338.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 150–166.
- Тютчев 1965 — *Тютчев Ф. И.* Весенняя гроза // Тютчев Ф. И. Лирика. [В 2 т.] М.: Наука, 1965. Т. 1. С. 12.
- Унбегаун 1989 — *Унбегаун Б. О.* Русские фамилии. М.: Прогресс, 1989.
- Уокер 2000 — *Уокер К.* Забота о малолетних кадрах в «Июльской грозе» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. Вып. 4. С. 710–718.

- Усачева 2009 — *Усачева В. В.* Рожь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. С. 463–468.
- Усов б/г — *Усов П.* История Суворова. 2-е изд. СПб.; М.: Товарищество М. О. Вольф. [Б/г.]
- Успенский 1957 — *Успенский Г. И.* «Выпрямила» (Отрывок из записок Тяпушкина) // Успенский Г. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 7. С. 232–255.
- Успенский 1967 — *Успенский Л. В.* Почему не иначе? М.: Детская литература, 1967.
- Успенский 1996 — *Успенский Б. А.* Анти-поведение в культуре Древней Руси // Успенский Б. А. Избр. труды: В 3 т. 2-е изд. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. 1. С. 460–476.
- Ушаков 1935–1940 — Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1935–1940.
- Уэллс 1964 — *Уэллс Г.* Замечательный случай с глазами Дэвидсона // Уэллс Г. Собр. соч.: В 15 т. М.: Правда, 1964. Т. 2. С. 403–413.
- Фадеев 1994 — *Фадеев А. А.* Об одной кулацкой хронике // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. Москва: Современный писатель, 1994. С. 272–278.
- Фасмер 1986 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. М.: Прогресс, 1986. Т. 1.
- Фасмер 1987 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. М.: Прогресс, 1987. Т. 4.
- Федоров 1995а — *Федоров Н. Ф.* Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства (Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим) // Федоров Н. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. Т. 2. С. 35–308.
- Федоров 1995б — *Федоров Н. Ф.* Рождение или воссоздание? // Федоров Н. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. Т. 2. С. 167.
- Федоров 1995в — *Федоров Н. Ф.* Супраморализм, или Всеобщий синтез (т. е. всеобщее объединение) // Федоров Н. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. Т. 1. С. 388–441.
- Федоров 1997 — *Федоров Н. Ф.* Статьи философского содержания из III тома «Философии общего дела» // Федоров Н. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. Т. 3. С. 251–389.
- Флоренский 1924 — *Флоренский П. А.* Диэлектрики и их техническое применение. М.: РИО Главэлектро ВСНХ, 1924. Ч. 1.
- Флоренский 1990 — *Флоренский П. А.* Столп и утверждение Истины. М.: Правда, 1990. Т. 1. Кн. 1.

- Флоренский 2000 — *Флоренский П. А.* Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 2000. Т. 3. Кн. 2.
- Флоринская 1927 — *Флоринская А. М.* Аборты в губернских городах, прочих городах и сельских местностях // Аборты в 1925 году. М.: ЦСУ СССР, 1927. С. 52–62.
- Фонвизин 1959 — *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. Т. 1. С. 45–103.
- Франк 1990 — *Франк С. Л.* Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» // Франк С. Л. Соч. М.: Правда, 1990. С. 6–64.
- Франк-Каменецкий 2004 — *Франк-Каменецкий И. Г.* Женщина-город в библейской эсхатологии // Франк-Каменецкий И. Г. Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии. М.: Лабиринт, 2004. С. 224–236.
- Фрейд 1913а — *Фрейд З.* Психоанализ детского страха (Анализ фобии 5-ти-летнего мальчика). М.: Наука, 1913.
- Фрейд 1913б — *Фрейд З.* Толкование сновидений. М.: Современные проблемы, 1913.
- Фрейд 1928 — *Фрейд З.* Будущее одной иллюзии // Атеист. 1928. № 32. С. 58–96.
- Фрейд 1991 — *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. М.: Наука. 1991.
- Фрейденберг 1997 — *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
- Хаксли 1989 — *Хаксли О.* О дивный новый мир // Замятин Е. И. Мы; Хаксли О. О дивный новый мир. М.: Художественная литература, 1989. С. 163–350.
- Харитонов 1995 — *Харитонов А. А.* Пьеса А. П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста — история замысла // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб.: Наука, 1995. С. 391–408.
- Хлебников 2002 — *Хлебников В.* Ладомир // Хлебников В. Собр. соч. [В 6 т.] М.: ИМЛИ РАН, 2002. Т. 3. С. 234–248.
- Хорт 2007 — *Хорт А. Н.* Любовь Орлова. М.: Молодая гвардия, 2007.
- Хрящева 1999 — *Хрящева Н. П.* Миф о Петре I и платоновская современность в повести «Епифанские шлюзы» // Филологические записки. Воронеж, 1999. Вып. 13. С. 77–96.
- Цветаева 1994 — *Цветаева М. И.* Стихи о Москве // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1. С. 268–274.
- Цивьян 1999 — *Цивьян Т. В.* Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М.: Индрик, 1999.
- Цивьян 2008 — *Цивьян Т. В.* Наречение = обречение именем в повести Гоголя «Шинель» // Цивьян Т. В. Язык: тема и вариации. Избранное: В 2 кн. М.: Наука, 2008. Кн. 2. С. 272–280.
- Чалмаев 1989 — *Чалмаев В. А.* Андрей Платонов: К сокровенному человеку. М.: Советский писатель, 1989.

- Чапек, Чапек 1976 — *Чапек И., Чапек К.* Адам-творец // Чапек К. Собр. соч.: В 7 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 4. С. 359–444.
- Чапек 2016 — *Чапек К.* ВУР: Верстандовы универсальные работари // Живые куклы. М.: Совпадение, 2016. С. 58–173.
- Чарская 1912 — *Чарская Л. А.* Лесовичка. СПб; М.: Товарищество М. О. Вольф, 1912.
- Червякова 2010 — *Червякова Л. В.* «Философия существования» Андрея Платонова. Саратов: Саратовский государственный университет; Саратовский государственный социально-экономический университет, 2010.
- Черных 1999 — *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. 3-е изд. М.: Русский язык, 1999.
- Чернявская 2010 — *Чернявская Н. В.* Архетипический образ «Старик и старуха» в русской прозе XIX–XX вв. Владимир: Издательство Владимирского государственного университета, 2010.
- Чехов 1977 — *Чехов А. П.* Мужики // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М.: Наука, 1977. Т. 9. С. 281–312.
- Чехов 1978 — *Чехов А. П.* Вишневы сад // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М.: Наука, 1978. Т. 13. С. 195–254.
- Чирвинский 1922 — *Чирвинский П. Н.* Учебник гидрогеологии. Ростов-на-Дону: Госиздат, 1922.
- Шавров 1988 — *Шавров В. Б.* История конструкций самолетов в СССР. 1938–1950 гг. 2-е изд. М.: Машиностроение, 1988.
- Шенталинский 1998 — *Шенталинский В. А.* Охота в ревзаповеднике: Избранные страницы и сцены советской литературы // Новый мир. 1998. № 12. С. 170–196.
- Шепард 1994 — *Шепард Дж.* Любовь к дальнему и любовь к ближнему в творчестве А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1994. С. 249–254.
- Шифман 1993 — *Шифман И. Ш.* Комментарии // Учение. Пятикнижие Моисеево. М.: Республика, 1993. С. 269–334.
- Шкапская 2000 — *Шкапская М. М.* «Детей от Прекрасной Дамы...» // Шкапская М. М. Час вечерний. СПб.: Лимбус-пресс, 2000. С. 78–79.
- Шкловский 1990 — *Шкловский В. Б.* О Зошенко и большой литературе // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 413–419.
- Шпильрейн 1929 — *Шпильрейн И. Н.* О перемене имен и фамилий: Социально-психологический этюд // Психотехника и психофизиология труда. 1929. № 4. С. 281–285.
- Шубин 1987 — *Шубин Л. А.* Андрей Платонов // Шубин Л. А. Поиски смысла отдельного и общего существования. М.: Советский писатель, 1987. С. 187–230.

- Шукуров, Шукуров 2001 — *Шукуров Ш. М., Шукуров Р. М.* Центральная Азия (опыт истории духа). М.: Центр стратегического планирования Оренбургской области, 2001.
- Эпштейн 2015 — *Эпштейн М. Н.* Андрей Платонов между небытием и воскресением // Эпштейн М. Н. Ирония идеала. Парадоксы русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 121–133.
- Эрдман 1990 — *Эрдман Н. Р.* Самоубийца // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 81–164.
- Эткинд 1994 — *Эткинд А. М.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. М.: Гнозис, 1994.
- Эткинд 1996 — *Эткинд А. М.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996.
- Эткинд 1998 — *Эткинд А. М.* Хлыст: Секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
- Юнг 1994 — *Юнг К. Г.* Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994.
- Юнг 2009 — *Юнг К. Г.* Сознание и бессознательное. 2-е изд. М.: Академический Проект, 2009.
- Яблоков 1992 — *Яблоков Е. А.* О философской позиции А. Платонова: проза середины 20-х — начала 30-х годов // *Russian Literature*. 1992. Vol. 32. № 3. P. 227–252.
- Яблоков 1999а — *Яблоков Е. А.* Принцип художественного мышления А. Платонова «и так, и обратно» в романе «Чевенгур» // *Филологические записки*. Воронеж, 1999. № 13. С. 14–27.
- Яблоков 1999б — *Яблоков Е. А.* «Царство мнимости» в произведениях А. Платонова и В. Набокова 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1999. Вып. 3. С. 332–342.
- Яблоков 2001 — *Яблоков Е. А.* На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб.: Дмитрий Буланин, 2001.
- Яблоков 2005 — *Яблоков Е. А.* Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других. М.: Пятая страна, 2005.
- Яблоков 2012 — *Яблоков Е. А.* А. С. Грин в жизни и творчестве. М.: Русское слово — учебник, 2012.
- Яблоков 2014 — *Яблоков Е. А.* Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014.
- Яблоков 2015 — *Яблоков Е. А.* Мистерия анатомического театра: Рассказ «Голубь и горленка» — возвращаясь к теме «Платонов и Заболотский» // *Новые территории* (Поэтика Андрея Платонова. Сб. 2). М.: Совпадение, 2015. С. 133–155.
- Яблоков 2016 — *Яблоков Е. А.* О возможных источниках рассказа «Антисексус» // *Услышать ось земную*. *Festschrift for Thomas Langerak*. Amsterdam: Pegasus, 2016. С. 213–225.

- Яковенко 1891 — *Яковенко В. И.* Т. Карлейль. Его жизнь и литературная деятельность. СПб.: Типография газеты «Новости», 1891.
- Ясинская 2015 — *Ясинская М. В.* Представления о глазах и зрении в языке и традиционной культуре славян. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: Институт славяноведения РАН, 2015.
- Berkman 1925 — *Berkman A.* The Anti-climax: The concluding chapter of my russian diary «The Bolshevik myth». Berlin: Printed by Maurer & Dimmick, 1925.
- Hodel 2001 — *Hodel R.* Erlebte Rede bei Andrej Platonov: von «V zvezdnoj pustyne» bis «Cevengur». Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2001.
- Naiman, Nesbet 1992 — *Naiman E. et Nesbet A.* Mise en abîme: Платонов, Золя и поэтика труда // *Revue des études slaves*. 1992. Vol. 64. № 4. P. 619–633.
- Ra 2004 — *Ra S.* Waterworks: Andrei Platonov's Fluid Anti-Utopia: PhD diss. Austin: University of Texas at Austin, 2004.
- Shepard 1973 — *Shepard J.* The Origin of a Master: the Early Prose of Andrej Platonov: PhD diss. Bloomington: Indiana University, 1973.
- Teskey 1982 — *Teskey A.* Platonov and Fyodorov: The Influence of Christian Philosophy on a Soviet Writer. Amersham: Avebury Publishing, 1982.
- Tcschaikowski 2016 — *Tcschaikowski R. R.* Роман Э. Ремарка «Der Weg zurück»: История переводов на русский язык (1930–2015 гг.) // *Auszeiten vom Töten: Remarques «Im Westen nicht Neues», «Der Weg zurück» und die «Vermiflung Arch og Triumph»*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016. S. 61–71.
- Troján 2011 — *Troján A.* Категория точки зрения в теории наррации и ее функция в структуре словесно-художественного произведения (на материале анализа романа Владимира Набокова «Камера обскура» и рассказа Андрея Платонова «В прекрасном и яростном мире»). *Doktori dissertáció*. Budapest: Eotvos Lorand Tudományegyetem, 2011.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

Абрахам К. ⇨ 56
Агапкина Т. А. ⇨ 111, 194
Александр I ⇨ 134
Александров Л. А. ⇨ 14
Алексей Михайлович ⇨ 135
Андерсен Г. Х. ⇨ 140
Андреев Л. Н. ⇨ 138, 377
Андровская О. Н. ⇨ 287
Антокольский П. Г. ⇨ 279
Антонова Е. В. ⇨ 39, 254
Арамилев И. А. ⇨ 390
Арефьева Н. Г. ⇨ 80
Арустамова А. А. ⇨ 114
Афанасьев А. Н. ⇨ 13, 109, 127, 206,
228–229, 273, 275, 336–337
Афиногенов А. Н. ⇨ 284, 311

Б

Бальмонт К. Д. ⇨ 76
Барбюс А. ⇨ 310
Баргенов П. И. ⇨ 134
Бахтин В. В. ⇨ 100
Бахтин М. М. ⇨ 55–56, 72
Безлепкин Н. И. ⇨ 39
Бек А. А. ⇨ 389

Белый А. ⇨ 24, 95–96, 110
Беранже П.-Ж. ⇨ 163
Бергсон А. ⇨ 32, 89
Бердяев Н. А. ⇨ 60, 300
Беркман А. ⇨ 63
Бертран де Борн ⇨ 179
Берштейн Е. ⇨ 78
Бидерманн Г. ⇨ 337
Битов А. Г. ⇨ 140
Блок А. А. ⇨ 76, 126, 140, 172, 179,
217, 302
Бобылев Б. Г. ⇨ 145
Богданов А. А. ⇨ 27, 405
Борисов А. ⇨ 346
Борисов С. ⇨ 398
Бороздина П. А. ⇨ 145
Бочаров С. Г. ⇨ 161, 205
Боэций А. ⇨ 396
Брагина Н. Н. ⇨ 336
Брокгауз Ф. А. ⇨ 294
Брумберг В. С. ⇨ 273
Брумберг З. С. ⇨ 273
Брюсов В. Я. ⇨ 195
Буденный С. М. ⇨ 348
Булгаков М. А. ⇨ 256, 355
Булгаков С. Н. ⇨ 38–39, 53–54, 60
Бульская Я. Р. ⇨ 115–116
Бунин И. А. ⇨ 199, 289, 330

В

- Вагнер Р. ⇨ 140
Вакенродер В. Г. ⇨ 36
Валенцова М. М. ⇨ 276, 337
Валов В. И. ⇨ 346
Ван Гельмонт Я. Б. ⇨ 291
Варламов А. Н. ⇨ 334
Варшавский В. С. ⇨ 248
Василевский Л. М. ⇨ 84–85
Васильев В. В. ⇨ 115
Вейнингер О. ⇨ 33, 78–79, 92
Вернадский В. И. ⇨ 120, 128
Веселый А. ⇨ 248
Виноградова Е. М. ⇨ 127, 143, 146, 263, 401
Виноградова Л. Н. ⇨ 337
Власова Н. А. ⇨ 267, 269
Властов Г. А. ⇨ 38
Волошин М. А. ⇨ 177
Волошинов В. Н. — см. Бахтин М. М.
Вольпе Ц. С. ⇨ 402
Вольф Л. ⇨ 216
Ворошилов К. Е. ⇨ 348

Г

- Гальковский Н. М. ⇨ 291
Гальцева Р. А. ⇨ 114
Ганзен А. В. ⇨ 140
Ганзен П. Г. ⇨ 140
Гаспаров М. Л. ⇨ 395
Гастев А. К. ⇨ 62
Гегель Г. В. Ф. ⇨ 163
Геллер М. Я. ⇨ 16, 23, 25–27, 57, 69, 71, 96, 110, 115–116, 119, 130–131, 167, 174–175, 180, 188, 195, 223, 247

- Генс А. Б. ⇨ 84
Георгиевская С. М. ⇨ 237
Гернет М. Н. ⇨ 84
Гершензон М. О. ⇨ 87
Гессен Ю. И. ⇨ 350
Гёте И. В. ⇨ 382
Гитлер А. ⇨ 373
Глинка Ф. Н. ⇨ 97
Глубоковский Н. Н. ⇨ 350
Гоббс Т. ⇨ 222
Гоголь Н. В. ⇨ 115, 206, 225, 288, 320, 330–332, 378
Гомер ⇨ 395
Гончарова О. М. ⇨ 329
Гордины А. Л. и В. Л. ⇨ 251
Гордон А. Г. ⇨ 11
Горький М. ⇨ 77, 91, 142, 164, 216, 215–252, 366
Грец Л. ⇨ 67
Григорьев С. Г. ⇨ 357
Гримм В. и Я. ⇨ 244, 273
Грин А. С. ⇨ 352, 402
Гринченко Б. Д. ⇨ 96
Грязнова А. Ю. ⇨ 240
Гура А. В. ⇨ 233, 293
Гурвич А. С. ⇨ 9, 144, 149, 208, 239, 245, 306, 358, 389
Гусев С. В. ⇨ 324, 326
Гюго В. ⇨ 332–333
Гюнтер Х. ⇨ 25, 113, 125, 168

Д

- Даль В. И. ⇨ 95, 132, 137, 152, 172, 175, 230, 233, 274–275, 277, 281, 285–286, 294, 319, 353

Данте Алигьери ⇒ 74, 186
 Дарвин Ч. ⇒ 211
 Декарт Р. ⇒ 260
 Дератани Н. Ф. ⇒ 159
 Державин Г. Р. ⇒ 120, 262, 330
 Дмитриев И. И. ⇒ 287–289
 Дмитриевская М. А. ⇒ 75, 113, 129,
 151, 156, 246, 291, 378, 380
 Дооге Б. ⇒ 37, 39, 384
 Достоевский Ф. М. ⇒ 11, 69, 130, 369
 Друбек-Майер Н. ⇒ 95
 Дружинин П. Д. ⇒ 347
 Дуганов Р. В. ⇒ 120
 Думерг Г. ⇒ 63

Е

Ермилов В. В. ⇒ 366–367
 Ершов А. И. ⇒ 327
 Есенин С. А. ⇒ 305
 Есипов Г. В. ⇒ 192
 Ефрон И. А. ⇒ 294

Ж

Желнина-Левченко М. А. ⇒ 215, 328
 Жолковский А. К. ⇒ 203, 392, 394,
 398, 400–401

З

Заболоцкий Н. А. ⇒ 267, 293
 Заменгоф Л. М. ⇒ 100, 148
 Замятин Е. И. ⇒ 62–63, 74, 96, 132,
 176, 317, 337
 Заславский О. Б. ⇒ 331–332

Звавич И. С. ⇒ 74
 Зиммель Г. ⇒ 382–383
 Злыднева Н. В. ⇒ 121, 314–315, 326
 Золотницкий Н. Ф. ⇒ 74
 Золя Э. ⇒ 106, 216–222
 Зотов С. О. ⇒ 129
 Зошенко М. М. ⇒ 290
 Зюсс Э. ⇒ 120

И

Иванов В. И. ⇒ 33, 72, 86–87
 Иванов В. В. ⇒ 164
 Ивенсен М. И. ⇒ 347
 Игорь ⇒ 289
 Ильф И. А. ⇒ 334
 Иоанн Злагоуст ⇒ 355

К

К. Р. (Романов К. К.) ⇒ 180
 Кабалевский Д. Б. ⇒ 287
 Каганович Л. М. ⇒ 214
 Кадыгроб Г. С. ⇒ 148
 Кажинский Б. Б. ⇒ 107–108
 Каменев Л. Б. ⇒ 376
 Кампанелла Т. ⇒ 105, 247
 Кант И. ⇒ 163
 Карамзин Н. М. ⇒ 288
 Карасев Л. В. ⇒ 54, 76, 125, 274, 323
 Карелин В. ⇒ 67
 Карлейль Т. ⇒ 254–255
 Кассиль Л. А. ⇒ 322
 Кауричев Н. С. ⇒ 347–348
 Каутский К. ⇒ 247–248

Кашинцева М. А. —
 см. Платонова М. А.
 Кашинцева (Крашенина) М. Е. ⇨ 133
 Кейльгак К. ⇨ 125
 Келлер В. Б. ⇨ 28
 Керлот Х. Э. ⇨ 69
 Киров С. М. ⇨ 376, 385
 Кирпичников А. И. ⇨ 290
 Климентов Д. П. ⇨ 17
 Климентов С. П. ⇨ 375
 Климентов П. Ф. ⇨ 17, 226
 Климентова М. В. ⇨ 17
 Климентова Н. П. ⇨ 17
 Когут К. С. ⇨ 372
 Кожевникова Н. А. ⇨ 75
 Колесникова Е. И. ⇨ 102, 113, 317
 Коллонтай А. М. ⇨ 64–65, 83, 89–90
 Кольцов А. В. ⇨ 197
 Кольцов Н. К. ⇨ 61
 Кондаков Б. В. ⇨ 114
 Кондакова Ю. В. ⇨ 330
 Копштейн А. И. ⇨ 345–346
 Корниенко Н. В. ⇨ 14, 49, 96, 134–
 135, 196, 238, 255, 267, 377, 384
 Костов Х. ⇨ 95
 Красин Л. Б. ⇨ 23
 Красовская С. И. ⇨ 343
 Кривонос П. Ф. ⇨ 224, 305
 Крижанич Ю. ⇨ 191
 Кронеберг А. И. ⇨ 180
 Кузмин М. А. ⇨ 238
 Курляндский И. А. ⇨ 9, 310, 390
 Куррат-уль-Айн ⇨ 146
 Кьеркегор С. ⇨ 63, 246

Л

Лаврентьева Л. С. ⇨ 233
 Ламетри Ж. О. ⇨ 120, 291
 Лангерак Т. ⇨ 62, 174, 176, 183, 325,
 327–328
 Лебедев-Кумач В. И. ⇨ 343–344,
 348–349
 Левин Ю. И. ⇨ 36–37, 237
 Левкиевская Е. Е. ⇨ 116, 332
 Ленин В. И. ⇨ 51, 53, 71, 88, 100,
 136, 307–310, 384
 Леонов Л. М. ⇨ 164, 200, 399
 Лермонтов М. Ю. ⇨ 131, 137, 282,
 319, 325, 341–342
 Лескин Д. ⇨ 39
 Лескинен М. В. ⇨ 337
 Либединский Ю. Н. ⇨ 296
 Ливингстон А. ⇨ 296, 378
 Лившиц Б. К. ⇨ 332
 Лист Г. ⇨ 374
 Литвин-Молотов Г. З. ⇨ 74
 Лихтенберг Г. К. ⇨ 316
 Лосев А. Ф. ⇨ 39–40
 Лосев О. В. ⇨ 68
 Лунц Л. Н. ⇨ 181
 Любич Э. ⇨ 309
 Любушкина М. ⇨ 171
 Люксембург Р. ⇨ 3, 71–72

М

Мазалова Н. Е. ⇨ 338
 Майоров И. А. ⇨ 290
 Макарова И. Н. ⇨ 114

Маковский М. М. ⇨ 169
 Малаховская А. Н. ⇨ 331, 338
 Мальцев С. И. ⇨ 323
 Малюченко Г. С. ⇨ 14
 Манделъштам О. Э. ⇨ 119, 240, 259
 Марич М. Д. ⇨ 333
 Маркс К. ⇨ 49, 51–53, 116, 214, 221, 307–308
 Маршак С. Я. ⇨ 244, 346–347
 Маттисен К. ⇨ 108, 125
 Маяковский В. В. ⇨ 87, 142, 264, 309
 Меншиков А. Д. ⇨ 192
 Мережковский Д. С. ⇨ 222
 Мерзляков А. Ф. ⇨ 288–289
 Мернептах ⇨ 182
 Мечковская Н. Б. ⇨ 100
 Милославская М. И. ⇨ 135
 Митрофанов А. Г. ⇨ 292
 Михалков С. В. ⇨ 345
 Молотов В. М. ⇨ 341
 Морозов Н. А. ⇨ 324
 Мочульский В. Н. ⇨ 290
 Мурьянов М. Ф. ⇨ 76
 Мухин О. Н. ⇨ 192

Н

Набоков В. В. ⇨ 69, 317, 324
 Нагибин Ю. М. ⇨ 55
 Найман Э. ⇨ 106, 175, 192
 Нарышкин Д. Л. ⇨ 134–135
 Нарышкин Л. К. ⇨ 135
 Нарышкина М. А. ⇨ 134–135
 Нарышкина Н. К. ⇨ 135
 Некрылова А. Ф. ⇨ 336

Никандров В. Н. ⇨ 309
 Николамах ⇨ 396
 Ницше Ф. ⇨ 29, 209–210, 262–263, 325, 385, 405
 Новалис ⇨ 76
 Новик Е. С. ⇨ 223
 Новиков А. Н. ⇨ 21–22, 348
 Новиков М. А. ⇨ 68
 Нонака С. ⇨ 265, 315

О

Овчаренко А. Ю. ⇨ 326
 Ожегов С. И. ⇨ 290
 Ольга ⇨ 289
 Омилянчук П. Н. ⇨ 268, 390
 О'Нил Дж. Дж. ⇨ 67
 Осорьина У. У. ⇨ 335
 Островский А. Н. ⇨ 89, 330
 Островский Н. А. ⇨ 398
 Остроумов Г. А. ⇨ 68

П

Павленко П. А. ⇨ 164
 Павлов И. П. ⇨ 57, 251
 Паевский В. В. ⇨ 84
 Панферов Ф. И. ⇨ 164
 Пастернак Б. Л. ⇨ 201, 268
 Пастушенко Ю. Г. ⇨ 301
 Пеньковский А. Б. ⇨ 71
 Перри Д. ⇨ 174, 191
 Петр I ⇨ 135, 177, 192, 195
 Петров Е. П. ⇨ 334
 Петрухин В. Я. ⇨ 336

Пильняк Б. А. ⇨ 82, 96–99, 101, 309, 355
 Пиндар ⇨ 395
 Пискунов В. М. ⇨ 115–116
 Пискунова А. ⇨ 251
 Пискунова С. И. ⇨ 115–116
 Письменный А. Г. ⇨ 311
 Плампер Я. ⇨ 215
 Платон ⇨ 39, 65, 84, 246, 299, 351, 394–396
 Платонов П. А. ⇨ 103, 233, 330, 356
 Платонов С. Ф. ⇨ 192
 Платонова (Кашинцева) М. А. ⇨ 14, 17, 24, 45, 56, 102–103, 133–135, 183, 185, 294, 354
 Плотникова А. А. ⇨ 194
 Плутцер-Сарно А. Ю. ⇨ 83
 Подорога В. А. ⇨ 58, 239
 Пола Негри ⇨ 309
 Поляков А. С. ⇨ 134
 Преображенский А. Г. ⇨ 98
 Пришвин М. М. ⇨ 290, 342–343, 382
 Прокофьев С. С. ⇨ 195
 Пропп В. Я. ⇨ 121, 272–273, 280
 Протазанов Я. А. ⇨ 333
 Прут И. Л. ⇨ 302
 Пушкин А. С. ⇨ 71, 114, 134–135, 162, 179, 183, 186, 195–196, 206, 226, 305–306, 315–316, 327, 342, 399
 Пушкина Н. Н. ⇨ 135

Р

Радбиль Т. Б. ⇨ 37
 Радек К. Б. ⇨ 372–373

Радищев А. Н. ⇨ 329
 Рак И. В. ⇨ 172
 Рамсес II ⇨ 181–182
 Ранк О. ⇨ 55–57, 228
 Ранкур-Лафферьер Д. ⇨ 307
 Резник О. С. ⇨ 279
 Ремарк Э. М. ⇨ 372–373
 Ренан Э. ⇨ 127
 Рёсслер Р. ⇨ 148
 Ржонницкий Б. Н. ⇨ 67, 106, 402
 Ровинский Д. А. ⇨ 284, 331
 Роднянская И. Б. ⇨ 114
 Роженева Е. А. ⇨ 66, 148, 172
 Роом А. М. ⇨ 85
 Рунич О. И. ⇨ 216
 Рыбников П. Н. ⇨ 284
 Рыкачев Я. С. ⇨ 55

С

Сабинский Ч. ⇨ 216
 Сакс Г. ⇨ 34
 Салтыков-Щедрин М. Е. ⇨ 55, 119, 170, 185, 298, 320
 Свенцицкий В. П. ⇨ 197
 Свительский В. А. ⇨ 324
 Седакова И. А. ⇨ 114, 274
 Селин Л.-Ф. ⇨ 372
 Селищев А. М. ⇨ 247
 Семенова С. Г. ⇨ 23
 Сенека ⇨ 159
 Сергеев-Ценский С. Н. ⇨ 110
 Сергеева М. С. ⇨ 23, 27
 Сидоров А. ⇨ 148
 Скобелев В. П. ⇨ 248, 324

Скуратов М. М. ⇨ 9–10, 268, 390
 Слётов П. В. ⇨ 326
 Смирнов Н. Г. ⇨ 63–64
 Соколов М. Н. ⇨ 168–169, 172
 Соловьев В. А. ⇨ 197
 Соловьев В. С. ⇨ 24, 42, 59, 72–73, 75, 80–81, 86, 110, 125, 197–198, 203, 262–263, 300, 330, 405
 Соловьев Л. В. ⇨ 198
 Соловьева И. Н. ⇨ 74
 Сошкин Е. П. ⇨ 399
 Сталин И. В. ⇨ 9, 57, 100, 160, 214–215, 232, 307, 310–312, 320, 348, 353, 357, 376–377, 384, 390
 Стеллеман Е. ⇨ 171–172
 Степанов А. ⇨ 355
 Степанов Ю. С. ⇨ 272
 Субоцкий Л. М. ⇨ 279
 Суворов А. В. ⇨ 323
 Сумцов Н. Ф. ⇨ 339
 Сутерленд Р. ⇨ 181
 Сычева К. А. ⇨ 145

Т

Терентьева Н. П. ⇨ 227
 Терновская О. А. ⇨ 116
 Тесла Н. ⇨ 67, 73, 105–106, 402
 Тик Л. ⇨ 36, 76
 Тимошенко С. К. ⇨ 348
 Тихонов Н. С. ⇨ 284
 Толстая Е. Д. ⇨ 23–24, 27, 32–33, 41, 44, 95, 97, 146, 171, 275, 312, 338
 Толстой А. Н. ⇨ 312, 333, 342
 Толстой Л. Н. ⇨ 11, 184, 217, 220

Толстой Н. И. ⇨ 116, 275
 Топорков А. Л. ⇨ 337
 Топоров В. Н. ⇨ 120, 168–169, 172, 191, 274–275
 Третьяков С. М. ⇨ 83
 Троцкий Л. Д. ⇨ 61, 71, 100, 244, 247, 307, 357
 Трубачев А. ⇨ 39
 Тургенев И. С. ⇨ 183, 208
 Тутанхамон ⇨ 309
 Тухачевский М. Н. ⇨ 349, 357
 Тынянов Ю. Н. ⇨ 186
 Тютчев Ф. И. ⇨ 268

У

Унбегаун Б. О. ⇨ 148, 354
 Уокер К. ⇨ 267
 Усачева В. В. ⇨ 274
 Усов П. ⇨ 323
 Успенский Б. А. ⇨ 337
 Успенский Г. И. ⇨ 91, 284
 Успенский Л. В. ⇨ 45
 Ушаков Д. Н. ⇨ 138, 209, 230, 285, 289–290
 Уэллс Г. ⇨ 326

Ф

Фадеев А. М. ⇨ 399
 Фарадей М. ⇨ 402
 Фасмер М. ⇨ 147, 290, 331, 337
 Федоров Н. Ф. ⇨ 23–24, 29, 41, 44, 52, 54, 200, 244, 304, 405
 Флоренский П. Н. ⇨ 39–40, 109, 247, 255, 295

Флоринская А. М. ⇨ 85
 Фонвизин Д. И. ⇨ 287
 Франк С. Л. ⇨ 385
 Франк-Каменецкий И. Г. ⇨ 94, 152
 Фрейд З. ⇨ 34, 55–56, 161, 228, 301
 Фрейденберг О. М. ⇨ 95, 171
 Фридман А. А. ⇨ 44

Х

Хайдеггер М. ⇨ 34, 237
 Хаксли О. ⇨ 26, 74
 Хёйзинга Й. ⇨ 352
 Хлебников В. ⇨ 120, 123
 Холодная В. В. ⇨ 216
 Хорт А. Н. ⇨ 343
 Хрящева Н. П. ⇨ 174, 372

Ц

Цветаева М. И. ⇨ 100–101
 Цивьян Т. В. ⇨ 168, 206

Ч

Чаковский А. Б. ⇨ 10, 237, 279, 390
 Чалмаев В. А. ⇨ 174, 402
 Чапек И. ⇨ 350
 Чапек К. ⇨ 53, 62–64, 350
 Чарская Л. А. ⇨ 330
 Червякова Л. В. ⇨ 12
 Черных П. Я. ⇨ 52, 337
 Чернявская Н. В. ⇨ 116, 205
 Чехов А. П. ⇨ 11, 101, 180, 204, 289
 Чирвинский П. Н. ⇨ 125

Ш

Шавров В. Б. ⇨ 311
 Шведова Н. Ю. ⇨ 290
 Шекспир У. ⇨ 180–181, 333
 Шенгели Г. А. ⇨ 134
 Шенталинский В. А. ⇨ 22, 348
 Шепард Дж. ⇨ 63, 385
 Шеридан Р. Б. ⇨ 287
 Шиллер Ф. ⇨ 88
 Шифман И. Ш. ⇨ 195
 Шкапская М. М. ⇨ 83
 Шкерин М. Р. ⇨ 267, 390
 Шкловский В. Б. ⇨ 85, 100, 285
 Шлегель А. В. ⇨ 369
 Шлегель Ф. ⇨ 369
 Шпенглер О. ⇨ 55
 Шпильрейн И. Н. ⇨ 247
 Шубин Л. А. ⇨ 36–37
 Шукуров Р. М. ⇨ 146
 Шукуров Ш. М. ⇨ 146

Щ

Щербаков А. С. ⇨ 377, 384

Э

Эдисон Т. А. ⇨ 66
 Энгельс Ф. ⇨ 49, 51–54, 214
 Эпштейн М. Н. ⇨ 34, 243
 Эрдман Н. Р. ⇨ 302
 Эрмлер Ф. М. ⇨ 385
 Эткинд А. М. ⇨ 34, 60, 88

Ю

Юнг К. Г. ⇨ 58, 238

Я

Яковенко В. И. ⇨ 255

Яннингс Э. ⇨ 309

Яншин М. М. ⇨ 287

Ясинская М. В. ⇨ 338

Н

Hodel R. ⇨ 37, 44

Н

Naiman E. — см. Найман Э.

Nesbet A. ⇨ 106

Р

Ra S. ⇨ 127

Т

Teskey A. ⇨ 23

Teshaikowski R. R. ⇨ 372

Trojan A. ⇨ 326, 328