

Михаил Юрьевич Михеев (род. 1957), лингвист, литературовед, окончил Отделение структурной и прикладной лингвистики филологич. ф-та МГУ(1980); канд. диссертация «Семантика и прагматика причинного отношения и отношение обоснования» (под рук. Е. В. Падучевой) и докторская — «Описание художественного мира Андрея Платонова по данным языка»; автор более сотни статей и двух монографий («В мир Платонова через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки». М.: МГУ, 2003; «Дневник как эго-текст (Россия, XIX—XX)». М.: Водолей Publishers, 2007); ведущий сайта «Universitas personarum: Дневники, записные книжки, “обыденная” литература…» (http://uni-persona.srcc.msu.su/index.htm); один из организаторов Международной конференции «Маргиналии. Границы культуры и текста»(Юрьев-Польский 2008, Каргополь 2010, Касимов 2012, Елец 2014, Полоцк 2015...)

М. Ю. Михеев АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ... И ДРУГИЕ

М. Ю. Михеев

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ... И ДРУГИЕ

Языки русской литературы XX века



STUDIA PHILOLOGICA









М. Ю. Михеев

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ... И ДРУГИЕ

Языки русской литературы XX века

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2015

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)
М 69



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 15-04-16063

Михеев М. Ю.

М 69 Андрей Платонов... и другие. Языки русской литературы XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — 824 с., ил. — (Studia Philologica).

ISBN 978-5-94457-239-4

В книге на примерах прозы Платонова и Шаламова (но также: Набокова, Шолохова, Булгакова, Л. Андреева, Пильняка, Пришвина, Есенина, Солженицына... — русских писателей XX века) — ведется разбор избранных, ключевых у каждого из них тем, сюжетов, мотивов, приемов или просто слов и языковых выражений, которыми пользуется каждый и которые отличают одного от другого. Автор этой книги по образованию лингвист, так что основное внимание уделяет особенностям языка исследуемых писателей (это почувствует читатель в Разделе I — *Платонов*): эта часть с некоторыми поправками соответствует книге, написанной десяток лет назад.

Не менее языка интересна автору еще и точка зрения, т.е. загадочная множественность повествователей и разных ракурсов события, что названо Шаламовым «новой прозой» или даже «Антироманом», и что должно быть отнесено к нарратологии. Об этом пойдет речь в Разделе II — *Шаламов*.

Путь от рукописи к напечатанному тексту, с элементами текстологического анализа, стилистика, включение в текст диалектных слов и экзотизмов — темы Раздела III — *И другие*: тут, собственно говоря, будет продолжено выяснение того, **на основании чего** и насколько надежно мы в состоянии определить авторство текста, грубо говоря: чем один писатель отличается от другого? В целом книга составлена из статей, написанных в последние двадцать лет.

Для широкого круга — как литературоведов, лингвистов, так и просто читателей, любителей Платонова, Шаламова и других...

УДК 82
83.3 (2Рос=Рус)

В оформлении переплета и форзацев использованы
офорты книги Сергея Парфёнова «Андрей Платонов. Из “Котлована”» (2014):
...здесь будет дом, в нем будут храниться люди от невзгоды... — и другие

ISBN 978-5-94457-239-4



© М. Ю. Михеев, 2015
© Языки славянской культуры, 2015

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Памяти моего брата
Андрея Михеева
(1958–2015)

Благодарности:

Автор искренне благодарен всем, с кем материал этой книги в разных ее видах и в разное время обсуждался, кто так или иначе помог ее написанию: Наталье Азаровой, Владимиру Михайловичу Алпатову, Францишеку Апановичу, Нине Давидовне Арутюновой, Николаю Алексеевичу Богомолову, Елене Борисовой, Сергею Бородянскому, Владимиру Борисовичу Борщёву, Ирине Будановой, Марине Воронцовой, Валерию Вьюгину, Александру Гельбуху, Елене Гришиной, Валерию Демьянкову, Валентине и Сергею Дергачевым, Марии Дмитровской, Дмитрию Добровольскому, Дмитрию Дубнову, Александру Дырдину, Светлане Евграфовой, Андрею Анатольевичу Зализняку, Леониду Захарову, Дмитрию Исаевичу Зубареву, Вячеславу Всеволодовичу Иванову, Илье Иткину, Наталье Васильевне Корниенко, Александру Кравецкому, Григорию Крейдлину, Сергею Крылову, Томасу Лангераку, Олегу Григорьевичу Ласунскому, Нине Николаевне Леонтьевой, Нине Михайловне Малыгиной, Ирине Матвеевой, Алексею Мисюреву, Ольге Меерсон, Елене Михайлик, Михаилу и Николаю Мухиным, Дмитрию Ничу, Сусуму Нонака, Татьяне Облицовой, Анжелике Александровне Осиповой, Елене Викторовне Падучевой, Юрию Пастушенко, Николаю Перцову, Игорю Пильщикову, Александре Плетневой, Надежде и Владимиру Плунгянам, Софье Константиновне Пожарицкой, Людмиле Пружанской, Анне Рафаевой, Екатерине Рахилиной , Светлане Савчук, Алле Салий, Михаилу Саблину, Ольге Александровне Смирницкой, Ирине Спиридоновой, Габриэлю Суперфину, Игорю Николаевичу Сухих, Людмиле Федоровой, Анатолию Яновичу Шайкевичу, Елене Шмелевой, Андрею Уткину, Юрию Львовичу Фрейдину, Роберту Чандлеру, Светлане Членовой, Мариэтте Омаровне Чудаковой, Льву Исааковичу Эрлиху, Евгению Яблокову, Татьяне Янко, а также светлой памяти ныне уже **покойных** — Михаила Леоновича

Гаспарова, Виктора Марковича Живова, Елены Андреевны Земской, Юрия Семеновича Мартемьянова, Марии Андреевны Платоновой, Натальи Николаевны Перцовой, Марии Умновой и Георгия Михайловича Шмелева.

Предварительный вариант первой части моей предыдущей книги в течение многих лет, с конца 1999-го, был доступен в библиотеке Максима Мошкова, которому я свидетельствую свое уважение, искренне восхищаясь его деятельностью на почве борьбы с правами собственности бюрократов на чужие книги. Благодарю также Андрея Никитина-Перенского, в чьей библиотеке хранится pdf-файл моей книги.[1]

В книге, которая сейчас открыта перед читателем, использованы в качестве иллюстраций фотографии из личного архива покойной Марии Андреевны Платоновой, из электронных энциклопедий Юрия Сюганова,[2] Дмитрия Крылова, а на обложке и форзацах — фрагменты офортов Сергея Парфёнова «Андрей Платонов. Из “Котлована”. 2014». Им автор также глубоко признателен.

Я благодарен за долготерпение, неоценимую помощь и полезные замечания — своей жене, Анне Зализняк, а за поддержание отца в рабочем состоянии своим сыновьям, Савве и Николаю. Приношу благодарность также своим бывшим студентам, еще по Платоновскому семинару в МГУ, — Сергею Живаеву и Марии Королевой.

Благодарю Российский Гуманитарный Научный Фонд, который выделил деньги на это издание.

Работа по подготовке к публикации данной монографии осуществлялась при поддержке РФФИ, грант 13-06-00402.

Книга печатается с особенностями орфографии и пунктуации автора.

* * *

[1] Im Werden Verlag (Москва — Аугсбург 2003) — http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=292).

[2] LOMOportfolio.com.

Раздел I. ПЛАТОНОВ

О чем эта книга?
Предуведомление читателя

В книге предлагается способ углубленного чтения текстов Андрея Платонова, а также некоторых текстов его современников, с которыми он, надо это иметь в виду, практически не пересекался, — Шаламова и Набокова, Булгакова и Шолохова, Л. Андреева и Ф. Крюкова, а также Пришвина, Пастернака, Пильняка, Есенина...

Книга состоит из трех частей, или трех Разделов. Первый из них посвящен целиком Платонову и его языку (в целом он соответствует моей книге 2003 г., с внесенными в нее поправками), второй посвящен Варламу Шаламову, а третий — текстам писателей, так или иначе связанных с Платоновым, которого я считаю, все-таки, одной из центральных фигур русской литературы в XX веке. В конце имеется именной указатель и указатель специфических Платоновских слов и словосочетаний, значения которых в книге обсуждаются. Цель книги — на примере текстов Платонова и других русских писателей методом медленного чтения, статистического и лингвистического анализа исследовать художественный текст.

В Разделе I (Глава IV) вводится понятие *Предположения* — центральное, по мнению автора, при толковании всякого текста. Тут рассматриваются ключевые для творчества Платонова понятия — составляющие некий единый *тезаурус* для его автора и читателей. В Главе II исследуются характерные приемы Платоновского письма — с одной стороны, избыточность, а с другой, недостаточность языковых средств, недоговоренность. Описывается замысловатая, бросающаяся в глаза уже при первом чтении конструкция с родительным падежом (Глава V), сразу же выделяющая Платонова среди прочих писателей. Главы с VI по X представляют читателю фрагменты Платоновской картины мира — портрет человека, представление о его пространстве и времени, эмоциональные и ментальные составляющие в этом писательском микрокосме — *скупость* и *жадность*, *ум* и *чувства*, понятие *души*; в главе XI рассматриваются нарушения причинности. В предпоследней в этом разделе главе описывается структура сказки «Безручка», написанной Платоновым во время войны по мотивам известного сюжета русской народной сказки. В последней — рассмотрены поверхностные и глубинные черты сходства Платоновского текста с текстами современников и с текстами иных жанров, с дневниковой прозой, анекдотами, байками итп. Приложение к первому разделу завершается отзывом М.Л. Гаспарова на книгу автора (опубликованную в 2003 и защищенную по ней в 2004 г. диссертацию), чтобы читатель мог сравнить с тем, что автор в дальнейшем сумел учесть и что — не смог.

Темой Раздела II является близкий Платонову по духу писатель уже более позднего времени, создатель (по крайней мере, так ему казалось) «новой» прозы — Варлам Шаламов, с его центральным произведением «Колымские рассказы». Обсуждаются проблемы множества точек зрения, наличия в его текстах разных типов рассказчиков и повествователей, его отношения с контекстом 60-х годов, с диссидентами и с предшествующей XX веку всей русской литературой.

В Разделе III творчество Платонова сопоставляется по стилистике, использованию традиционных и специфических поэтических приемов — с творчеством его современников, а порой антиподов — т.е. Набокова, Ильфа и Петрова, Булгакова, Пришвина и других, уделяется внимание текстологии. Одна из глав этого раздела (I) посвящена сопоставлению взглядов на печатное и *не*печатное в советской литературе у Платонова и Пришвина, другая — анализу творчеству В. Набокова (II), еще одна (III) — сравнению поэтических приемов Платонова и Набокова, VI — «Запискам юного врача» Булгакова, VII — проблеме заимствований и видоизменения мотивов в романе «Мастер и

Маргарита» по сравнению с рассказом Л. Андреева «Иуда Искариот», VIII — подходу к проблеме авторства романа «Тихий Дон» и уровню заимствований в нем из текстов Ф. Д. Крюкова... В конце же этого раздела (XI–XIII) я возвращаюсь к творчеству Платонова: приводятся результаты текстологического исследования его рукописи, отданной в «Новый мир» под названием «Ревзаповедник» (позже она вошла в роман «Чевенгур»): на этом примере отчетливо видны усложнения и приобретения смысла; а также рассматривается строение послевоенного шедевра писателя, рассказа «Возвращение», где наиболее явно вступает в права зрелая поэтика писателя — поэтика умолчаний и недоговоренностей.

Что обычно привлекает читателя, или даже — потребителя художественных текстов? Очевидно, все-таки не узнавание каких-то новых обстоятельств или новых сюжетов (по крайней мере, не только оно), потому что познание — это ведущий фактор в чтении иных — научных, а не художественных текстов: именно там присутствует специфический *эрос*, о котором говорили греки Сократ и Платон. В беллетристике же этот эрос несколько иной. Какой же? Простейший ответ на вопрос: мы читаем роман — ради эстетического наслаждения. — Верно, но что стоит за этими словами? От чего мы, читатели, способны вдруг прийти в *содрогание* (одно из важных слов для Платонова, в его рассказе «Возвращение»), в восхищение или даже *восторг*, а иначе говоря, словами Пушкина, облиться слезами над вымыслом? Хоть это может показаться банальностью и чем-то само собой разумеющимся, рискну ответить: оттого что писатель, автор поэтического текста — не важно, стихи ли это или проза — *вместо* нас или *вместе с* нами описал детали, факты, обстоятельства, ситуации, которые нам, участникам прозы жизни, уже когда-то бросились в глаза, так сказать, запали в душу и хранятся где-то в глубинах нашей памяти (может быть, в подсознании) и могут быть легко нами домыслены — на основании того опыта, которым мы на сегодня располагаем, **но**: весь этот бессознательный опыт, детали, факты, обстоятельства итп. не были еще ни нами, ни кем-либо еще именно *так* выражены, высказаны, сгруппированы, оформлены, не были сопоставлены с другими фактами и обстоятельствами — пока мы не прочли это в данном тексте и каким-то своим «внутренним оком» не увидели, что написанное — действительно хорошо, красиво, тонко, остроумно. И тогда детали и обстоятельства, казавшиеся ранее просто ненужным нагромождением случайностей в глубинах нашей памяти, вдруг кристаллизуются, приобретают дополнительное, более объемное, более насыщенное, в том числе и символическое, существование в нашем сознании (существование с *амплификаци-*

ей, как сказал бы философ). Таким образом, благодаря тексту — благодаря вычитанным из стихотворения или из романа смыслам — мы начинаем лучше понимать самих себя, видеть всё через тот самый *магический кристалл*, а также, вопреки Тютчевскому «категорическому негативу» (будто *мысль изреченная есть ложь*), начинаем лучше понимать чужую индивидуальность — через себя самих.

* * *



Илл. 1. *Андрей Климентов* (1900-е годы. ОР ИМЛИ)



Илл. 1a. *Андрей Платонов* (в автомобиле, 1926). Из семейного собрания М. А. Платоновой



Илл. 1b. (1938)



Илл. 1c. (1940)

Глава I
Краткий биографический очерк

Андрей Платонович Платонов (1899–1951), русский писатель, масштаб творчества которого стал ясен лишь спустя полвека после смерти, собственно после того, как были опубликованы на родине, с 1984 по 2000 г., основные его произведения — романы «Чевенгур» (1926–1929), «Счастливая Москва» (1933–1934), повести «Котлован» (1929–1930), «Ювенильное море» (1931–1932) и записные книжки. Ранее Платонов был известен лишь как автор малой прозы — замечательных рассказов и повестей «Происхождение мастера», «Сокровенный человек», «Епифанские шлюзы», «Ямская слобода», «Возвращение» и др.

Платонов создавал в своих произведениях, по сути дела, нечто вроде религии нового времени, пытаясь противостоять как традиционным формам

религиозного культа, так и сплаву разнородных мифологем, складывавшихся в рамках соцреализма. Среди последних можно перечислить, во-первых, более или менее ортодоксальную коммунистическую идеологию и философию (Маркса-Энгельса, Ленина-Сталина, Троцкого-Бухарина, идеологов Пролеткульта итп.), во-вторых, философов и ученых естественно-научного направления (Максвелла, Эйнштейна, Минковского, Больцмана, И. П. Павлова, И. М. Сеченова, А. А. Богданова), в-третьих, научно-прожективные, отчасти уходящие в мистику идеи — К. Циолковского, Н. Федорова, П. Кропоткина, О. Шпенглера, В. Розанова, П. Флоренского, В. И. Вернадского, а также традиции многочисленных русских раскольников и сектантов.

Родился Андрей Платонов[1] — первенцем в многодетной семье паровозного машиниста (а позднее — слесаря железнодорожных ремонтных мастерских) Платона Фирсовича *Климентова*, в пригороде Воронежа, Ямской слободе, 16-го августа 1899 года (по старому стилю). Празднование его дня рождения 1-го сентября по новому стилю, что приходилось на 19-е августа по старому, достаточно условно, скорее это, все-таки, именины — *Андрей Стратилат*.

С 14 или 15-летнего возраста он начал работать рассыльным в страховом обществе, помощником машиниста на локомобиле, затем учеником на заводе, а в 17 лет поступил литейщиком на трубочный завод. С раннего детства мальчику пришлось узнать физический труд.[2] Отец и дед его по линии матери были самоучками-изобретателями. Сам он учится сначала в церковно-приходской школе, затем в четырехклассном городском училище, потом в новообразованном воронежском университете (на первом курсе то ли *словесного*, то ли *исторического* факультета), после чего переходит в железнодорожный *политехникум* (на электротехническое отделение), где с перерывами проходит два курса (специальность: слабые и сильные токи). Одновременно с этим работает и журналистом. Там же, в Воронеже, Платонов начинает публиковаться как поэт, прозаик и публицист — под разными псевдонимами, среди которых *А. Фирсов, А. Вогулов, Елпидифор Баклажанов, Иоганн Пупков, Фома Человеков, Н. Вермо*, и под собственным именем — А. Климентов. Но наиболее стойким в дальнейшем остается патроним, образованный по старому образцу, из отчества, — *Платонов*.

---

[1] Платонов — псевдоним, настоящая фамилия Климентов, даже, как будто, с ударением на последнем слоге (последнее со слов племянницы Платонова, Марины Сергеевны Климентовой).

[2] Здесь и далее биографические данные в основном по книге О. Г. Ласунского «Житель родного города. Воронежские годы Андрея Платонова». 1899–1926. Воронеж. 1999.

Большую роль в становлении Платонова как писателя сыграл его друг и старший товарищ — Г. З. Литвин-Молотов (настоящая фамилия — Литвинов), партийный деятель, редактор и издатель того времени. В 1922-м в Краснодаре выходит первая книга стихов и рассказов Платонова — «Голубая глубина». В ней он выступает от имени людей своего поколения, впитывающих в себя культуру вместе с революцией: *Мы идем из почвы, из всех ее нечистот*. (...) *Но мы очистимся*... — написано было в то время в одной из его статей. В 1917-м Платонову только исполняется 18 лет. Новую действительность, принесенную революцией, он принимает с огромным энтузиазмом, публикуя стихи, рассказы, публицистические статьи в газетах «Красная деревня» и «Воронежская коммуна». Во время захвата Воронежа белыми (рейд корпуса генерала Шкуро в октябре 1919) Платонов служит в железнодорожных войсках. Как он сам опишет позже, в 1922-м: *не доучившись в технической школе, я спешно был посажен на паровоз помогать машинисту*. С 1920 по 1921, в течение более года, Платонов состоит «членом РКП(б)», затем, как он сам пишет в анкете, *по своему решению* выходит из партии, о чем долгое время, как будто, сожалеет.[1] На самом деле (уже на языке официальном) он исключается из кандидатов в члены партии — первоначально, как он считал, «*по недоразумению, не поладив с секретарем ячейки*», но в дальнейшем это не даст ему возможности восстановиться в партии. Вот строчки из его автобиографии, написанной при повторной (также неудачной) попытке вступления в партию, в 1921-м:

> Я люблю партию — она прообраз будущего общества людей, их слитности, дисциплины, мощи трудовой коллективной совести; она — организующее сердце воскресающего человечества.[2]

Будучи кандидатом в члены партии, Платонов поступает в 1921 году в *губсовпартшколу* (с отрывом от производства), откуда, впрочем, вскоре отчисляется — «ввиду систематического непосещения лекций». И некоторые его знакомые в это время по тем или иным причинам покидают партию.[3] По-видимому,

---

[1] Из автобиографии 1924 года: «С 1920 г. по 1921 г. (по конец его, когда чистка уже прошла) я был в РКП(б), выйдя самовольно по мальчишеству и непростительной причине».

[2] *Ласунский.* Указ. соч., с. 156.

[3] Что такое *1921 год* для советской России? Это а) переход к НЭПу, 16 марта, на X съезде РКП(б); б) подавление Кронштадтского мятежа (27 тыс. человек под руководством матроса С. М. Петриченко были 17 марта разгромлены овладевшим крепостью 45-тысячным воинским соединением под руководством М. Н. Тухачевского); в) подавление восстания крестьян на соседней Воронежу Тамбовщине: 50 тыс. человек под руководством эсера А. С. Антонова уже к концу мая — началу июня были разгромлены 40-тысячной армией все того же Тухачевского (*Вернадский В. И.* Дневники: март 1921 — авг. 1925. М. 1999. Примечания, с. 17–18).

первоначально *легкомысленное*, как он сам скажет, решение о выходе созрело у Платонова самостоятельно, но работавшая в то время комиссия по пересмотру и очистке партии вынесла следующее решение:

> Тов. Платонова исключить из кандидатов РКП как шаткого и неустойчивого элемента, недисциплинированного члена РКП, манкирующего всякими парт. обязан., несмотря на свое развитие, сознательно уклоняется.[1]

Среди наиболее вероятных причин отчисления Платонова из партии называются разными мемуаристами — непосещение партийных собраний, отказ идти на субботник, религиозная вера его матери, несогласие с провозглашенной в стране только что Новой экономической политикой... Позднее Платонов не менее двух раз пытается *восстановиться*, но это ему не удается (может быть, к счастью?). Вот выдержка из заявления о повторном приеме в партию, в 1924, с объяснением причин выхода из нее два года назад:

> ...Я указывал, что не считаю себя выбывшим из партии и не перестаю быть марксистом и коммунистом, только не считаю нужным исполнять обязанности посещения собраний, где плохо комментируются статьи «Правды», ибо я сам понимаю их лучше, считаю более нужной работу по действительному строительству элементов социализма, в виде электрификации, по организации новых форм общежития...» (Ласунский, с. 211).

С 1919 года Платонов работает электриком на электростанции, кроме того, занимается опытами по *электризации семенной ржи и мяса* (в целях поднятия урожайности и для лучшего замораживания), а в 1922–1923 годы — всерьез занимается опытным овощеводством в окрестностях Воронежа. При этом активно работает в области осушения и орошения земли (мелиоратор с 1921 г.), позднее, в 30-е гг. — еще и точной механики (он имел около десятка свидетельств об изобретениях). Засуха и последовавший за ней голод 1921 г. сильнейшим образом повлияли на Платонова. С 1922 года он — председатель комиссии по гидрофикации губернского земельного управления, *предгубкомгидро* (первоначально называвшейся «чрезвычайной комиссией по борьбе с засухой», или *Земчека*)[2]. Официальное название его должности много раз менялось, но до переселения из Воронежа в Москву (в 1926 г.) он остается губернским мелиоратором. Ему была выделена машина марки «Форд», за рулем которой его мог видеть прилетавший в Воронеж летом 1925 г. на шестиместном самолете фирмы «Юнкерс» Виктор Шкловский: позже в книге

---

[1] *Ласунский*, с. 165. В цитате воспроизведен синтаксис оригинала. (Заявления Платонова о выходе из партии в архивах не сохранилось.)

[2] *Антонова Е. В.* Москва Андрея Платонова // Московский журнал. М. № 8. 1999, с. 11.

«Третья фабрика» он отметит этот факт следующим характерным для себя пассажем: *«Товарищ Платонов ездит на мужественном корыте, называемом автомобиль»*.

Под руководством Платонова были построены десятки плотин, вырыты сотни прудов и колодцев в Воронежской и Тамбовской губерниях, возведены три электростанции. Его свояченица (сестра жены) Валентина Александровна Трошкина позже вспоминала, что, когда он только начал ходить в дом ее родителей, *на нем всегда была гимнастерка, вечно засаленная, потому что он постоянно возился с механизмами, инструментами, все изобретал, ремонтировал чего-то*.[1] Он сразу же подружился со своим тестем, они вместе соорудили мельницу в самом центре Воронежа, на которой мололи муку — даром для всех желающих.[2] Но вот выстроенная ими позже электростанция в деревне Рогачевке, проработав менее года, в 1925 была кем-то подожжена и сгорела дотла вместе со всем оборудованием (об этом — собственно, рассказ «О потухшей лампе Ильича»)[3]. После отъезда из Воронежа Литвина-Молотова в 1925 г. для Платонова создается невыносимая обстановка, да и общественно-мелиоративные работы в основном к тому времени сворачиваются (лето выдалось уже не засушливым, а скорее дождливым). В 1926 году Платонов вместе с семьей, т.е. женой Марией Александровной, малолетним сыном Платоном (Тошей, или Тотиком) и сестрой жены Валентиной переезжает в Москву, — решив стать профессиональным писателем.

После отъезда самого Платонова из Воронежа, в 1929–1937 гг. многие его бывшие сотрудники будут арестованы (стандартное обвинение: злостное вредительство — причем в ходе допросов будут получены показания и на самого Платонова, но он по этому делу привлекаться не будет: воронежскому ОГПУ было не до того, чтобы разыскивать Платонова в густонаселенной столице, работы *и так хватало*); в результате многие мелиораторы, его бывшие сослуживцы, окажутся на Беломорканале (Ласунский, с. 254).

---

[1] *Трошкина В. А.* Рука об руку. (1989) // Москва. М. № 9. 1999, с. 181.

[2] Но уже через несколько дней дело заглохло. Та же участь постигла и другое их совместное с тестем начинание — кино для всех в деревне Рогачевке, под Воронежем (Там же, с. 182).

[3] «Гидроэлектрическая станция на бывшем шлюзе на реке Воронеже (под слободой Чижовкой) рассчитана (к 1 авг. 1923 г.) на 120 л. с. (88,3 клв.) первоначальных... Будут построены три плотины (каменно-бетонные с железными укреплениями) с затворами и водоспусками. (...) Итак, вопрос о гидроэлектрической станции решен: она будет создана, горизонт воды в реке будет урегулирован, постыдного мелководья на реке, где нарождался флот, больше не будет...» — Андрей Платонов. Воронежская гидроэлектрическая станция // «Воронежская коммуна» за 15 дек. 1922. № 284 (936), с. 2 (орфография газеты сохранена).

На новом месте Платонов почти сразу оказывается *с семьей и без заработка*, к тому же — и практически без пристанища.[1] До самой войны он будет вынужден совмещать писательство со службой в разнообразных учреждениях — Наркомате земледелия, Росметровесе (вспомним здесь «Трест весов и гирь» из его недописанного романа «Счастливая Москва»), на заводах и в конструкторских бюро (а тут можно вспомнить — *небольшой механический завод*, откуда увольняют *Вощева*, в самом начале «Котлована»); писать же ему остается в основном по ночам. Вот характерный ответ Платонова на вопрос, в какое время он в основном работает (в анкете 1931 г.): *«в свободные выходные часы»*. Вначале после переезда в Москву он был оформлен на работу землеустроителем в ЦК профсоюза *Всеработземлес*, но больше месяца такой работы не выдерживает. В конце года Платонов получает в Тамбове должность заведующего подотдела мелиорации, однако через три месяца ему снова приходится буквально бежать оттуда (косная тамбовская среда, интриги, склоки, кумовство).

Тем не менее за годы 1926–1934 Платоновым созданы, на мой взгляд, наиболее значительные его произведения. В середине 1927 в целом очень благожелательный к Платонову критик, его близкий друг Литвин-Молотов так отозвался, в обстоятельном письме к нему, о повести «Строители страны» (это первоначальное название романа «Чевенгур»):

> Если бы вещь была плоха, я не стал бы всего этого писать, она хороша, но в таком виде не может быть приемлема для издания по вполне понятным соображениям. (...) Копенкин сразу выступает..., как советский дон-кихот... (...) Впечатление таково, что будто автор задался целью в художественных образах и картинах показать несостоятельность идей возможности построения социализма в одной стране. (...) Когда они [герои] рассуждают, нужно помнить, что их рассуждения бессознательно для них корректируются исповедываемой ими программой и речами вождей, так было всегда.[2]

Конечно, Платонов не хотел, да и не мог корректировать себя и свое творчество «программой и речами вождей». Позднее он неоднократно обращается к Максиму Горькому, в частности, с просьбой помочь опубликовать «Чевенгур». Известно, что тот, поначалу очень высоко отзывавшийся о Платонове (в письме к Всеволоду Иванову в январе 1928), после прочтения романа (август — сентябрь 1929) отметил в осторожном, чтобы не обидеть, ответном

---

[1] «Начались мучения с жильем. Жили где придется» (*Трошкина В. А.* Там же, с. 183).

[2] *Яблоков Е. А.* Комментарий // *Платонов А. П.* Чевенгур. М. 1991, с. 521–523. Здесь и ниже все выделения подчеркиванием, где таковые встречаются в цитатах, принадлежат автору цитаты; выделения **жирным** шрифтом — мои; а знак # используется для обозначения убранного мной из цитаты абзацного отступа. — *М. М.*

письме к Платонову, по сути, тот же самый основной недостаток, который был виден за два года до этого еще Литвину-Молотову:

> Хотели вы этого или нет, но вы придали освещению действительности характер иронико-сатирический, это, разумеется, неприемлемо для нашей цензуры.» # ... При неоспоримых достоинствах работы вашей, я не думаю, что ее напечатают, издадут. Этому помешает анархическое ваше умонастроение, видимо свойственное природе вашего духа. # В психике вашей, — как я воспринимаю ее, — есть сродство с Гоголем. Поэтому попробуйте себя на комедии, а не на драме (по: Яблоков. Указ. соч., с. 411–412).

Вот и при личной встрече, оказывается, Горький посоветовал Платонову «изменить тон» своих произведений, что следовало понять, прежде всего, как пожелание вообще сменить взгляд на жизнь — с иронико-сатирического на более оптимистически-жизнеутверждающий, более подобающий эпохе. (Платонов не нашелся тогда, что ответить на это, но отрекся от примененного к нему Горьким термина *литератор*. Горький ответствовал в тон: «Вы правы, слово-то обидное».) Но что было доступно другим, для Платонова оказалось невозможным: дружескому совету классика тот так и не внял. Позднейшие обращения за помощью к Горькому (1933) ожидаемого результата также не дали.[1]

Отданный в 1930-м в печать «Чевенгур» был одобрен редактором Всеволодом Ивановым и, как будто, даже набран в типографии, но в последний момент набор рассыпали — по распоряжению другого редактора журнала «Красная Новь», Федора Раскольникова. Впрочем, в случае публикации судьба автора, скорее всего, была бы незавидна. Повесть «Котлован» автор тоже пытается опубликовать, но так же — безрезультатно. Хотя по воспоминаниям сына Всеволода Иванова Вячеслава, а также сына Бориса Пастернака Евгения, по крайней мере указанные двое писателей в 30-х гг. были знакомы с основными Платоновскими произведениями «Чевенгуром» и «Котлованом» в рукописях и весьма высоко о них отзывались. Роман «Счастливая Москва» останется неоконченным, а рукопись другого романа, «Путешествие в человечество» (или «Путешествие из Москвы в Ленинград»), будет украдена вместе с чемоданом у Платонова в поезде, во время военной эвакуации семьи в Уфу.

В конце 1929 года писатель подвергается «идеологической порке» — за публикацию (совместно с Б. Пильняком) очерка «Че-Че-О», а затем, в

[1] *Андрей Платонов*. Записные книжки. Материалы к биографии. (Примечания Н. В. Корниенко, публикация М. А. Платоновой.) М. 2000, с. 364.

1931-м, еще и за собственный рассказ «Усомнившийся Макар» (опубликованный в журнале «Октябрь» А. Фадеевым, в чем главный редактор сразу же публично раскаялся и повинился, назвав рассказ *идеологически невыдержанным, анархистским*, за что, мол, ему «поделом попало от Сталина»). Осуждению Платонова способствовала также и опубликованная в «Красной Нови» у Вс. Иванова печально известная *бедняцкая хроника* «Впрок», название которой, как будто, было переиначено на экземпляре, читанном Сталиным, в *кулацк*[ую] *хроник*[у]. В дальнейшем общественные кампании проработки Платонова повторялись неоднократно (в 1937, в 1946), но исправляться он не желал или просто искренне — не мог. Фактически лишенный возможности печататься, писатель продолжал, тем не менее, работать, и в самые тяжелые годы им созданы высочайшие по классу произведения — рассказы и повести «Фро» (1936), «Третий сын» (1936), «Река Потудань» (1937), «Июльская гроза» (1938), «Возвращение» (1945) и другие. Сам Платонов в тюрьме не сидел, но в 1938-м оказался арестован его 15-летний сын Платон (получивший 10 лет лишения свободы за *«руководство антисоветской молодежной террористической шпионско-вредительской организацией»*), который потом, уже незадолго до войны, был вызволен из лагеря (по одним сведениям, после вмешательства Шолохова и разговора его лично со Сталиным, по другим — совершенно независимо от этого). Так или иначе, но через недолгое время, в январе 1943-го, *Тоша* на руках родителей скончался от полученного в заключении туберкулеза (сначала он проделал путь в трюме баржи от Архангельска до Таймыра, а потом работал на шахте в Норильске). Вину за смерть единственного сына Платонов, видимо, болезненно ощущал на себе все последние годы, понимая, что такой изысканный, садистски-утонченный путь мести был выбран хоть, может быть, и случайно, но тем не менее именно этим способом власть в конце концов расплатилась с ним за неугодные ей сочинения.[1]

Во все годы московской жизни — до и после смерти своего сына — Платонов пытался активно участвовать в писательской жизни: в частности, даже просил взять его в поездку группы писателей, в 1933-м, на Беломорско-Балтийский канал,[2] но от этой поездки каким-то чудом был убережен; на 1-м съезде советских писателей (1934) также участия не принимал, зато ездил вместе с другими в Туркмению, написав после этого повести «Джан» и «Такыр» (1934); был также в писательской поездке на Медвежью гору (теперешний *Медве-*

[1] Подобным же образом Сталин поступал и с другими. Вспомним, что было с Анной Ахматовой и ее сыном Львом Гумилевым.

[2] *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова 1926–1946 // «Здесь и теперь» 1993. № 1. М. 1993, с. 218.

жьегорск, в Карелии), после чего им был написан рассказ «Лобская гора», отклоненный от публикации в журналах после обсуждения в союзе писателей в 1936-м (Там же, с. 241–246). В 1942–1946 гг. работал на фронте в качестве военного корреспондента газеты «Красная Звезда» (3 года и 2 месяца) и только тогда стал более широко печататься. Попав под обстрел во время пребывания на фронте, был контужен и, пролежав в течение ночи под завалом земли, заработал в результате туберкулезный процесс в легких (по иной версии — заразился туберкулезом еще от сына). В ноябре 1944 прибыл домой с тяжелой формой туберкулеза, но сумел еще «сбежать» на фронт, встретив окончание войны в Берлине, и только в феврале 1946 был окончательно демобилизован, по болезни[1] (прямо с поезда его принесли домой на носилках)[2]. Последние годы жизни Платонов фактически не вставал с постели.

Так же, как потомкам, и его современникам многое в писаниях Платонова было непонятным. Вот некто писатель В. В. Гольцев, слышавший когда-то ранее в редакции «Нового мира» чтение отрывков рукописи «Котлован», а теперь присутствующий на «творческом отчете» писателя во Всероссийском Союзе советских писателей, 1 фев. 1932, задает ему вопрос:

> Мне непонятно, как Вы, человек не только пролетарского происхождения, но и человек долгое время бывший сам рабочим, выросший, очевидно, в пролетарском окружении (...) примерно в 26 году «вдруг», оторвавшись от производства, (...) начинаете писать совершенно в другом плане. (...) Вопрос мой сводится к тому, чем же Вы объясняете свой достаточно резкий поворот направо. Вы как бы «перестроились», только перестроились слева направо. С человека пролетарского происхождения, рабочего по своей профессии — можно спросить больше, чем с интеллигента, воспитавшегося в буржуазной среде и впитавшего буржуазную идеологию.[3]

По сути, этот Гольцев совершенно прав. На том же самом собрании ранние произведения Платонова оценивались как

> попытки подковырнуть, нигилистически издевнуться над действительностью и что-то ей противопоставить (К. Зелинский);

или еще и:

---

[1] *Шошин В. А.* Из писем А. Платонову (по материалам рукописного отдела Пушкинского дома) // Творчество А. Платонова. Кн. 1. СПб. 1995, с. 188.

[2] Это записано мной со слов дочери писателя Марии Андреевны, которая ссылается на рассказ своей матери, жены писателя Марии Александровны.

[3] Стенограмма творческого вечера А. Платонова 1 фев. 1932 г. // Памир. Душанбе. № 6. 1989, с. 104–105. Платонов, как будто затрудняясь ответить по сути, ничего существенного на это не сказал (ср. Там же, с. 105).

> в каждом отдельном звуке Платоновского голоса слышится что-то ехидное (П. В. Слетов. Там же, с. 108, 114).

За три десятилетия творческой жизни Платонов все время писал, по сути дела, одну и ту же свою вещь — о путях *прорастания души* в человеке (он дополнил условно считающуюся «сталинской» формулу *инженеры человеческих душ* эпитетом — *творческие*). Этой теме посвящены основные его произведения, начиная от повести «Сокровенный человек» до незаконченной повести-романа «Македонский офицер» (1934), рассказов «Бессмертие» (1937), «Возвращение» (1945) или переработки русской народной сказки «Безручка» (1950). Вот отрывок из его письма жене из Тамбова, 1926-го года:

> Мои идеалы однообразны и постоянны. Я не буду литератором, если буду излагать только свои неизменные идеи. Меня не станут читать. Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения. Именно — опошлять! А если бы я давал в сочинения действительную кровь моего мозга, их бы не стали печатать... (...) # Смешивать меня с моими сочинениями — явное помешательство. Истинного себя я еще никогда и никому не показывал и едва ли когда покажу. Этому есть много серьезных причин...

Но его не печатали даже и такого, как он считал,— «опошленного», с облегченными, «варьированными» мыслями.

В общих чертах мировоззрение Платонова можно охарактеризовать как отстаивание идеалов истинного коммунизма, — так никогда, впрочем, и не явленного в действительности. Как сказано в их с Пильняком очерке «Че-Че-О»,

> Дружество и есть коммунизм. Он есть напряженное сочувствие между туловищами пролетариата.

При этом человек представляет собой безусловно конечную смертную физическую оболочку и в жизни неподотчетен иным инстанциям, кроме собственного разума, совести и способной в некоторых состояниях чувствовать, «пропуская через себя весь мир» — *души*. В целом это сложно устроенный биологический механизм, формулы которого мы не знаем и, возможно, до конца узнать не сможем. Однако наделенный механической и биологической природой человек, как и все живое, способен руководствоваться не только материальным. Этику для нового строящегося общества вслед за рационалистами Платонов выводит из сугубо прагматических, даже «шкурных» понятий — личной пользы и выгоды. Начала добра и зла в человеке неразделимы. Естественное стремление к радости и наслаждению регулируется сознанием (совестью) и чувством

того, что эта радость сопряжена с горем кого-то другого и в этом плане увеличением совокупного зла в мире — в том числе и лично для тебя самого. Таким образом, любой человек оказывается ответственным за все зло, совершаемое в мире на его глазах (или даже то, которое он вообще в состоянии представить, почувствовать, примерить на себе), а решать, что делать в этой ситуации, принуждена его душа. Разум при этом оказывается просто *слабосудной* (слабосильной) машиной — он только мертвый механизм, автоматический придаток, приводящий в действие душу и заставляющий ее достигать высших целей. Душа должна прежде всего научиться сопереживать, со-участвуя чужому горю. Для этого не нужно ходить в церковь или предаваться каким-то специальным формам медитации, достаточно лишь так видеть мир, как предлагает Платонов в своих произведениях. По Платонову, душа должна была бы уничтожить в себе перегородки, отделяющие ее от душ других людей — именно, в первую очередь от тех, кому она (поневоле, по незнанию, ошибке или даже умышленно) причиняет боль. Человек не только обязан ставить себя на место того, кого считает своим врагом (или того, кто считает себя его врагом), в согласии с евангельской заповедью подставив щеку под удар, но и сам должен испытать, испробовать на себе возможность жизни в форме низшего существа, объекта своей деятельности, любого другого человека, что можно считать определенным родом христианского *кеносиса*. Советские «записные» критики (А. Гурвич, В. Ермилов, Л. Авербах, А. Фадеев), отдадим им должное, совершенно справедливо усматривали в Платоновских произведениях элементы юродства. (Только во время войны эта основная тема Платонова несколько отодвигается на задний план.)

Вот и в отношении стиля Платонов создал свой яркий и неповторимый язык, подражание которому грозит тому, кто этому следует, утерей самостоятельности, с подчинением стилю Платонова. Этот стиль и язык одновременно сочетают в себе, с одной стороны, элементы тавтологии и вычурности, некоего суконного, «советского», или по-канцелярски испорченного языка, а с другой стороны, языка образно-поэтического. В нем свободно соприсутствуют высокие церковнославянские обороты речи и неграмотная, самодельная речь разных *чудиков и умников* из народа. В отдельных местах язык прозы Платонова достигает неповторимой поэтической мощи. Писатель добивается этого, используя практически все без изъятия речевые уровни и стили. Так, метафора у Платонова почти всегда выступает в переосмысленном или «снятом» виде, что оказывается сопряжено, как правило, с переносом значения, словесной игрой, загадыванием читателю загадки. Читать Платонова временами крайне сложно, а иногда просто невыносимо, тягостно. Как правило, наиболее нагружены смыслом оказываются сочетания двух слов — внутри которых стан-

дартные языковые сочетания как бы разъяты на части и переосмысливаются по примеру каламбура или *анаколуфа*. Получается некий многослойный словесный сплав, или пирог. Платоновское словосочетание комбинирует в себе смысл нескольких стандартных языковых сочетаний, выражая их сгущенный, своеобразно стянутый в единое целое смысл, «спрямляя» их. К примеру, Платоновское предложение «(на лице отразилась) *морщинистая мысль жалости*» (К)[1] — следует понимать как некую равнодействующую, по крайней мере, из следующих смыслов:

1) <лицо выражало жалость>,

2) <на лице отразилась какая-то мысль>,

3) <лицо покрылось морщинами>;

1–3) ? — <всё лицо сморщилось от жалости>.

В языке Платонова преобладают конструкции с родительным падежом и слова с обобщенным значением (можно проследить это вплоть до суффиксов — на -ство, — ание, — ение, — щина или -ость), типа *вещество существования* или *тоска тщетности* (К); часты заимствования из политического лексикона его времени: *в директиве отмечались явления перегибщины, забеговщества, переусердщины* (К). Причинные связи в его текстах оказываются намеренно преувеличены, гипертрофированны, но тем как бы еще и разрушены: *рабочие спят в верхней одежде, чтобы не трудиться над расстегиванием пуговиц*; а полные ноги у женщин не для чего иного, как — *на случай рождения будущих детей»* (К). Очень часто причинность обращается в обратную сторону, к абсурду, с точки зрения здравого смысла, или же причудливо замыкается на самое себя, предоставляя только читателю докапываться до смысла фразы. Так, *у покойного волосы росли даже из губ, потому что его не целовали при жизни* (К), или: *церковный сторож богу от частых богослужений не верил* (Ч). Цитаты классиков «мар-лен-стал-изма» у Платонова принимают вид намеренно неправильных, наивных, переиначенных на свой лад и риск доморощенных откровений героев (куда уж тут до «сознательной коррекции их исповедуемой программой и речами вождей», на чем настаивал Литвин-Молотов). Так, Ленин, с точки зрения Жачева в «Котловане», лежит в мавзолее *целым потому, что марксизм все сумеет*. (...) *Он науку ждет — воскреснуть хочет*.

В последний период творчества, когда прикованный к постели, но продолжающий работать писатель понял, что основные свои произведения ему уже не увидеть напечатанными (проходили в печать, да и то не всегда, либо

[1] Здесь и везде далее после цитаты в простых скобках начальными большими буквами обозначается произведение Платонова, откуда взята цитата (К — «Котлован», Ч — «Чевенгур»...).

военные рассказы, с определенным, навязываемым самой ситуацией упрощением взгляда на мир, либо литературная критика, либо переработки из русских сказок), проза Платонова, что называется, стала действительно «граничить с мрачным бредом». — Это мнение многих, высказанное первоначально еще Горьким, в 1933 году, но оно же было повторено и критиком, писавшим отзыв о последней пьесе Платонова «Ноев ковчег» (1950), которая с той же самой резолюцией была отклонена редакцией (К. Симоновым) от публикации в «Новом мире», совсем уже незадолго до смерти писателя.

Если Платонову родиться суждено было через 100 лет (и три месяца) после рождения Пушкина, в 1899-м, то умер он — через 100 лет, без малого, после смерти Гоголя, 5 января 1951.[1]

* * *

[1] О почти буквальном совпадении оценки «Ноева ковчега» (критик А. Тарасенков) с оценкой «Мусорного ветра» Горьким уже писали: *Малыгина Н. М.* Повороты английского сюжета А. Платонова. Неизвестный источник пьесы «Ноев ковчег» // Октябрь. М. 1999. № 7, с. 168–175.



Илл. 2. *Фантастические рыбы* (из графического собрания Киево-Печерской лавры)

Глава II
Обзор тем с птичьего полета. Несколько содержательных комментариев к тексту «Чевенгура»

Краткое содержание:

§ 0. Платонов в общем и целом. — § 1. Некрасивость, неудобность, ущербность. — § 2. Зло, творящее благо. — § 3. Стыд от ума и примат чувства в человеке. — § 4. Пристрастие к запахам. — § 5. Сказочное начало. — § 6. Апология русской ментальности. — § 7. Достоинство ветхости. — § 8. Борьба с энтропийными силами.

§ 0. Платонов в общем и целом

Творчество Андрея Платонова метафизично. Основное его содержание — далеко вне и за границами физического текста. Поэтому небезынтересно разобраться, в чем состоят основные «камни преткновения» в том идеальном мире, который встает из его текста. Ведь этот странный, выдуманный мир далеко отстоит от мира, привычного нам. Какое-то единое, но почти не представимое мировоззрение пронизывает собой чуть ли не каждую Платоновскую строчку, каждый абзац. Чтобы как-то ориентироваться в его текстах, необходимо уяснить для себя некоторые исходные предпосылки, на которых этот диковинный мир построен. Читая его тексты, мы сталкиваемся с какими-то пугающими странностями, нас настораживают отдельные повороты его речи или сюжета. Вернее, сюжет у него почти всегда стоит, или «топчется» на месте, а главные события происходят на каком-то другом уровне — на уровне языка, что ли, или даже за самим этим языком, где-то вокруг него, только предполагаются. Такое характерно практически для всех без исключения произведений писателя и представляет собой как бы самую суть Платоновского способа изложения. Смысл должен родиться только в голове читателя, он еще не готов для этого, а в тексте — только лишь рабочий материал для такого процесса. Поэтому многие просто не могут читать Платонова. Попытаюсь здесь наметить перед читателем эту «метафизику», насколько я ее понимаю — правда в несколько тезисной и, может быть, не всегда доказательной форме.

Многих читателей да и исследователей удивляет какая-то явная надуманность мысленных конструкций в Платоновских произведениях. Можно считать, что его герои насильственно погружены в некий «физиологический раствор» и существуют только в рамках эксперимента их автора. Они посажены в банку, где созданы идеальные условия, чтобы главный опыт (а им безусловно является Коммунизм — все-таки автор жил в жаркий период нашей истории), чтобы этот эксперимент удался и начал бы «расти», развиваясь из самих этих людей, будучи просто, как было им сказано, «промежуточным веществом между туловищами пролетариата».

Условия опыта идеальны в том смысле, что им не мешает никакая реальность. Ведь Платонов — писатель не реалистический. Его не интересует действительность как она есть. Он пытается исчерпать, разработать до мыслимого предела саму идею Революции, чтобы уяснить, ради чего же она произошла. Он нисколько не изменяет первоначальных — именно идеальных — побудительных мотивов, специально не принимая во внимание, не следя за их изменениями — то есть того, что на самом деле всегда происходит и начинает

преобладать в любом реальном опыте. Мотивы и идеалы революции он понимает по-своему или просто фантазирует на их основе. Его интересует то, что могло быть, а не то, что на самом деле произошло (роман написан в те годы, когда окончательный итог большевистского эксперимента в «отдельно взятой» стране до конца еще не был ясен). В каждом из Платоновских героев (и в каждом из произведений) мотивы эти варьируются, воплощаясь по-своему, часто меняясь до неузнаваемости. В целом все его герои — заготовки какого-то будущего человеческого вещества, а их идеи — все новые и новые фантастические проекты будущего устройства человечества. Многие герои явно «родственны» между собой или как-то очевидно дополняют друг друга, раскрывая как бы одни и те же авторские мысли, воплощая в действительность какую-нибудь «стоящую за кадром» идею автора. Но вообще это дело обычное у многих писателей (можно вспомнить хотя бы идейно-содержательную «изоморфность» между героями главных романов Достоевского).

Авторское сознание в произведениях Платонова — чрезвычайно сложно организованное единство. Выразить его явно, не с помощью того же Платоновского текста, на мой взгляд, пока не удалось никому из исследователей. Самое главное (и «тонкое») в этой задаче — вскрыть и описать те противоречия, на которых оно зиждется, которые в себе заключает. Совершенно правильно заметил Сергей Бочаров, что

> уже во второй половине двадцатых годов Платонов находит свой собственный слог, который всегда является **авторской речью**, однако неоднородной внутри себя, включающей разные до противоположности тенденции, выходящие из одного и того же выражаемого Платоновской прозой сознания.[1]

Как пишет Михаил Геллер, сравнивая, вслед за Замятиным, Платоновскую манеру письма, времени «Города Градова» (1927), с отстраненностью авторской позиции Булгакова, в «Дьяволиаде»,

> он [Платонов] также сочетает быт и фантастику. Но он добавляет к этой смеси третий элемент — внутреннюю личную заинтересованность в происходящем, болезненное чувство обиды человека, обманутого в своих надеждах.[2]

Вот именно эта «личная заинтересованность» во всем выступает у Платонова на передний план, отодвигая даже соображения поэтической организации текста.

---

[1] «Вещество существования» (Мир А. Платонова). (1968) // *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М. 1985, с. 288.

[2] *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Париж. 1982, с. 113.

Итак, согласно первоначальной «рабочей гипотезе» Платонова, собственно говоря, как бы усвоенной им бессознательно под воздействием обстоятельств или впитанной еще с молоком (в пригороде Воронежа — Ямской слободе, где он родился и вырос), а затем уже подвергнутой пристальному исследованию и проверке, — так вот, согласно этой гипотезе, человек устроен просто: он руководим в жизни одним материальным. (Правда, позднее то же материальное может захватывать, включая в себя, и многое другое, но это уже издержки, или, так сказать, сублимация — все тех же демокритовских «атомов и пустоты».)

Основными желаниями, или движущими «инстинктами» внутри исследуемой модели поведения, с одной стороны, является жажда **Приобретения**, обладания предметом, а также стремление к подчинению, могуществу, господству над миром, или, огрубленно, то же, на что нацелено Фрейдовское понятие libido.[1] С другой стороны, это страх перед возможной **Потерей**, утратой собственности или порчей имущества, страх разрушения, расходования, растраты энергии, жизненных сил (также и страх перед наказанием). Первое можно отождествить с инстинктом Жизни (или Эросом, по Фрейду), а второе — с инстинктом Смерти, Танатосом (в варианте же самого Платонова — ужасом перед тленностью и гибельностью всего в мире). Если теория Фрейда основной упор делает на изучении первого, то «теория», господствующая в мире Платонова, скорее, на последнем. Недаром среди его любимых выражений можно найти такие, как *жадность радости, бережливость труда, скупость сочувствия, терпение мучительной жизни, тоска тщетности* итп. (О них — то и дело спотыкаешься, читая его текст.[2])

Платонову необходимо понять, каким образом из сильно упрощенной таким образом психической конструкции сама собой рождается *душа* (то, чем, как «избыточной теплотой», наполнено тело человека) — т.е. каким образом и в каком месте «прорастают» в человеке иные желания и иные чувства, кроме заданных первоначально, исключительно примитивных. А именно, как возникают — тоже постулируемые моделью, но постулируемые уже в ее выводе и собственно ничем не подкрепленные, никак не выводимые из посылок — взаимная любовь, братство, сочувствие друг другу, доверие, преданность и человечность? Иными словами, уже не в его терминах, как из мира, погрязшего

[1] Психоанализ активно распространялся в России с начала века и в каком-то своем варианте был безусловно знаком Платонову, возможно, в изложении появившейся в 1927 году книги М. М. Бахтина: Волошинов В. Н. (Бахтин М. М.) Фрейдизм. М. 1993.

[2] Несколько подробнее о способе «противостояния» Платонова Фрейду говорится в моей статье: Возражения Фрейду в «Чевенгуре» Андрея Платонова // Структура текста и семантика языковых единиц. Калининград. 2001, с. 23–42.

в грязи и грехах, может быть обретена дорога к спасению и чистоте «первоначальных» (идеальных) отношений? А уж то, в какой грязи погряз этот мир, показано у Платонова весьма «преизрядно», со свойственным ему, пожалуй, как никому другому, стремлением к преувеличению. Из-за гипертрофии этой стороны в его творчестве иногда возникает впечатление, что он ею любуется — так много в его текстах сцен, почти «непереносимых» для нормального чтения.

Откровенно антиэстетических примеров приводить не хочется (читатель легко отыщет их сам). Но вот отрывок, в котором грязь хоть и демонстрируется, но все-таки снимается некоторым ироническим отстранением — приемом, со времен Пушкина и Гоголя достаточно освоенным в русской литературе, от которого и Платонов, с его пренебрежением ко всему «культурному» и явной установкой на неприятие канонов изящной словесности, все-таки не смог (к счастью для нас) до конца освободиться. В отрывке ниже описывается, как Сербинов ищет в Москве свою знакомую:

> Он ходил по многим лестницам, попадал на четвертые этажи и оттуда видел окраинную Москву-реку, где вода пахла мылом, а берега, насиженные голыми бедняками, походили на подступы к отхожему месту (Ч).

Эффект отстранения,[1] кажется, состоит здесь в том, что автор, описывая откровенные «некрасоты» действительности, все-таки предоставляет своему читателю, как некую лазейку, возможность считать, что поскольку в тексте — явное преувеличение, то он и написан как бы не совсем «взаправду», а ради особой цели «художественного восприятия». При этом у автора с читателем оказывается своя, общая (и притом как будто всегда внешняя по отношению к изображаемому) позиция. Но всегда ли Платонов дает нам такую возможность?

Особому сложному способу Платоновского видения мира посвящена статья Валерия Подороги.[2] На месте традиционных фигур наблюдателя, рассказчика, повествователя, «хроникера» или иных воплощений авторской речи (что развивает, по сути, высказанную ранее идею Михаила Геллера (Указ. соч., с. 198). Подорога фиксирует у Платонова новый способ изображения — когда происходящее показано глазами некоего *евнуха души*. В «Чевенгуре» этот евнух души (то есть, по меньшей мере, евнух души главного героя, Александра Дванова, но также, по-видимому, и его «дублера», Симона Сербинова) — это, по сути, еще и вариант авторской речи, некая субстанция, максимально ли-

[1] *Остранения*, если по В. Шкловскому.

[2] *Подорога В.* Евнух души. Позиции чтения и мир Платонова // Параллели (Россия — Восток — Запад). Вып. 2. М. 1991, с. 34–72.

шенная собственной позиции, отстраненная от каких-либо оценок, а лишь только хладнокровно фиксирующая все происходящее, не умеющая ничего переживать и не участвующая ни в чем, а только наблюдающая и анализирующая, но лишенная души и воли, и при этом — постоянно мыслящая, некий голый интеллект. Такое *зрение* в корне отлично от обычного зрения.

При постоянном совмещении двух «дистанций» (сближения с текстом, то есть трагики, и отдаления от него, комики) Платоновский «руководитель чтения» все время сбивает, путает читателя, не давая нам взглянуть на изображаемое с какой-то одной позиции: по словам Подороги, он обладает «внедистантным зрением» (Указ. соч., с. 57).

Для Платонова вообще характерны постоянные поиски возможности выхода за рамки какой-то принятой до него формы выражения авторского сознания, отторжение его (с отторжением даже от себя, как автора!), отстранение — то в фигуре некоего «душевного бедняка» (*нищего духом*?), как в хронике «Впрок», то в «евнухе души человека», как в «Чевенгуре».

§ 1. Некрасивость, неудобность, ущербность

Платонову как будто нравится ставить все предметы и всех своих героев в какие-то неудобные позы и положения (неудобные как для них самих, так и для нас, читающих). Мы привыкли видеть мир стационарно, усредненно: вещи должны быть расположены на своих местах, чтобы мы знали, как ими пользоваться и как к ним подойти. Платоновские — кажутся какими-то неуместными, показанными зачем-то намеренно некрасиво. А для автора они почему-то милы и трогательны именно в этих неудобных положениях — словно видные ему в каком-то особом свете, особенным зрением. Вот отрывок, в котором, с одной стороны, опять-таки фиксирована «неудобность позы», но с другой, все же возникает стандартная поэтичность, более, так сказать, переносимая для обычного уха и глаза, чем характерные чисто Платоновские способы выражения:

> Темные деревья дремали раскорячившись, объятые лаской спокойного дождя; им было так хорошо, что они изнемогали и пошевеливали ветками без всякого ветра (Ч).

Внимание писателя останавливают, приковывают к себе всевозможные неровности поверхности (будь то поверхность земли или человеческого тела), изъяны, ущербы и несовершенства — как при работе механизмов, так и внутри человеческого организма. Примерами этого Платоновский текст изобилует. Гладкое, ровное, простое и правильное для писателя словно не существует,

его интересует только шероховатое, поврежденное, испорченное, сложно и как-то неправильно устроенное.

Вот как реализуется установка на некрасивость — через восприятие мальчика Саши, еще не имеющего в романе своего имени: он наблюдает сцену рождения приемной матерью, Маврой Фетисовной, двойняшек и чувствует — *едкую теплоту позора за взрослых*:

> Сама Мавра Фетисовна ничего не чуяла от слабости, ей было душно под разноцветным лоскутным одеялом — она обнажила полную ногу в морщинах старости и материнского жира; на ноге были видны желтые пятна каких-то омертвелых страданий и синие толстые жилы с окоченевшей кровью, туго разросшиеся под кожей и готовые ее разорвать, чтобы выйти наружу: по одной жиле, похожей на дерево, можно чувствовать, как бьется где-то сердце, с напором и усилием прогоняя кровь сквозь узкие обвалившиеся ущелья тела (Ч).

Характерным приемом Платонова также является отмечавшееся многими исследователями столкновение поэтической и обыденной, шаблонной речи. Вот пример, когда в отчетливо «поэтическом» контексте предмет назван намеренно сниженно, грубо. А при этом герой думает о своей идеальной возлюбленной, Розе Люксембург:

> — Роза, Роза! — время от времени бормотал в пути Копенкин, и конь напрягался толстым телом. — Роза! — вздыхал Копенкин и завидовал облакам, утекающим в сторону Германии: они пройдут над могилой Розы и над землей, которую она топтала своими башмаками (Ч).[1]

У Платонова если уж человек умирает (а это происходит сплошь и рядом в его произведениях), то не как-нибудь, вполне литературно и благообразно «преставившись», а, например, как бобыль из прелюдии к «Чевенгуру» — *задохнувшись собственной зеленой рвотой*. Но ведь это же почти Бабелевское остранение, скажет, быть может, некий проницательный читатель. Нет, не Бабелевское: ведь там (в «Конармии») был *пенистый коралловый ручей*, бьющий из глотки зарезанного старика-еврея (об этом в статье Бочарова 1967 года: Указ. соч., с. 278–279). Тот ручей хоть в самом деле жуток, но все-таки

---

[1] Возможная аллюзия к известным словам из «Гамлета»: «Башмаков еще не износила, / В которых шла за гробом мужа», т.е., применительно к Р. Люксембург, <слишком рано погибла>? но также «стоптать железные сапоги» (из сказок), т.е. <испытывать лишения>? а также «топтать башмаком», т.е. <попирать, демонстрировать свое превосходство>? В этой главе все приводимые Платоновские цитаты — из «Чевенгура», они помечены буквой «Ч» в скобках. (Как и ранее, все выделения в тексте цитат, данные подчеркиванием, мои.) — *М. М.*

еще и художественно красив. Здесь же зеленая рвота намеренно только отталкивающа. Может быть, это некий заслон, который сам перед собой воздвигает автор — от соблазна впасть в пафос «поэтического»[1]?

§ 2. Зло, творящее благо

По Платонову, человеческое тело, естество, плоть способно волноваться как водная стихия (река, пруд или озеро). Причем все человеческие отправления, в том числе самые непривлекательные — совсем не то, что оскверняет человека. Здесь, возможно — полемическое переосмысление точки зрения Иисуса (которая в свою очередь оспаривала правила книжников и фарисеев):

> «Ничто, входящее в человека извне, не может осквернить его; но что исходит из него, то оскверняет человека» (Мк., 7,15); «...есть неумытыми руками не оскверняет человека» (Мф., 15,20).

По Платонову, это перевернуто: «исходящее» — есть то, что должно прославить человека, освятить пребывание на земле, сделать его значимым и ценным здесь. Именно в таких явных некрасивостях — родинках, царапинах, испорченных волосках, шрамах и рубцах (на первоначально ровной, «тоскливо-порожней» поверхности, например, российской равнины) ищут Платоновские герои сокровенную правду жизни. Наверно потому, что в неровностях остается какой-то след и как бы сохраняется память о человеке на земле. (Платонов оказывается близок все-таки далекому от него — В. В. Розанову.[2])

Таким образом, Платоновскому особому зрению кажется ценным все, получившее ту или иную человеческую «отметину», все, к чему когда-то был приложен чуткий ум и расчетливое чувство — без всякого изъятья и деления творения на праведное и неправедное. Собственный авторский голос просто

---

[1] Вспомним тут Бабелевское благоговение перед французами как законодателями стилистической формы — Флобером и Мопассаном. Для Платонова такое просто непредставимо. Если он действительно впадал в какой-то «соблазн», т.е. подпадал под чье-то идейное влияние (как, например, прочитав книгу Шпенглера, в 1923-м году), то чужой текст воспринимал уже как свой и на его основе строил собственный **миф**, часто доводя до абсурда исходные посылки автора. Так у него было, очевидно, с Н. Ф. Федоровым, с А. А. Богдановым, с Отто Вейнингером (книгу которого «Пол и характер» он готов был, по его же словам, «опровергнуть от начала и до конца»).

[2] О близости к Розанову сказано также в работах Геллера (Указ. соч., сс. 89, 336) и Наймана («Из истины не существует выхода». А. Платонов между двух утопий // Новое литературное обозрение. № 9. 1994). А то, что Платонов писатель анонимно религиозный, замечено Карасевым (Лики смеха // Человек. № 5. М. 1993, с. 157).

неуловим в его тексте.[1] Если что-то происходит в Платоновском мире, то только через насилие и боль, так сказать, только от *грязи* (как в самозарождении гомункулуса). Вот как сказано у него в романе о ходоке в Чевенгур Алексее Алексеевиче Полюбезьеве:

> Кто ходил рядом с этим стариком, тот знал, насколько он был душист и умилен, насколько приятно было вести с ним частные спокойные собеседования. Жена его звала батюшкой, говорила шепотом, и начало благообразной кротости никогда не преходило между супругами. Может быть, поэтому у них не рожались дети и в горницах стояла вечная просушенная тишина.

Заметим явно проступающее противопоставление иной литературной «святости» — святости старца Зосимы, который благословил Дмитрия Карамазова и сам, преставившись, «провонял». С другой стороны, и характерное противопоставление «вечного, сухого, безжизненного» — «влажному, греховному, но жизнетворящему», также вполне Карамазовское. (Это соответствует и Гете-Булгаковской силе, постоянно желающей зла, но в результате делающей благо.)

§ 3. Стыд от ума и примат чувства в человеке

В статье Вознесенской и Дмитровской отмечены, с одной стороны, резкая противопоставленность мышления и чувства у героев Платонова, а с другой, именно их нерасчлененность — когда сами глаголы *думать* и *чувствовать* оказываются взаимозаменимы.[2] Но такое двойственное отношение, по-моему, и показывает точку особого интереса Платонова, именно — соотношение чувственного и рационального.[3]

Как и во многих других своих сокровенных вопросах, Платонов предлагает здесь очередное мистифицированное решение (решение, последовательно выдерживаемое на протяжении не только «Чевенгура», но и многих дру-

---

[1] Ср. об этом же у Е. Толстой-Сегал (Идеологические контексты Платонова // Russian Literature. Amsterdam. 1981. V. IX, № III или в ее книге: Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века. М. 2002, с. 289–323).

[2] *Вознесенская М. М., Дмитровская М. А.* О соотношении ratio и чувства в мышлении героев А. Платонова // Логический анализ языка. Ментальные действия М. 1993, с. 140–146.

[3] Вообще-то таких точек много, среди них, например, живое и механическое, любовь и смерть. Интересные наблюдения над этим в статье *Захаров А. А., Захарова М. В.* «Скот тоже почти человек»: животное в мировоззрении Андрея Платонова // Экологические интуиции в русской культуре: Сб. обзоров. М. 1992, с. 96–106.

гих произведений). При этом мысли героев (и самого повествователя, *евнуха души*) специально уловляются в некие карманы заведомо ложных (хотя внешне как бы устойчивых, во всяком случае, находящих себе опору в читательской интуиции) мифологем. Мысли эти — иносказательны: действительность в них препарирована до неузнаваемости.

Вот одна из них: сознание в человеке — греховно, оно легко может обмануть, и потому Чувства — единственно надежная опора. Мысли начинают терзать и томить человека тогда, когда его тело ничем не занято — ни трудом, ни едой, ни переживанием, ни «чувствованием» (чего-то конкретного). Выражаясь высокопарно, мышление, по Платонову, — низшая эманация человеческой экзистенции. Поэтому тот, кто думает, всегда должен испытывать и стыд: он стыдится, во-первых, того, что не трудится (ведь работа создавала бы благо для других), во-вторых, того, что не чувствует — не чувствует ближнего, теряет с ним контакт. В идеале чувство обязательно должно приводить к братской любви (любви к ближнему или дальнему — внутри Платоновской конструкции явно более ценен последний). Исход такого чувства, его проявление — *со-чувствие*, готовность поделиться со всеми своим теплом, имуществом, собственным телом. Иных проявлений чувства мы у Платонова как бы и не находим. Если они есть, то стыдливо изгоняются из области авторского внимания. Мысль же только разъединяет людей (*рас-судок*, а в старой орфографии даже — раз-судок): когда нечем занять руки-ноги, человеку само собой начинает *думаться* что-то, и приходит в голову что-то явно лишнее:

> — Во мне и лошади сейчас кровь течет! — бесцельно думал Чепурный на скаку, лишенный собственных усилий (Ч).[1]

или вот так:

> Без ремесла у Захара Павловича кровь от рук приливала к голове, и он начинал так глубоко думать о всем сразу, что у него выходил один бред, а в сердце поднимался тоскливый страх. (…) Зверская работоспособная сила, не находя места, ела душу Захара Павловича, он не владел собой и мучился разнообразными чувствами, каких при работе у него никогда не появлялось (Ч).

Думать или чувствовать в этом мире с полным на то правом может только тот, кто хочет (или готов) испытывать мучения, кто к этому призван:

> Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов — одним нагревом своих впечатлительных чувств, и этого было достаточно для мучений (Ч).

[1] Как будто он мог думать что-то осмысленное, только если бы этим самым помогал лошади двигаться вперед?

По-настоящему можно заниматься только чем-то одним: либо — трудиться, либо — думать, либо — чувствовать. Снова и снова Платонов повторяет, что избыточно «праведные» чувства в человеке (и даже какие-либо настроения) лишь только препятствуют рождению истинной мысли:

> Чепурный безмолвно наблюдал солнце, степь и Чевенгур и чутко ощущал волнение близкого коммунизма. Он боялся своего поднимающегося настроения, которое густой силой закупоривает головную мысль и делает трудным внутреннее переживание. Прокофия сейчас находить долго, а он бы мог сформулировать, и стало бы внятно на душе.
>
> — Что такое мне трудно, это же коммунизм настает! — в темноте своего волнения тихо отыскивал Чепурный (Ч).

Вот разговор, происходящий во время первой встречи Чепурного с Копенкиным среди поля, когда они в общем-то друг другу еще не знакомы и даже цель поездки Чепурного — передать записку от Дванова — как-то в результате сама собой исчезает (Чепурный рвет записку, устыдившись мысли, что будто бы он едет, чтобы забрать чужую лошадь, и может поэтому быть заподозрен в корыстном умысле). Копенкин же после разговора решает обследовать коммунизм и отправляется вместе с заинтересовавшим его собеседником — в Чевенгур:

> — А как ты думаешь, — спросил Копенкин, — был товарищ Либкнехт для Розы, что мужик для женщины, или мне только так думается?
>
> — Это тебе так только думается, — успокоил Копенкина чевенгурец. — Они же сознательные люди! Им некогда: когда думают, то не любят. Что это: я, что ль, или ты — скажи мне пожалуйста!
>
> Копенкину Роза Люксембург стала еще милее, и сердце в нем ударилось неутомимым влечением к социализму (Ч).

Правильную мысль обязательно надо почувствовать, так что чувство — как бы необходимая посредствующая инстанция между умом, речью и действием. Способен думать и излагать *легко* любую мысль — только такой нравственный урод, как Прокофий.

«Чувствительность» (даже на уровне тактильных ощущений) в Платоновских героях явно развита в убыток мысли, это многократно подчеркивается автором:

> Чепурный с затяжкой понюхал табаку и продолжительно ощутил его вкус. Теперь ему стало хорошо: класс остаточной сволочи будет выведен за черту уезда, а в Чевенгуре наступит коммунизм, потому что больше нечему быть. Чепурный взял в

руки сочинение Карла Маркса и с уважением перетрогал густо напечатанные страницы; писал-писал человек, сожалел Чепурный, а мы все сделали, а потом прочитали — лучше б и не писал!

Впрочем, истина у Платонова — это такая субстанция, что она не может быть высказана, во всяком случае не может принадлежать кому-то одному из героев. Она высказывается или даже показывается, переживается только всеми сразу — причем даже и таким *жуликом на теле революции*, как Прокофий Дванов. При этом его «идеологические перегибы» явно противостоят и ограничивают перегибы сокровенного для Платонова героя — Чепурного:

— Чего-то мне все думается, чудится да представляется — трудно моему сердцу! — мучительно высказывался Чепурный в темный воздух храма. — Не то у нас коммунизм исправен, не то нет! (Ч).

На это ему Прокофий:

— Чувство же, товарищ Чепурный, это массовая стихия, а мысль — организация. Сам товарищ Ленин говорил, что организация нам превыше всего... (Ч).

Так же как не всем дано мыслить, не всем дано и чувствовать. Вот Чепурный смотрит на то, что Дванов пишет в записке Копенкину, и оценивает:

«Сумбур написал... В тебе слабое чувство ума» (Ч).

Знание чего-то у Платонова становится таким же греховным состоянием, как в Библии, хотя и с иным этическим осмыслением — оттого что приводит к «скоплению мысли» в одном месте и создает, таким образом, неравенство:

Ленин и то знать про коммунизм не должен, потому что это дело сразу всего пролетариата, а не в одиночку... Умней пролетариата быть не привыкнешь (Ч).

Для конкретного человека мысль (и, соответственно, голова) теряет ценность, уступая место чувствительности, сердцу. Вот Копенкин спрашивает изгнанного из ревзаповедника Пашинцева, что из одежды у того осталось:

Пашинцев поднял со дна лодки нагрудную рыцарскую кольчугу.

— Мало, — определил Копенкин. — Одну грудь только обороняет.

— Да голова — черт с ней, — не ценил Пашинцев. — Сердце мне дороже всего... (Ч).

Для того, кто уже не способен ни переживать, ни выдумывать что-то (в своей голове), остается один выход — как-то действовать, т.е. томить себя или других, даже если это действие вредно или очевидно бессмысленно:

> Дорога заволокла Чепурного надолго. Он пропел все песни, какие помнил наизусть, хотел о чем-нибудь подумать, но думать было не о чем — все ясно, оставалось действовать: как-нибудь вращаться и томить свою счастливую жизнь, чтобы она не стала слишком хорошей, но на телеге трудно утомить себя (Ч).

И вот тут — герой решает побежать рядом с телегой, а потом даже садится на лошадь верхом и, отпрягши телегу, бросает ее среди дороги, на произвол первого встречного. Здесь, как и во многих других местах у Платонова, труд лишен какого бы то ни было смысла. В таком труде — как бы квинтэссенция человеческой деятельности для Платонова.

Чувство телесно, но не самодостаточно, не замкнуто в одном человеческом теле: чтобы вполне осуществиться, оно должно быть выражено и воспринято — желательно прямо через контакт с телом другого живого существа. Примат чувства (а также дружбы и товарищества) поразительным образом господствует у Платонова даже в сценах убийства, когда между расстреливаемыми *буржуями* и расстреливающими их *чекистами* возникает что-то вроде любовных отношений:

> Раненый купец Щапов лежал на земле с оскудевшим телом и просил наклонившегося чекиста:
>
> — Милый человек, дай мне подышать — не мучай меня. Позови мне жену проститься! Либо дай поскорее руку — не уходи далеко, мне жутко одному. (...)
>
> Щапов не дождался руки и ухватил себе на помощь лопух, чтобы поручить ему свою дожитую жизнь; он не освободил растения до самой потери своей тоски по женщине, с которой хотел проститься, а потом его руки сами упали, более не нуждаясь в дружбе (Ч).

А вот коммунист Пиюся никак не приспособится добить лежащего перед ним на земле буржуя Завына-Дувайло, и тот сам ему помогает в этом:

> Дувайло еще жил и не боялся:
>
> — А ты возьми-ка голову мою между ног и зажми, чтоб я криком закричал, а то там моя баба стоит и меня не слышит!
>
> Пиюся дал ему кулаком в щеку, чтоб ощутить тело этого буржуя в последний раз, и Дувайло прокричал жалующимся голосом:
>
> — Машенька, бьют! — Пиюся подождал, пока Дувайло растянет и полностью произнесет слова, а затем дважды прострелил его шею и разжал у себя во рту нагревшиеся сухие десны (Ч).

§ 4. Пристрастие к запахам

В условиях недоверия к мысли и как бы намеренного отказа от второй сигнальной системы роль основных природных знаков берут на себя — шумы и звуки (например, музыка, от которой герои Платонова плачут), а роль полноценных знаков коммуникации начинают исполнять запахи. Запах — это то, чем вещь непосредственно обнаруживает и проявляет себя в Платоновском мире:

> Дождь весь выпал, в воздухе настала тишина и земля пахла скопившейся в ней томительной жизнью.

Произносимые слова для героев Платонова частенько вообще не имеют значения. Что усваивается человеком помимо слов, а часто просто вопреки им, воспринимается через внутренний ритм, интонацию и — обоняние. При этом нечто ординарное, упорядоченное, осмысленное, но не затрагивающее душу, пахнет как-то *сухо и холодно*, а неупорядоченное, животное, «опасное», человеческое — производит какой-то особый, сразу же узнаваемый запах. Когда в Чевенгур забредают две цыганки (первые из долго жданных там женщин), Чепурный занимается выкорчевыванием крестов на кладбище (он собирался делать из них шпунт для плотины), но по запаху сразу же понимает, что произошло нечто чрезвычайное:

> Чепурный раскапывал корень креста и вдруг почуял, что чем-то пахнет сырым и теплым духом, который уже давно вынес ветер из Чевенгура; он перестал рыть и молча притаился — пусть неизвестное еще чем-нибудь обнаружится, но было тихо и пахло.

Совмещение сразу двух валентностей глагола, как здесь: пахнет *чем-то* и пахнет *сырым и теплым духом* (без запятой) — характерная особенность Платоновского языка.[1]

Вот еще иллюстрация особого пристрастия Платонова к запахам. Чепурный по дороге домой из губернии просится переночевать в чей-то дом. Старик-хозяин, стоя за закрытыми воротами, на высказанную просьбу лишь молчит. Тогда Чепурный просто перелезает через плетень, сам заводит во двор коня и заходит в чужую хату:

> Старик, видимо, оплошал от самовольства гостя и сел на поваленный дубок, как чужой человек. В избе чевенгурца никто не встретил; там пахло чистотою сухой

[1] *Кобозева И. М., Лауфер Н. И.* Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста М. 1990, с. 134.

> старости, которая уже не потеет и не пачкает вещей следами взволнованного тела...

(По-видимому, идущий от самого Чепурного запах совсем не таков: это уж настоящий русский дух?) Да и когда Симон Сербинов возвращается в город из своих командировок в провинцию, острота его ощущений тоже подчеркивается через обоняние:

> Сербинов со счастьем культурного человека вновь ходил по родным очагам Москвы, рассматривал изящные предметы в магазинах, слушал бесшумный ход драгоценных автомобилей и дышал их отработанным газом, как возбуждающими духами.

Думать неэгоистично можно, только если думаешь о ком-то другом (о его пользе). По Платонову, это значит обязательно еще и мучиться (мучить себя, терзать свой ум). Так же, как переживать за других, значит — мучить свое тело работой. Только ради блага ближнего могут быть оправданы как таковые мысль и работа. А вот употреблять мысль на пользу себе так же кощунственно, как и наслаждаться чем-то в одиночку. Всякая спонтанная мысль человека несет на себе тяжкий груз низменных страстей и желаний. Мыслить неэгоистично безумно трудно. Это означает постоянно заставлять себя думать не о том, о чем хочется, все время контролируя себя. Поэтому-то мысль неразделима со стыдом для Платоновских героев.[1] Самый легкий выход из этого положения: человеку нужна постоянная суета вокруг чего-то. А чтобы не чувствовать тоски, ему надо забыться (забыть свои мысли, перестать чувствовать себя), отвлечься на посторонние, раздражающие предметы:

> В следующие годы Захар Павлович все больше приходил в упадок. Чтобы не умереть одному, он завел себе невеселую подругу — жену Дарью Степановну. Ему легче было полностью не чувствовать себя: в депо мешала работа, а дома зудела жена. В сущности, такая двухсменная суета была несчастьем Захара Павловича, но если бы она исчезла, то Захар Павлович ушел бы в босяки. Машины и изделия его уже перестали горячо интересовать (...), мир заволакивался какой-то равнодушной грезой...

Но, как ни странно, слово и мысль неэгоистические не должны быть заранее обдуманными. Предельной задачей является сведение всех слов как бы к простым и естественным «надобностям» человека. Не дай бог, если твои намерения сочтут за средство воздействия или угнетения другого. Это как будто противоречит предыдущему, но подобные противоречия прекрасно

[1] О господстве стыда над остальными чувствами см. у Карасева (Указ. соч., с. 1993).

уживаются в Платоновском мире и выдают краеугольные камни его метафизики:

> Слова в чевенгурском ревкоме произносились без направленности к людям, точно слова были личной надобностью оратора, и часто речи не имели ни вопросов, ни предложений, а заключали в себе одно удивленное сомнение, которое служило материалом не для резолюций, а для переживаний участников ревкома (Ч).

В идеале всё знание должно целиком свестись лишь к «точному» чувству (так же как все зрительные и слуховые впечатления — к обонятельным или даже тактильным). Вот тогда знание могло бы стать безошибочным. Но в таком случае оно не может быть уделом сразу всех, как того требует теория (согласно которой, как известно, каждая кухарка должна уметь управлять государством). Из этого противоречия Платонов предлагает своеобразный выход: чувством, вмещающим в себя точное знание о вещи, наделяются, в частности, старики (то есть самые тертые, пожившие на земле люди). Как, например, *Петр Варфоломеевич Вековой*, наиболее пожилой из чевенгурских большевиков, который

> мог ночью узнавать птицу на лету и видел породу дерева за несколько верст; его чувства находились как бы впереди его тела и давали знать ему о любых событиях без тесного приближения к ним (Ч).

Так же — и встреченный Захаром Павловичем в покинутой всеми деревне сторож, отзванивающий часы на колокольне неизвестно для кого. Он —

> от старости начал чуять время так же остро и точно, как горе и счастье: когда нужно звонить, он чувствует какую-то тревогу или вожделение (Ч).

Старики всеведущи, а молодые и дети — это существа, вызывающие трепет и восхищение от заложенного в них (пока еще не явленного и не израсходованного, и потому драгоценного) запаса духовной энергии. Кроме стариков, окончательным знанием могут обладать в мире Платонова еще дети и увечные (как девочка *Уля* в одноименном рассказе). Герои Платонова способны приходить в ужас от того нарушения, которое их пребывание в мире вносит в первозданную целостность всего.[1] Вот Яков Титыч сокрушается:

> Сколько живья и матерьялу я на себя добыл и пустил... На старости лет лежишь и думаешь, как после меня земля и люди целы? Сколько я делов поделал, сколько еды

[1] Связанные друг с другом понятия целости / замкнутости / полноты / части / отделения / утраты — в его текстах нуждаются в специальном исследовании.

поел, сколько тягостей изжил и дум передумал, будто весь свет на своих руках истратил, а другим одно мое жеваное осталось (Ч).

Дальнейший ход мысли Платонова по-своему закономерен: сверхточным чувством реальности (предвидением, сверхъестественным зрением) наделяются те, кто страдает каким-то душевным или физическим недугом, — люди ущербные, почти юродивые.[1] Происходит какое-то практически языковое совмещение всеведения в старости — и увечности. *Точное чувство* в понимании Платонова — что-то вроде узрения *самоочевидных истин* Декарта, предвечных *идей* Платона или *положений дел* Л. Витгенштейна (о которых нельзя говорить, а следует молчать). В этом смысле и примитивизация языка у Платонова в чем-то сродни классической философской редукции.

§ 5. Сказочное начало

В Платоновском стиле много есть от русской сказки — и содержательно, и формально. Можно вспомнить хотя бы коня Копенкина, Пролетарскую Силу. Это одновременно и ближайшее герою существо, его постоянный спутник, и друг, ему сочувствующий, знающий его горести и печали — и как будто женщина, его подруга (*су-пруга*), которая способна ревновать хозяина даже к идеальной возлюбленной, Розе Люксембург. Вместе с тем это — стихия, которая способна не только уносить вдаль его тело, но и приводить в действие его мысль:

Конь обладал грузной комплекцией и легче способен возить бревна, чем человека. Привыкнув к хозяину и гражданской войне, конь питался молодыми плетнями, соломой крыш и был доволен малым. Однако чтобы достаточно наесться, конь съедал по осьмушке делянки молодого леса, а запивал небольшим прудом в степи. Копенкин уважал свою лошадь и ценил ее третьим разрядом: Роза Люксембург, Революция и затем конь.

— Ну, и конь у тебя, Степан Ефремыч! Цены ему нет — это Драбан Иваныч!

Копенкин давно знал цену своему коню: — Классовая скотина: по сознанию он революционней вас. (...)

Копенкин особо не направлял коня, если дорога неожиданно расходилась надвое. Пролетарская Сила самостоятельно предпочитала одну дорогу другой и всегда вы-

[1] О *юродстве* русской души сказано у Светланы Семеновой: «В усилии к будущему времени...» Философия Андрея Платонова // Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М. 1989, с. 318–377.

> ходила туда, где нуждались в вооруженной руке Копенкина. Копенкин же действовал без плана и маршрута, и наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы (Ч).

В Платоновском тексте явственно слышится и Лесковское начало — отзвук удалых причуд *левшей* и самодеятельных российских праведников. Можно вспомнить, как приемный отец Дванова Захар Павлович, тот самый мастер, с прихода которого на ветхую опушку уездного города и начинается «Чевенгур», вначале занимался изготовлением *деревянных сковородок* и других предметов непонятного назначения.

> Захар Павлович сроду никакой музыки не слыхал — видал в уезде однажды граммофон, но его замучили мужики и он не играл: граммофон стоял в трактире, у ящика были поломаны стенки, чтобы видеть обман и того, кто там поет, а в мембрану вдета штопальная игла (Ч).

Когда священник просит Захара Павловича настроить ему рояль, тот специально делает в механизме секрет, который устранить можно в одну секунду, но обнаружить без особого знания невозможно — только для того чтобы каждый день приходить к священнику, ради разгадки тайны *смешения звуков*.

Все Платоновские герои, за исключением, пожалуй, откровенно отрицательных, искренне боятся написанного текста (по-видимому, как неспонтанного, составленного с умыслом, лишенного души):

> Больше всего Пиюся пугался канцелярий и написанных бумаг — при виде их он сразу, бывало, смолкал и, мрачно ослабевая всем телом, чувствовал могущество черной магии мысли и письменности (Ч).

Сознательно к русской сказке Платонов обращается уже после войны: в 1950 г. им была выпущена в свет книжка русских сказок «Волшебное кольцо», одна из которых («Безручка») является переработкой известного сюжета о жене, которой муж по наговору сестры отрубает руки.[1]

---

[1] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. Т. 2. М. 1957 (группа сказок под общим названием «Косоручка», № 279–282, с. 365–367). Благодарю Анну Рафаеву за указание на это. По-видимому, и Пушкин заимствовал свои мотивы — дважды подмененного письма в «Сказке о царе Салтане» и наговоров на жену героя — из тех же народных сказок, опустив, как слишком жестокий (?), да и не слишком правдоподобный, сдвоенный мотив «отрубания рук» и последующего — несколько уже агиографического — их «отрастания» в минуту возможной гибели сына в колодце. (См. об этом отдельную главу настоящей книги.)

§ 6. Апология русской ментальности

У Платонова хороший человек (тот, кто наделен великим сердцем) — размышляет и изъясняется всегда с трудом, соображает медленно, плохо, невнятно, обязательно с запинками и оговорками, мысль у него идет неправильно, как-то коряво, «туго». Но, по Платонову, это и есть залог правильности мысли, ее взвешенности, проверенности на себе. (При желании можно даже считать, что здесь описывается характерная замедленность словесных и иных мыслительных отправлений и «несообщительность» у русских, с их тотемным отождествлением — в медведе). Плохой человек у Платонова (например, Прошка Дванов) куда как быстро и соображает, и выражает свою мысль (а надо сказать, что он способен формулировать не только свои, но — и чужие мысли). И только «незамутненное» лишним умом сознание может оставаться по-настоящему бескорыстным и честным. Вот Чепурный, например, обладает

> громадной, хотя и неупорядоченной памятью; он 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 (Ч).

Или же вот, когда Копенкину приходится выступить на собрании (в коммуне «Дружба бедняка», где люди заняты, как мы помним, *осложнением жизни*), мысль из его головы выходит почти бредом:

> Копенкин не мог плавно проговорить больше двух минут, потому что ему лезли в голову посторонние мысли и уродовали одна другую до невыразительности, так что он сам останавливал свое слово и с интересом прислушивался к шуму в голове (Ч).

Платоновский герой мыслит странно, нелогично и непоследовательно, потому что он печется о *веществе* истины. На периферии этого диковинного мира, конечно, существуют иные люди, более похожие на обычных людей, но и для них мысль — это некое «измененное» состояние сознания. Этим Платонов как бы сам опровергает свою чересчур «идеологизированную» конструкцию, сам же над ней и смеется. Можно считать, что такие отклонения от теории в грубую реальность его не интересуют.

> — Пиюсь, ты думаешь что-нибудь? — спросил Дванов.
>
> — Думаю, — сказал сразу Пиюся и слегка смутился — он часто забывал думать и сейчас ничего не думал.

— Я тоже думаю, — удовлетворенно сообщил Дванов. Под думой он полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения любимых предметов; такими предметами для него сейчас были чевенгурские люди — он представлял себе их голые жалкие туловища существом социализма, который они искали с Копенкиным в степи и теперь нашли (Ч).

Все истинные, «правильные» действия должны совершаться медленно, без спешки, необходимо, но при этом свободно и плавно — как во сне. Человек у Платонова и умирает неспешно, собственно, даже не умирает, а как бы *вянет* (Платоновская метонимия слова «увядает»). Вот что испытывает герой-машинист в тот момент, когда до столкновения со встречным составом остаются считаные секунды (а Саша Дванов так и не собирается до последнего прыгать из несущегося к крушению паровоза, как делают его товарищи: он все еще пытается удерживать максимальный пар на торможении — для смягчения удара. В конце концов какая-то сила просто выбрасывает его вон из кабины):

Дванов открыл весь пар и прислонился к котлу от вянущего утомления; он не видел, как спрыгнули красноармейцы, но обрадовался, что их больше нет (Ч).

Еще одним известным архетипом русского национального сознания является глубинное непризнание власти, неуважение к ней. С этим связано представление многих героев Платонова — о том, что власть дело *легкое* и по сути *ненужное*, как бы само собой разумеющееся, недостойное серьезного человека, а потому необходим *стыд* власти (и как нежелание идти во власть, т.е. стыд *перед* властью, и как сознание избыточности собственных полномочий, стыд *за* свою власть). Эти мысли слышны в рассуждениях чевенгурского мудреца Якова Титыча, который говорит, обращаясь к «большевикам»:

— Занятие у вас слабое, а людям вы говорите важно, будто сидите на бугре, а прочие — в логу. Сюда бы посадить людей болящих переживать свои дожитки, которые уж по памяти живут, у вас же сторожевое, легкое дело. А вы люди еще твердые — вам бы надо потрудней жить (...) Я говорю — власть дело неумелое, в нее надо самых ненужных людей сажать, а вы же все годные (Ч).

Легкое и почти ненужное дело — это охранять то, что уже есть, что уже завоевано и что по-настоящему созидают, творят другие, настоящие, сокровенные люди. Только такая роль отводится власти. Главное же дело в жизни делается мастерами — кустарями и умельцами, вручную, независимо ни от кого, без внешнего побуждения и как бы наугад, по наитию, по внутреннему почину. Рабочий человек сам в состоянии все создать, ведь сумел же он

выдумать не только имущество и все изделия на свете, но и буржуазию для охраны имущества; и не только революцию, но и партию для сбережения ее до коммунизма (Ч).

Забавно, что буржуазия и партия большевиков имеют как бы только вспомогательное, охранное, инструментальное значение и приравниваются в этом друг к другу. Именно в них, по логике, и должны попадать *лишние* люди, отбросы общества.

Предвечно манящей русскую душу сказкой об Иванушке-дурачке объясняется устремленность Платоновских героев в революцию. Вот Дванов спрашивает Гопнера, уже собравшегося идти в Чевенгур (где, по мнению того, построен окончательный коммунизм), как же тот оставит жену?

Тут Гопнер задумался, но легко и недолго.[1]

— Да она семечками пропитается — много ли ей надо?.. У нас с ней не любовь, а так — один факт. Пролетариат ведь тоже родился не от любви, а от факта.

Гопнер сказал не то, что его действительно обнадежило для направления в Чевенгур. Ему хотелось идти не ради того, чтобы жена семечками питалась, а для того, чтобы по мерке Чевенгура как можно скорее во всей губернии организовать коммунизм; тогда коммунизм наверно и сытно обеспечит жену на старости лет наравне с прочими ненужными людьми, а пока она как-нибудь перетерпит. Если же остаться работать навсегда, то этому занятию не будет ни конца, ни улучшения. Гопнер работает без отказа уже двадцать пять лет, однако это не ведет к личной пользе жизни — продолжается одно и то же, только зря портится время.[2] Ни питание, ни одежда, ни душевное счастье — ничто не размножается, значит — людям теперь нужен не столько труд, сколько коммунизм. Кроме того, жена может прийти к тому же Захару Павловичу, и он не откажет пролетарской женщине в куске хлеба. Смирные трудящиеся тоже необходимы: они непрерывно работают в то время, когда коммунизм еще бесполезен, но уже требует хлеба, семейных несчастий и добавочного утешения женщин (Ч).

Весьма примечателен также разговор Дванова в слободе Петропавловке с местным полоумным «богом», который питается там землей и отказывается от предложенной ему пшенной каши в сельсовете:

— Что мне делать с нею..., если съем, то все равно не наемся.

Этот человек печально смотрел на власть и на коммуниста Дванова, — как на верующего в факт (Ч).

---

[1] [А кстати, нет ли здесь пародирования Платоновым Ленинского утверждения, что нэп — это политика советской власти *всерьез и надолго*? (Мой комментарий внутри цитаты — в квадратных скобках. — *М. М.*)]

[2] [Подробнее об этом выражении см. ниже, в отдельной главе, о времени.]

Ведь то, что убивает в человеке душу, согласно его логике, и есть вера в голые факты (материализм), а не в идею, не в мечту. Вот отрывок из записной книжки Платонова за 1922 год (кстати, его собственную невесту, а потом жену, звали Мария Кашинцева):

> Всякий человек имеет в мире невесту, и только потому он способен жить. У одного ее имя Мария, у другого приснившийся тайный образ во сне, у третьего весенний тоскующий ветер. # Я знал человека, который заглушал свою нестерпимую любовь хождением по земле и плачем. # Он любил невозможное и неизъяснимое, что всегда рвется в мир и не может никогда родиться... # Сейчас я вспоминаю о скучной новохоперской степи, эти воспоминания во мне связаны с тоской по матери — в тот год я в первый раз надолго покинул ее. # Июль 1919 года был жарок и тревожен. Я не чувствовал безопасности в маленьких домиках города Новохоперска, боялся уединения в своей комнате и сидел больше во дворе. (...) # Чтобы что-нибудь полюбить, я всегда должен сначала найти какой-то темный путь для сердца, к влекущему меня явлению, а мысль шла уже вслед. (...) # Я люблю больше мудрость, чем философию, и больше знание, чем науку. Надо любить ту Вселенную, которая может быть, а не ту, которая есть. Невозможное — невеста человечества и к невозможному летят наши души... Невозможное — граница нашего мира с другим. Все научные теории, атомы, ионы, электроны, гипотезы, — всякие законы — вовсе не реальные вещи, а отношения человеческого организма ко Вселенной в момент познающей деятельности...[1]

Сокровенный для Платонова человек живет только постижением невозможного, верой в небывалое и несбыточное. Факты для него — то, что уже мертво и недостойно внимания (как та лестница, которую молодой Людвиг Витгенштейн так горячился отбросить от себя). Сами по себе факты бесполезны, поэтому, например, заведующий губутилем Фуфаев никогда не вспоминает о наградах, полученных им на войне — *предпочитая прошлому будущее. Прошлое же он считал навсегда уничтоженным и бесполезным фактом*...

Родная Платонову Россия — это почти сплошь страна людей, не верящих в факты. Вот размышления Сербинова после встречи с поразившей его в самое сердце женщиной:

> Перед ним сплошным потоком путешествия проходила Советская Россия — его неимущая, безжалостная к себе родина, слегка похожая на сегодняшнюю женщину-аристократку. Грустный, иронический ум Сербинова медленно вспоминал ему бедных, неприспособленных людей, дуром приспособляющих социализм к порожним местам равнины и оврагов (Ч).

---

[1] *Платонов А.* Из писем к жене // Платонов А. Взыскание погибших. М.: Школа-Пресс, 1995, с. 624–625.

Сам Саша Дванов, как и встреченный им «*бог*» из Петропавловки, верит не в факты и жив совсем не потому, что ест пшенную кашу:

> Дванов заключил, что этот бог умен, только живет наоборот; но русский — это человек двухстороннего действия: он может жить так и обратно и в обоих случаях остается цел (Ч).

Мир Платонова как будто населен персонажами, которые пытаются жить сразу в противоположных направлениях — добровольно испытывая на себе невыносимый, казалось бы, для нормальной жизни гнет несовместимых друг с другом идей.[1]

§ 7. Достоинство ветхости

Основное достоинство предмета, исходя из Платоновских посылок, — это ничейность, ненужность, непригодность, отверженность. Если взглянуть иначе, то это ведь может значить ‘непредназначенность ни для кого другого, уникальность данного объекта именно для тебя, сама его живая суть’ (*отверженный камень да сделается главою угла*). С этой точки зрения даже украсть, то есть «взять то, что плохо лежит», иной раз просто необходимо. Руководствуясь как будто именно такими соображениями, Чепурный заимствует *ничью* лошадь, когда едет из губернского города домой:

> Сейчас чевенгурца везла лошадь с белым животом — чья она была, неизвестно. Увидел ее Чепурный в первый раз на городской площади, где эта лошадь объедала посадки будущего парка, привел на двор, запряг и поехал. Что лошадь была ничья,

---

[1] На мой взгляд, достойны сожаления усилия тех, кто пытается извлечь какие-то партийные выгоды из писаний Платонова. Самому писателю какая-либо партийность всю жизнь, по сути, была глубоко чужда. Он как ранее пропускал «*занятия по политграмоте*» (в свои 20 лет, будучи *кандидатом в члены партии*), так и продолжал их пропускать всю остальную жизнь, а современные попытки привлечь его в тот или иной лагерь (мягко выражаясь, «Хомяковский» или же «Чаадаевский») совершенно не уместны. Тут и поднятая планка высоколобости, и упорные блуждания в тесных надеваемых на себя узах зашоренности, ради «чистоты национальной идеи», представляются малоадекватными. (Ну, зачем, спрашивается, в одном случае, «*в жопу прорубать окно*», ломясь тем самым вроде бы в открытую дверь, а в другом, перечисляя, якобы напрочь отсутствующие, публикации к 100-летию Платонова, брать во внимание только лишь опубликованное в своем узко «партийном» журнале?): 1) *Найман Э.* «В жопу прорубить окно»: Сексуальная патология как идеологический каламбур // Новое литературное обозрение. № 32. М. 1998 (этот ставший привычным запах эроген[н]итального в потоке современного литературоведения становится в конце концов трудноперенос им); 2) *Ковров М.* «Наш современник». № 4. 2002. М., с. 255–256.

> тем она дороже и милей для чевенгурца: о ней некому позаботиться, кроме любого гражданина (Ч).

При этом весьма характерно, что движущее Платоновым начало — именно этическое, как и подобает пишущему в российской традиции, что отмечала Толстая-Сегал (1981). Недаром истинные Платоновские герои — настоящие, а не лозунговые, как у Маяковского, ассенизаторы (осушители, ирригаторы, преобразователи вторсырья, чудаки-умельцы).

Задача, знакомая любому работнику, имеющему дело с *веществом,* — выбрать предмет, который наилучшим образом выполнит свою роль. (Задача, конечно, сразу со многими неизвестными.) Например, для столяра — выбрать из того материала, что под рукой, доску нужного размера, с определенным рисунком. Или для автослесаря — «единственную» подходящую гайку из кучи тех, которые валяются как непригодные. Близка к идее оптимального выбора и идея разбора свалки, утилизации отходов, «незагрязнения среды», то есть нахождения каждому предмету своего уникального места (что то же: предназначения) в мире. Платоновский герой не в силах пройти мимо этих идей, он всегда останавливается, будто завороженный ими. Но вместе с ними в тесном ассоциативном ряду соседствует и идея «зряшного», бесцельного и напрасного действия. Это просто отрицательный, обратный полюс двух первых. Мысль Платоновских героев увязает и тут.

Смысл человеческой деятельности — только в ней самой, и Платоновские герои будто намеренно устраняют все внешние, привходящие цели, побудительные мотивы своего труда, чтобы им насладиться как бы в чистом виде (испытать от него мучение, пострадать, потосковать, потомиться им). Смысл их деятельности зачастую полностью эфемерен. Вот, например, пешеход *Луй*, посланный чевенгурским ревкомом с письмом от Копенкина к Дванову, — типичный Платоновский вариант образа странника. Уже находясь в дороге, он останавливается где-то заночевать, лежит и думает — как бы закурить. Табак у него еще есть, а бумаги нет; документы для этой цели он уже использовал, давно искурил, единственной нетронутой бумагой осталось письмо Копенкина. Луй вынимает его, бережно разглаживает — и прочитав два раза, чтобы запомнить наизусть, делает из бумаги десять пустых цигарок.

> Расскажу ему письмо своим голосом — так мне складно получится! — рассудительно предпочел Луй... (Ч).

(Но ведь при этом, как мы знаем, передать в точности то, что написано, Платоновский герой не в состоянии.) По-видимому, вообще можно считать,

что излюбленный способ Платоновского исследования — рассматривать самые близкие ему идеи, представляя их так, чтобы были видны сразу самые уязвимые их стороны, наивно, беспристрастно, как бы со стороны, незаинтересованно, вообще чуть ли даже не — враждебно: одновременно находясь как бы к самому себе в постоянной оппозиции!

Неким навязчивым образом в текстах Платонова часто является работа сложного механизма для удовлетворения какой-то нехитрой человеческой потребности. Так, для того чтобы сварить Якову Титычу *жижки* (для лечения больного желудка), нужно разжечь огонь, а для этого при коммунизме, естественно, не находится иного средства, как, по совету инженера Гопнера, запустить всухую деревянный мельничный насос:

> Поршень насоса, бегая в сухом деревянном цилиндре, начал визжать на весь Чевенгур — зато он добывал огонь для Якова Титыча. Гопнер с экономическим сладострастием труда слушал тот визг изнемогающей машины... (Ч).

То, что пристрастие Платонова к машинам имеет два противоположных полюса: создание из мертвого живого и превращение живого в мертвое, уже отмечено в книге Геллера (на с. 72).

Из-за «пониженной ценности питания» для Платоновских героев — они едят только уже как-то подпорченную пищу; спят неудобно, только чтобы набраться сил; любят — лишь по необходимости и совсем не тех женщин, которые могут возбуждать желание и нравиться.

> ...Суп варился до поздней ночи, пока большевики не отделаются от революции для принятия пищи и пока в супную посуду не нападают жучки, бабочки и комарики. Тогда большевики ели — однажды в сутки — и чутко отдыхали (Ч).

Вот Чепурный просит Прокофия привести в Чевенгур женщин — но именно *худых и изнемогающих*, чтобы они не отвлекали людей от *взаимного коммунизма*!

> — Каких пригонять? — спросил Прокофий у Чепурного и сел в повозку.
>
> — Не особых! — указал Чепурный. — Женщин, пожалуйста, но знаешь: еле-еле, лишь бы в них разница от мужика была, — без увлекательности, одну сырую стихию доставь! (Ч).

По этим законам и от любимой женщины герой должен бежать, чтобы уменьшить свое чувство, приблизив его к нищей реальности (рассказ «Река Потудань»: тот же мотив еще и в «Чевенгуре», с уходом Саши Дванова в бреду в странствие и потерей им невинности — как вымещение избыточной, ненужной силы — и как избавление от болезни, с бабой-бобылкой, Феклой Степановной). Вот Чепурный упрекает Жеева:

> В женщине ты уважаешь не товарища, а окружающую стихию.

Его размышления далее уже переходят в речь повествователя:

> Для людской чевенгурской жизни женщина приемлема в более сухом и человеческом виде, а не в полной красоте... Чепурный готов был приветствовать в Чевенгуре всякую женщину, лицо которой омрачено грустью бедности и старостью труда... [Он] признавал пока только классовую ласку, отнюдь не женскую; классовую же ласку Чепурный чувствовал, как близкое увлечение пролетарским однородным человеком — тогда как буржуя и женские признаки женщины создала природа помимо сил пролетария и большевика (Ч).

О гомосексуальных мотивах в творчестве Платонова, хотя это, вроде бы, и лежит на поверхности текста, говорить вряд ли уместно. Тезис, безапелляционно выставленный в статье Б. Парамонова, что «Чевенгур» — это *гностическая утопия на подкладке гомосексуальной психологии,* — явное упрощение и выдача желаемого за действительное: сказано вроде бы хлестко, но совершенно неверно по сути.[1] Скорее уж можно было бы говорить, с некоторой натяжкой, о Платоновском толковании ереси большевизма как своего рода скопчества. Вот «классическая» для этого автора любовная сцена — имеется в виду «любовь на троих», где в качестве «третьего» выступает, с одной стороны, конь Копенкина Пролетарская Сила, а с другой — Чепурный, так сказать, только «мешающийся под ногами» у встретившихся наконец в Чевенгуре двух друзей — Саши Дванова и Копенкина:

> Копенкин настиг Дванова сзади,[2] он загляделся на Сашу с жадностью своей дружбы к нему и забыл слезть с коня. Пролетарская Сила первая заржала на Дванова, тогда и Копенкин сошел на землю. Дванов стоял с угрюмым лицом[3] — он стыдился своего излишнего чувства к Копенкину и боялся его выразить и ошибиться. Копенкин тоже имел совесть для тайных отношений между товарищами, но его ободрил ржущий повеселевший конь.
>
> — Саша, — сказал Копенкин. — Ты пришел теперь?.. Давай я тебя немного поцелую, чтоб поскорей не мучиться.
>
> Поцеловавшись с Двановым, Копенкин обернулся к лошади и стал тихо разговаривать с ней. Пролетарская Сила смотрела на Копенкина хитро и недоверчиво, она знала, что он говорит с ней не вовремя, и не верила ему.

---

[1] *Парамонов Б.* Чевенгур и окрестности // «Континент». № 54. 1987, с. 334.

[2] [Это как будто специально для тезиса г. Парамонова.]

[3] [Угрюмое лицо — типичное внешнее проявление стыда по Платонову, а излишнее чувство Дванова — то же, что *жадность дружбы* у Копенкина, причем стыд возникает именно от дружбы и любви, т.е. от невозможности их адекватного проявления между товарищами.]

— Не гляди на меня, ты видишь, я растрогался! — тихо беседовал Копенкин. Но лошадь не сводила своего серьезного взора с Копенкина и молчала. (...) Дванов молча плакал, не касаясь лица руками, а слезы его изредка капали на землю — отвернуться ему от Чепурного и Копенкина было некуда.

— Ведь это лошадь можно простить, — упрекнул Копенкин. — А ты человек — и уйти не можешь!

Копенкин обидел Чепурного напрасно: Чепурный все время стоял виноватым и хотел догадаться — чем помочь этим двум людям (Ч).

Да все это как будто наше социалистическое, хорошо узнаваемое нормирование «отпуска в одни руки». Оно и осуществилось, как было предсказано Василием Розановым в «Легенде о великом инквизиторе», при неизбежном скатывании идеалов революции на пошлые, но универсальные рельсы законов реальной буржуазной экономии.

Труд в Чевенгуре отменен, как способствующий неправедному скоплению имущества, и может быть извинителен только в своей «исправленной», то есть снятой, незаинтересованной, халтурной форме — когда что-то делается не взаправду, неосновательно, например, из непригодных материалов (этим как будто и должна быть преодолена скверна эксплуатации человека человеком?). С этой целью во время субботников, например, передвигаются дома — при этом, конечно, ничего не производится, но только добровольно портится мелкобуржуазное наследство:

Прокофий дал труду специальное толкование, где труд раз навсегда объявлялся пережитком жадности и эксплуатационно-животным сладострастием, потому что труд способствует происхождению имущества, а имущество — угнетению..., создаются лишние вредные предметы (Ч).

Идеалы Платоновского коммунизма в Чевенгуре — это не идеалы созидания и накопления, а скорее только расточения, раздаривания, если не сказать даже — разбазаривания и порчи. Вот Гопнер возражает против нэпа:

...Все мы товарищи лишь в одинаковой беде. А будь хлеб и имущество — никакого человека не появится! Какая же тебе свобода, когда у каждого хлеб в пузе киснет, а ты за ним своим сердцем следишь! Мысль любит легкость и горе... (...) Хлеб и любое вещество надо губить друг для друга, а не копить его (Ч).

Всем героям в «Чевенгуре» вменяется в обязанность — аскетизм и строгое воздержание от приятия благ сего мира. В этом можно видеть продолжение критикованных еще Розановым идей новозаветного христианства.[1] Но Платонов

[1] *Розанов В. В.* Темный лик. Метафизика христианства. СПб. 1911 // или: *Розанов В. В.* Люди лунного света. СПб. 1911, с. 30–37.

тем самым как будто призывает соблюдать никем не писанный закон «равномерности распределения продукта», в силу которого человек обязан делиться всем, чем обладает сам, при этом не упрекая другого за то, что тот обладает чем-то избыточным по сравнению с собой, но сам ни за что не должен приобретать такого, что превышает минимум усредненно-необходимого. Это некое продолжение Нагорной проповеди (или надстройка над ней, для условий социализма). Это действительно была бы идеальная этика в социалистическом обществе. Даже, кажется, есть личности, и теперь, после смены «идеологической парадигмы», как ни странно, продолжающие ее исповедовать. Но в универсальности она неприменима.

§ 8. Борьба с энтропийными силами

Согласно Платонову, в природе действуют энтропийные силы, которые в своем развитии парадоксальным образом совпадают с этическим вектором (или с тем «нравственным законом» Канта, который наравне со «звездным небом» согревал некогда душу кенигсбергского философа).

Энтропия — это выравнивание, процесс, как известно направленный против «увеличения сложности» системы и, в соответствии со вторым законом термодинамики, долженствующий со временем привести мир к эсхатологическому коллапсу, когда из чудом возникших и почему-то сохраняющихся островков сложной организации вещества, культуры и цивилизации должна получиться равноразмешанная каша той же первичной материи, на одной стороне которой когда-то начала кристаллизироваться жизнь со всеми своими сложностями, а на другой — всё увеличивающийся объем мусора, отходов и разнообразного «невостребованного» вещества. Согласно оптимистическим, «прогрессистским» воззрениям (таким, как у идеологов Возрождения или, в более современном виде, у Циолковского), человек со временем завоюет все пространство и распространится по вселенной, неся с собой «факел разума» и продолжая процесс, по сути дела противоречащий термодинамике (если он научится перерабатывать свои отходы). Согласно же пессимистическим (таким, как в христианстве Нового Завета или, например, у Константина Леонтьева), в результате возобладает обратный процесс — у Леонтьева он называется «упростительным смешением», когда мир будет разрушен и судим Высшим судией. В текстах Платонова можно видеть как бы постоянный внутренний спор двух этих точек зрения. И опять-таки, как в настоящем метафизическом вопросе, разрешения для него так и нет. На по-

верхности над всем господствует выравнивание: физиологическое и просто физическое нагревание уже остывшего (восстановление сил) или остужение перегревшегося (выход, расходование энергии человеком). Это процессы, на которые прежде всего обращает внимание Платоновский евнух души. Это же и закон социального выравнивания: уничтожение чрезмерных достижений (оскопление) или, наоборот, более справедливое распределения ценностей и благ этого мира («каждому по способностям»). Но в глубине этого позитивистского, энтропийного выравнивания и на его фоне идут постоянные поиски выхода к чему-то иному.

Главной заботой героев в пустом мировом пространстве, среди которого они постоянно себя ощущают, является, конечно, просто согревание и — страх впустую потратить свою энергию. Прокофий, привезший в Чевенгур женщин, сразу же ложится спать от утомления:

> Чепурный тоже склонился близ него.
>
> — Дыши больше, нагревай воздух, — попросил его Прокофий. — Я чего-то остыл в порожних местах.
>
> Чепурный приподнялся и долгое время часто дышал, потом снял с себя шинель, укутал ею Прокофия и, привалившись к нему, позабылся в отчуждении жизни (Ч).

Необходимый для поддержания жизни гомеостаз организма может нарушаться в обе стороны: именно «женское начало» наиболее склонно к накоплению, увеличению тепла (однако чрезмерное накопление энергии ведет к застою: отсюда тоска, мучение, тягость, постоянно терзающие героев), а «мужское» начало склонно скорее к расточению, расходованию энергии, что за определенной гранью тоже ведет к смерти, но уже — от растраты, недостатка жизненных сил. Вот кошмар, который видит Дванов, лежа на печи у солдатки Феклы Степановны и бессознательно мучаясь от собственной несбывшейся (и неизбывной, раздвоенной идеальной любви — к девушке Соне Мандровой и к Революции):

> От жарких печных кирпичей Дванов еще более разволновался и смог уснуть, только утомившись от тепла и растеряв себя в бреду. Маленькие вещи — коробки, черепки, валенки, кофты — обратились в грузные предметы огромного объема и валились на Дванова: он их обязан был пропускать внутрь себя, они входили туго и натягивали кожу. Больше всего Дванов боялся, что лопнет кожа. Страшны были не ожившие удушающие вещи, а то, что разорвется кожа и сам захлебнешься сухой горячей шерстью валенка, застрявшей в швах кожи (Ч).

(Повтор того же мотива — в «Реке Потудани», когда героя во сне душит своей горячей шерстью маленькое упитанное животное, вроде полевого зверька, за-

лезшее в горло, ср. интересный анализ этого у Э. Наймана.[1]) А вот иллюстрация второго полюса того же противопоставления:

> И Чепурный шел ночною степью в глухоту отчужденного пространства, изнемогая от своего бессознательного сердца, чтобы настигнуть усталого бездомовного врага и лишить его остуженное ветром тело последней теплоты (Ч).

Склонностью к расточению и расходованию себя можно объяснить постоянную тягу героев Платонова к дороге. Дванов и Копенкин уезжают от взявшегося строить социализм в своей деревне активиста Достоевского:

> Обоим всадникам стало легче, когда они почувствовали дорогу, влекущую их вдаль из тесноты населения. У каждого даже от суточной оседлости в сердце скоплялась сила тоски, поэтому Дванов и Копенкин боялись потолков хат и стремились на дороги, которые отсасывали у них лишнюю кровь из сердца (Ч).

Пафос основного переживания героев — от тщеты всего — в том, что никакой сколько-нибудь твердой надежды на выход из энтропийного штопора они не видят и не находят. Все тот же примитивный материализм пронизывает их сознание.

Философ Анаксагор учил, что во всем заключены частицы всего: внутри каждой вещи в мире скрыты «семена» сразу всех остальных, благодаря чему и объясняется связь одного с другим (с одними предметами просто эта связь больше, а с другими — меньше). Семена рассыпаны повсюду, и благодаря этому для человека постижим внешний мир — человек просто знает его как бы из тех первичных семян, которые в нем уже посеяны (похоже, что та же мысль была позднее развита и Платоном в его учении об идеях). Платонов и эту — очень близкую для себя — идею пытается оспорить. Его заветные герои (Вощев из «Котлована», Дванов, Яков Титыч из «Чевенгура», Вермо из «Ювенильного моря», Сарториус, Самбикин и Москва Честнова из «Счастливой Москвы», как и многие другие) мучаются оттого, что не находят подтверждения надежде на движение мира в эту, антиэнтропийную сторону. Наоборот, мир на их глазах только разрушается: расходуются самые ценные его ресурсы, исчезают самые значимые, *умные* предметы, память обо всем стирается, силы жизни ослабевают. Неспроста почти все герои заняты очень странным, кажущимся бессмысленным собирательством ненужных вещей, скоплением праха (своеобразное, но глубоко пессимистически-пародийное переосмысление строительства «музея» Николая Федорова). Вот Яков Титыч и хотел бы начать

[1] *Найман Э.* «Из истины не существует выхода» А. Платонов между двух утопий // Новое литературное обозрение. № 9. М. 1994.

в Чевенгуре хоть какую-нибудь работу — он готов даже перетащить старую кузницу на перекресток дорог, чтобы только чувствовать нужность своего ремесла, — но в старой чевенгурской кузнице его разбирает томление:

> Всюду висела паутина и многие пауки уже умерли, видны были их легкие трупики, которые в конце концов падали на землю и делались неузнаваемым прахом. Яков Титыч любил поднимать с дорог и с задних дворов какие-нибудь частички и смотреть на них: чем они раньше были? Чье чувство обожало и хранило их? Может быть, это были кусочки людей, или тех же паучков, или безымянных земляных комариков — и ничто не осталось в целости, все некогда жившие твари, любимые своими детьми, истреблены на непохожие части, и не над чем заплакать тем, кто остался после них жить и дальше мучиться. «Пусть бы все умирало, — думал Яков Титыч, — но хотя бы мертвое тело оставалось целым, было бы чего держать и помнить, а то дуют ветры, течет вода и все пропадает и расстается в прах. Это ж мука, а не жизнь. И кто умер, тот умер ни за что, и теперь не найдешь никого, кто жил когда, все они — одна потеря» (Ч).

С одной стороны, герои постоянно тоскуют и мучаются от тленности всех предметов и изделий, которые выходят из-под их рук, а с другой, сами же роковым образом каждый раз хватаются за все более безнадежные предприятия. Почти все, что «делается» у Платонова, — это сизифов труд: вспомним рытье каналов Бертраном Перри в «Епифанских шлюзах» или рытье котлована в одноименной повести, изготовление бессмысленных предметов и приспособлений в «Чевенгуре», «Ювенильном море» или «Счастливой Москве». В мире Платонова всё ветшает и разрушается (здесь — дальнейшая разработка мотива сада Плюшкина?), потому что всё от рождения обречено смерти и несет на себе ее метку. Повенчанные жизнью части материи словно каждый миг расстаются навеки, и следы их «любовного» соприкосновения, взаимодействия друг с другом стираются в памяти. Именно этот процесс в центре внимания руководителя чтения Платоновского текста и многократно повторяется, нарочито подчеркивается им:

> ...Яков Титыч пошел между домов в кузницу. В горне кузницы давно уже вырос лопух, а под лопухом лежало куриное яйцо — наверно, последняя курица спряталась от Кирея сюда, чтобы снестись, а последний петух где-нибудь умер в тесноте сарая от мужской тоски.

Или же, тремя страницами раньше:

> Пространство равнин и страны лежало в пустоте, в тишине, испустившее дух, как скошенная нива, — и позднее солнце одиноко томилось в дремлющей вышине над

> Чевенгуром. Никто уже не показывался в степи на боевом коне: иной был убит и труп его не был найден, а имя забыто... (Ч).

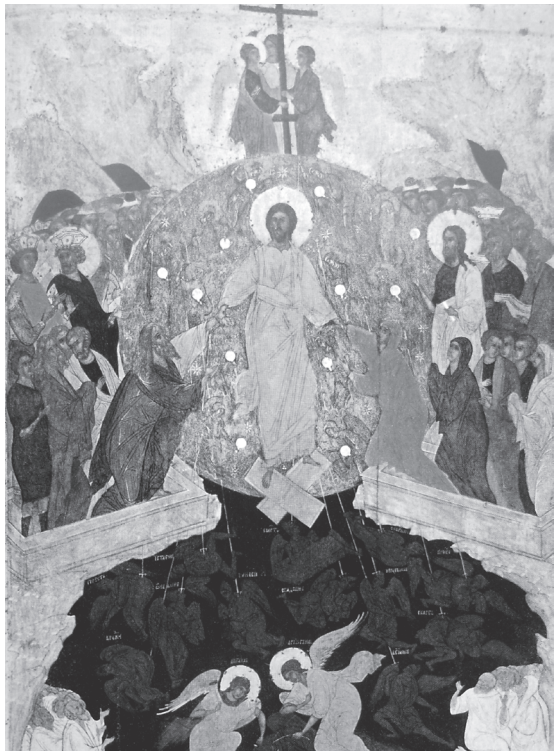
Тот же самый ход мысли можно видеть и в повести «Джан», когда герой находит шлем павшего красноармейца Голоманова. Видимо, пристальное внимание Платонова ко всем и всяческим ущербам жизни, к трагедии человеческого существования побуждает говорить об *экзистенциальности* его творчества.[1]

Итак, основным приемом Платонова можно считать переосмысление идей, носящихся в культурном контексте времени. Его герои каждый на свой страх и риск перетолковывают лозунги и директивы, спускаемые из «центра». Так же и сам писатель опробует на своем тексте, как бы примеривает на себя, на российскую действительность, самые разные, часто и не сообразующиеся друг с другом идеи, например идею марксизма о завоевании человеком природы «скрещивая» с психоаналитическими идеями господства деструктивного начала в личности (влечения к насилию, инстинкта смерти)... Так же легко он переосмысливает и обыгрывает на свой лад христианские идеи и идеи Н. Федорова о «сыновнем» долге воскрешения отцов, как и многие другие, — возвеличивая и снижая, увлеченно подхватывая и пародируя, но в конце концов все эти идеи развенчивая. Поистине: «Он дискредитирует, доводит до абсурда в выражении любую идею, не щадя и той, которой он сочувствует»[2]. Глубинное Платоновское мировоззрение — все-таки пессимистическое, сродни Леонтьевскому и Розановскому. И по-видимому, это связано не только с разочарованием в идеалах революции. Правильно сказано, что смерть для Платонова — основная проблема жизни (Геллер. Указ. соч., с. 191).

* * *

[1] *Левин Ю. И.* От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова). (1989) // Семиотика и информатика. М. 1990. Вып. 30, с. 115–148 // или в его книге: Избранные труды. Поэтика. Семантика. М. 1998, с. 392–419.

[2] *Толстая-Сегал Е.* Натурфилософские темы у Платонова // Slavica Hierosolymitana Vol. IV. H. 1979, с. 232; или в ее книге «Мирпослеконца». М. 2002, с. 324–351.



Илл. 3. *Дионисий* (и мастерская. Московская школа). *Сошествие во ад* (1500–1502)

Глава III
Статистика. Пробег по метафизическим константам (к созданию тезауруса языка писателя)

Система языка как потенциального запаса (еще) не узаконенных применений слова

(*В. П. Григорьев*)

Если проиллюстрировать подход к исследованию человеческого текста гипотетических представителей внеземной цивилизации, прилетевших откуда-то из космоса, для которых значения отдельных слов уже каким-то образом известны (предположим, что ими получены словари рус-

ского языка и, таким образом, единицы языка уже приведены в порядок), то для них смысл Целого (например, текстов или даже отдельных предложений) все же будет представлять загадку, образуя непонятное в нашей земной цивилизации, некий Хаос.

Собственно, о каком «пробеге», о какой статистике можно говорить? Да и о каких константах для художественного произведения (а тем более автора в целом) идет речь? На мой взгляд, внутри любых текстов существенно то, что в них повторяется и делает, таким образом, одного автора отличным от другого. Огрубляя, можно считать, что у двух авторов, пишущих по-русски, словарь — один и тот же, но каждое отдельное слово в нем может быть более или менее (а то и вовсе не) употребительным. Внимание Аввакума, скажем, обращено к одним предметам и понятиям, внимание Радищева — уже несколько к другим, а внимание Пушкина или Чаадаева — к третьим, хотя язык остается для всех них в известной степени одним и тем же. Точно так же можно отличить и Набокова от Платонова (тем более что они еще и одногодки.) Частота употребления какого-то слова дает нам, пусть в первом приближении, представление о точках интереса данного автора, о его пристрастиях или даже о некоторых *больных* его точках, «пунктиках»[1].

Несколько слов о том, какая и как статистика была получена. Мной взяты наиболее существенные (и они же, как правило, наиболее длинные) произведения Андрея Платонова — романы «Чевенгур» и «Счастливая Москва», повести «Котлован», «Ювенильное море», «Сокровенный человек» и рассказы «Река Потудань», «Возвращение» и «Одухотворенные люди». Для возможности сравнения их совокупный объем в словоупотреблениях приведен в соответствие объему раздела Частотного словаря под редакцией Л. Н. Засориной (М. 1977) — «Художественная проза» в целом, с помощью соответствующих коэффициентов. У отдельных слов и целых гнезд (таких как **Смерть**: умереть / умирать / мертвый / мертво / мертветь / мертвенный / мертвец / скончаться, или **Причина**: причинять / благодаря / из-за / потому что / так как / поэтому / так что итд.) подсчитывается процент их употребительности в том или ином произведении писателя, и этот процент соотносится со средними цифрами его употребления в частотном словаре, на основании чего представляется возможным говорить о личных пристрастиях автора, как, например, о пристрастии Платонова к изображению *Смерти* как таковой, или к фиксации им *Причинных связей*, и соответственно, о гипертрофии в его мире чего-то одного

[1] О том, что у Платонова ключевым, наиболее нагруженным концептом является *стыд*, писал вслед за Ю. И. Левиным — Л. Карасев: «В платоновском мире стыд стоит на первом месте среди всех душевных движений, дозволяя соперничать с собой лишь чувству тоски и грусти» (Лики смеха // Человек. № 5. М. 1993, с. 156).

(за счет умаления чего-то другого). Сами *Смерть* и *Причинность* были взяты мной как отдельные Полюсы в рубриках писательского «тезауруса», соответственно: Смерть — Жизнь; Причинность — Случайность и др.[1]

При беглом обзоре основные мотивы, или ключевые концепты Платонова могут быть заданы следующим (при этом далеко не исчерпывающим, разумеется) списком:

Одна из констант, как представляется, Платоновской эстетики в целом — это Слабое и **Слабость** как таковая (401 %) — в противопоставлении Сильному и **Силе** (99 %). Приведенные цифры говорят о том, что один из смысловых полюсов, Сила, находится на общем уровне по частоте употребления соответствующих слов у данного автора (за неимением лучшего условно принимаем совокупные частоты слов *сила; сильный; сильно; усилить* в словаре Засориной за 100 %), тогда как другой, Слабость (со словами *слабый; слабо; слабость; ослабить*), в четыре раза превышает среднюю частоту по Засориной! Вот это и можно считать элементарным случаем прямой выделенности понятия у Платонова (т.е. 0 + 4).

Некрасивое и Уродливое (85 %) — по сравнению с **Красивым** и Прекрасным (28 %). Здесь, как мы видим, напротив, оба полюса оказываются ниже среднего показателя. Это говорит о том, что внешней оценке предметов или лиц у данного писателя уделяется минимум внимания, а если нечто отмечается автором, то скорее, все-таки, именно как Некрасивое. Красота же для него как будто вовсе не существует. (Может быть, даже табуируется, стесняясь быть названной?) Тут, наверное, можно было бы говорить о выделенности внутри невыделенного ($-4\ -{}^{1}/_{6}$). В этом пункте тезауруса антиподами Платонова надо было бы считать авторов вроде Набокова и Пришвина, а сходным с ним можно было бы признать — Марину Цветаеву.

Чувство как таковое вообще (365 %) — в противоположность **Уму** и Рассудку (246 %)[2] — а среди всех Чувств, в частности, Отрицательные — т.е. Скорбь (650 %), Грусть (498 %), Мучение (476 %), Тоска (461 %), Скука (398 %),

---

[1] Таким образом, измерение мной коэффициента «оригинальности» для слов авторского словаря происходит не по известной формуле *Пьера Гиро* (внутри которой коэффициент равен частному от деления разности частной и общей частот употребления данного слова — на корень из общей его частоты), а по некоторой упрощенной методике.

[2] Напомню, что проценты означают наполнение Полюсов данной рубрики у Платонова (т.е. совокупности слов со значением соответственно — Ум и Чувство). Я сравниваю их с обычной частотой в художественной прозе, каковая принимается за 100 %. Как видим, оба Полюса для Платонова имеют явно повышенные частоты. Можно назвать это — **двойным** выделением (+3,5 +2,5).

Печаль (280 %) — противопоставлены Положительным: Счастью (232 %), Радости (207 %),..., Веселью (18 %)! и Смеху (10 %)! Последние у Платонова практически отсутствуют: вместо Веселья Платоновский герой либо испытывает сразу же Радость и даже Счастье (здесь очевидно некоторое преувеличение, авторский пароксизм?), либо — впадает в Тоску и Печаль (что также безусловно есть преувеличение и деформация того, как мы среднестатистически воспринимаем окружающий мир). Если же взять суммарно оба полюса, то и Положительные чувства у Платонова оказываются выше среднего уровня (120 %), хотя все же существенно уступают лидирующим для него Отрицательным (160 %)[1]. При этом общая доля слов, выражающих те или иные **Чувства**, которые учитывались при обсчетах (учтены безусловно не все слова: достижение в этом вопросе полноты и точности рубрик дело будущего), составляет, сравнительно с суммой частот всех словоупотреблений по словарю Засориной («Художественная проза», где значатся Горький, Пришвин, Шолохов, Федин и др.), всего около 1,5 %.

Внутри Полюса этой рубрики: Ум (см. выше) противостоит отрицательно маркированной для Платонова Глупости (91 %), но также и положительно выделенному полюсу Выдумка и Догадка (127 %). Все три полюса подрубрики, т.е. Ум + Глупость + Догадка, занимают при этом 1,1 % всего частотного словаря Засориной, у Платонова же их доля выше — 1,4 %.

Время вообще (154 %), с особым пристрастием ко времени Вечному и неизменному, застывшему и остановившемуся (185 %), а также времени Суток (день, ночь, вечер, утро) — 137 % — в отличие от нехарактерного для этого автора времени Периодического, исчислимого (неделя, сутки, минута, секунда, час, год) — 75 %, а также в противопоставлении ко времени неожиданно меняющемуся, скачущему, т.е. Времени-«вдруг» (88 %), вообще-то обычно как раз характерному для поэтики многих других авторов, например Достоевского! Доля слов, так или иначе указывающих на Время, составляет в общем 3,8 % словаря (по Засориной); а у Платонова их общая доля существенно выше — 4,6 %.

Место вообще как таковое, или же место-«где» (139 % — см. Таблицу 1 в конце данной главы) — в сопоставлении с направленным перемещением, т.е. местом-«куда» и -«откуда» (две последние подрубрики вместе — 119 %).

---

[1] Здесь опять-таки двойное выделение. Можно говорить об относительной выделенности — внутри выделения (+1,2 +1,6). В процентах указана доля, которая приходится на соответствующие слова у данного автора, сравнительно с суммарной частотой всех слов данной подрубрики по словарю Засориной. При этом уровень Платоновских Веселья и Смеха примерно в 3–4 раза ниже уровня соответствующих Булгаковских эмоций (*веселый; весело; веселье; веселиться* 56 % и *смех; смеяться; смешно; смешной; смешить* 43 % — в сравнении с «Мастером и Маргаритой»).

Нахождение Вдали и **Удаление** как таковое (150 %) резко противостоит отрицательно маркированной **Близости**, Сближению, нахождению Вблизи (65 %). Последний вид противопоставления у Платонова хочется считать особым видом трансформации понятия, с отрицательным выделением наиболее ценного и желанного. Ведь, казалось бы, ценностью для писателя наделено как раз то, что частотно им замалчивается — в силу некой особой авторской стыдливости, что, впрочем, вскрыть без анализа глубинного смысла его произведений, на основании одной лишь статистики невозможно.

Вторит предыдущему разделению, хотя и организована статистически прямо обратным, противоположным образом, такая подрубрика, как Целостность объекта, **Цельное** (197 %) — в противопоставлении также положительно выделенному полюсу: Разрозненные **Части**, Разъединение (140 %). Крайне характерен для Платонова также интерес к Нахождению **Внутри** чего-то (333 %)! — этот полюс более чем вдвое превышает свою противоположность, то есть нахождение **Снаружи** (150 %), хотя также положительно выделенному: оба Полюса последнего противопоставления значительно выше среднего уровня, что является излюбленным у Платонова способом обращения с привлекающим внимание понятием. (То же, кстати, мы ранее видели в рубрике Чувства — Ум: оба полюса с явным превышением, но один из них с относительным преобладанием (+3,7 +2,5)). Здесь опять-таки имеет место двойное выделение — для рубрики Цельное: Части в соотношении +2: +1,5, а для Внутри: Снаружи +3,3: +1,5. В целом же рубрика «Место» представляет вообще наибольшую долю из обследованных частей лексикона — по Засориной, на него падает 4,8 % (но у Платонова ее покрытие в целом чуть ниже среднего уровня, 98 % — на мой взгляд, именно за счет невнимания к такому весьма «весомому» в нашем общем словоупотреблении полюсу, как Близость, Приближение). Забавно возникающее тут противоречие: лексика Близости автором табуируется, вытесняясь лексикой, маркирующей, наоборот, Отдаление, тогда как лексика нахождения Внутри почему-то вызывает значительно больший интерес и употребляется гораздо чаще, чем лексика нахождения Снаружи.

Пустота и Порожнее (214 %), а с другой стороны — также положительно маркированные, хотя и незначительно, **Теснота** и Узость (112 %) контрастируют с традиционно признаваемыми национально-специфически *русскими* — **Раздольем** и **Широтой**: последние из которых оказываются для Платонова как ни странно вовсе не характерными — 78 %!

Причина, Причинная обусловленность и Целесообразность всего происходящего в мире (160 %) — в противоположность **Случайности** и Непредсказуемости событий — 47 % (!). Доля соответствующей рубрики в целом составляет

около 1 % общего словаря или же 1,7 % для Платонова. Здесь опять-таки следует констатировать, что реально интерес Платонова прямо обратный: мир, как и человек, для него неупорядочен и хаотичен, а постоянные препинания рассказчика и героев на словах *потому что, так как, чтобы* — это как бы его собственные заклинания неупорядоченности и случайности, его косвенные указания на невозможность обнаружения каких-либо закономерностей (что опять-таки не следует из статистики, а нуждается в содержательном анализе).

Вторит предыдущему по смыслу, но частотно структурирована обратным образом следующая подрубрика: **Законность** и Этика (а также знание и следование Нормам поведения) — она составляет всего лишь 86 % (см. Таблицу 2 в конце данной главы); тогда как прежде всего приковывает внимание Платонова противостоящие им — **Беззаконие** и Своеволие (141 %). В последнем случае, правда, сам полюс весьма незначителен по объему — частота входящих в него слов по словарю Засориной всего лишь 21. В целом и вес всей подрубрики невелик — 0,4 % словаря.

Запахи (156 %) и особенно **Осязание** (от 500 % до 1200 %, где последняя цифра получена по «Котловану») — это как бы истинные для человека знаки, поступающие к нему от предметов и явлений напрямую, сравнительно со значительно уступающими им — **Словом** и **Речью** (72 %), **Слухом** (от 40 % до 70 %), а также **Зрением** (от 74 % до 89 %)[1]. Слова пяти **Органов чувств** составляют 1,1 % от словаря Засориной, но у Платонова они, естественно, значительно ниже по рангу.

Слова из рубрик **Смерть** (250 %) и особенно **Сон** (355 % — последний также, по-видимому, во многих случаях как метафора смерти) более чем вдвое превышают лексику **Жизни** (120 %). Но и тут опять двойное выделение. Вместе они составляют 0,5 % словаря, а у Платонова, конечно, больше.

Теплота (Нагревание) и **Свет** (163 %) — в сопоставлении с **Холодом** (Остыванием) и **Темнотой** (82 %); в целом доля этой рубрики в словаре — 0,5 %. Но при этом **Мутное** и **Тусклое** у Платонова — 79 %, в отличие от **Блестящего** и **Прозрачного** (56 %), то есть оба полюса последней рубрики оказываются выделенными отрицательно; а при этом явно ощутимо пристрастие автора к мутному свету, что уже было фиксировано многими исследователями (*мутный; мутно; мутность; замутненный* — это единственное гнездо слов внутри данной рубрики, положительно маркированных в произведениях Платонова — 131 %).

Более мелкие (по объему, но не по важности для автора) концепты — это **Потеря**, Утрата и Исчезновение (133 %) — в противоположность Приобрете-

[1] Здесь численный интервал описывает колебания частоты употребления соответствующих слов в различных Платоновских произведениях («Чевенгур», «Котлован», «Счастливая Москва», «Сокровенный человек»).

нию и **Накоплению** (127%). — Здесь опять оба полюса положительно маркированы и оба приблизительно одинаково: Платоновские «сокровенные» герои, с одной стороны, страстные собиратели распадающегося на части вещества, а с другой стороны, постоянно мучающиеся от потерь и утрат страдальцы.

Забывание и Забвение (252%) — в противопоставлении **Памяти** и Припоминанию (129%). Но содержательно здесь опять обратное соотношение по сравнению с различиями частот! Платонов и его герои, как хорошо известно, радеют как раз за Память и весьма болезненно относятся и переживают Забвение чего бы то ни было в мире (условно говоря, это «Федоровский» лейтмотив в его творчестве).

Скупость и Жадность (212%) — в противоположность **Щедрости** и Великодушию (0%). Тут вообще сложилась некая уникальная ситуация: слова последней подрубрики напрочь отсутствуют в Платоновском словаре! Это трансформация в наиболее ярком, то есть как бы «психоаналитическом» варианте, с полным вытеснением и подменой имени самого понятия.[1]

Сердце (211%) в сопоставлении с **Душой** (126%), но при этом в резком противостоянии, с одной стороны, **Духу** (59%), а с другой, еще большем — **Телу** и Плоти (812%)! Для сравнения: по рассказам Набокова подобная статистика дает следующие показатели: сердце — 96%, душа 129%; дух — 40%; Тело и Плоть 157%, что практически повторяет Платоновское расхождение между душой и духом, но значительно уступает ему в «телесности», или «плотскости».[2]

Среди **Стихий** преимущественный интерес у Платонова — к **Воздуху** (219%) и **Земле** (146%), в отличие, как ни странно, от **Воды** (75%) и **Огня** (49%) (различные цвета, как это делается для поэзии, я не анализировал).

В заключение приведу также и Платоновские «отрицательные маркеры», выражаясь в терминах А. Я. Шайкевича, т.е. понятия с уровнем наполнения,

---

[1] «Щедрость» присутствует в Платоновских текстах только как *щедрость ума*, а *великодушным* назван в «Чевенгуре» паровоз: фактически это понятие у Платонова допустимо только в «снятой»форме — как *расточительство, растрата, расход* итп.

[2] Кстати, Набоков напоминает Платонова и в другом — в построении словосочетательных неологизмов с интересующим словом-понятием: в его рассказах встречаются такие выражения, как: *поле души; близорукость души; раковая опухоль души; дымок души; птичье трепыхание* [ее, Нининой] *души*; (давать пропуск только до) *порога* (Катиной) *души*. Если провести пересчет на текст русского перевода Библии, то *дух* у Платонова составляет всего лишь 3%; зато *сердце* — 71%, а *душа* — 78% и в особенности *тело* — 352% (!) от всех употреблений этих слов в Новом завете; хотя плоть — естественно, только — 3%. (При этом возможно, более показательно было бы сравнить Платонова с Ветхим заветом, чего я не делал.) Так как по сравнению с художественной прозой XX века (по Засориной) в Библии три первые понятия явно выступают как ключевые, то наиболее близким к библейскому оказывается употребление Платоновым именно слова *душа*.

уступающим среднему или, по крайней мере, не выделяющимся на общем фоне:

Замедленность действия (93%) — и **Быстрота**, Скорость (88%);

Малое (85%) и **Большое** (70%);

Мусор и Грязь (103%) — **Чистота** и Порядок (96%).

Конечно, говорить о выделенности того или иного концепта у писателя в целом на основании частоты употребления тех или иных слов, или даже на основании совокупной частоты тематических групп слов, как я сделал здесь, рискованно. Увеличение частоты слова может быть следствием просто каких-то частных языковых пристрастий автора. Но тут, мне кажется, в значительной степени корректирующим моментом является то, что берется не какое-то одно слово отдельно (лексема) и даже не понятие в целом, со всеми своими синонимами, а целиком вся подрубрика (или оба Полюса рубрики) в соответствующем авторском тезаурусе — как с «положительными», так и с «отрицательными» словами-маркерами внутри нее.

Следующим существенным средством поэтического выделения важных автору тем, после частотного, можно было бы считать *неологизацию*. Правда, для Платонова слова-неологизмы не так характерны, как, скажем, для Хлебникова или для Андрея Белого. Но у него есть такой собственный прием, как нагнетание нестандартной сочетаемости вокруг интересующего его слова-понятия, — например, вокруг того же понятия души (*заголилась душа; душа опростоволосилась; душевная прилежность* итп. — ср. с приведенными выше сочетаниями Набокова).

Кроме того, у Платонова можно увидеть и такой уровень деформации общего языка, как намеренное превышение в лексиконе слов с абстрактным значением (на -ение, — ание, — ствие, — ство), а также явное предпочтение им конструкций с родительным падежом перед всеми остальными (типа *вещество существования*; *терпение нежности* и тому подобных). Здесь, кстати, в будущем статистике предстоит выработать способы сбора и оценки долей слов с произвольными, а не только начальными или конечными фрагментами слова внутри лексикона, и с другой стороны, способы подсчета частот сочетаний слов, которые выражают целостные смыслы (таких как *таким образом*; *так сказать*; *потому что*; *стало быть*; *все равно*; *без разницы*).

Все вместе обсчитанные мной рубрики занимают всего лишь около 15–20% всех словоупотреблений лексикона, т.е. менее $^1/_5$ части словаря Засориной. Если в дальнейшем подобным обсчетом, или, говоря метафорически, «сканированием» авторского сознания, займется более дотошный исследователь (ну, или представитель инопланетной цивилизации), ему предстоит, во-первых, выявить действительно все, а не только некоторые, как это про-

делано здесь, «лексические неровности и шероховатости» на пространстве текстов данного автора, во-вторых, проверить, насколько «выпуклостям» или «впуклостям» соответствует подкрепление по данной рубрике в целом, с достижением возможных полноты и точности. В последнем вопросе важнейшей задачей является, в-третьих, еще выработка универсально подходящего набора рубрик, с их наполнением конкретными словами, т.е. предстоит поделить весь лексикон на зоны, может быть, с допустимостью частичного пересечения внутри этих зон. В идеале возможно было бы создать своего рода универсальный тезаурус — для нужд литературы.

Конечно, в таком сложном и неоднозначном продукте человеческого сознания, как художественный текст, могут быть вещи скрытые, намеренно спрятанные от поверхностного взгляда или же пропускаемые автором (стыдливо избегаемые, даже вытесняемые), о которых, тем не менее, и собственно ради которых был написан сам текст. (О таких вещах, например, пишет Ольга Меерсон в своей книге о Достоевском.[1]) Подобного рода «высшим пилотажем» интерпретации текста я здесь не занимался, но уже упоминал о возможном перевертывании статистики с ног на голову. Итак, чтобы все-таки разобраться в существе дела, будущему исследователю придется более подробно, чем по одним текстам, знакомиться с проявлениями Порядка и Хаоса в нашей (или любой другой, изучаемой им) цивилизации.

Табл. 1

Некоторые ключевые концепты и их «вес» у Платонова

Слабость — Сила	(0 +4)
Красивое — Некрасивое	(–4 $-1/6$)
Чувство (вообще) — Ум (вообще)	(+3,7 +2,5)
Отрицательные чувства — Положительные	(+1,6 +1,2)
Глупость — Выдумка и догадка	($-1/10$ +1,3)
Время вообще	(+1,5)
Время вечное — Время-«вдруг»	(+1,9 $-1/10$)
Время суток — Время исчисляемое	(+1,4 $-1/4$)
Место-«где» — Место-«куда и откуда»	(+1,4 +1,2)
Удаление — Приближение и близость	(+1,5 $-1/3$)
Цельность — Разрозненность	(+2 +1,4)
Внутри — Снаружи	(+3,3 +1,5)
Пустота — Теснота — Раздолье	(+2,1 +1,1 $-1/5$)

[1] Meerson Olga. Dostoevsky's taboos. Dresden University Press. 1998.

Причина — Случайность	(+1,6 $-^1/_2$)
Беззаконие — Законность	(+1,4 $-^1/_7$)
Запахи — Осязание	(+1,5 +7)
Речь — Слух — Зрение	($-^1/_4$ $-^1/_2$ $-^1/_5$)
Смерть — Сон — Жизнь	(+2,5 +3,6 +1,2)
Тепло и Свет — Холод и Темнота	(+1,6 $-^1/_5$)
Мутное и тусклое — Блестящее и прозрачное	($-^1/_5$ $-^1/_2$)
Потеря — Накопление	(+1,3 +1,3)
Забвение — Память	(+2,5 +1,3)
Скупость и жадность — Щедрость и великодушие	(+2,1–0!)
Сердце — Душа — Дух — Тело	(+2,1 +1,3 $-^1/_2$ +8,1!)

Табл. 2

Место как таковое, «Где»[1]

слово:	**СЧ**	**Ч**	**К**	**ЮМ**	**СМ**	**РП**	**ОЛ**	**В**	**З-а**	**все**
оказаться / оказываться	8	34	3	7	6	3	3	0	107	65%
тут / тут-то	35	142	17	24	5	6	12	6	393	69%
положение	1	7	5	5	6	0	0	2	31	91%
там / там-то	59	222	57	23	40	28	21	22	449	115%
здесь	6	128	54	46	32	8	10	6	230	137%
место/ -ость /местоположение	28	189	65	27	25	15	21	5	282	145%
где-то/-либо/-нибудь	8	51	11	4	19	1	3	0	46	230%
находиться/-нахождение	2	51	35	12	19	6	5	2	40	360%
где	27	179	47	31	49	14	12	26	116	362%
пространство/ простирать / -ся	10	37	11	21	22	3	1	1	22	525%
все вместе: (в %)	**149%**	**141%**	**140%**	**138%**	**121%**	**137%**	**137%**	**137%**	**100%**	**139%**

[1] Условные обозначения и количество словоформ в произведении (округленно) следующие: **СЧ** — «Сокровенный человек» (19.350); **Ч** — «Чевенгур» (115.000); **К** — «Котлован» (34.100); **СМ** — «Счастливая Москва» (28.700); **ЮМ** — «Ювенильное море» (22.600); **РП** — «Река Потудань» (9.280); **ОЛ** — «Одухотворенные люди» (10.070); **В** — «Возвращение» (7.710); **З-на** — частота в словаре Засориной 1977 (где учтено всего 268.321 словоупотребление художественной прозы); **все** или **все вместе** — доля соответствующего слова относительно словаря Засориной или доля всех слов в данной рубрике из соответствующего произведения.

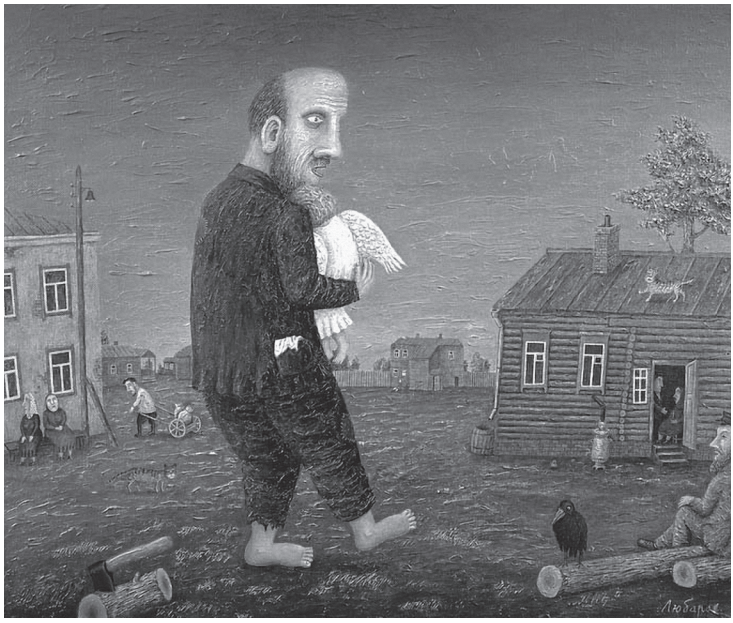
Табл. 3

Закон, этика, знание норм поведения

слово:	**СЧ**	**Ч**	**К**	**ЮМ**	**СМ**	**РП**	**ОЛ**	**В**	**З-на**	**все:**
вина /-овен /-оват	1	11	0	0	0	1	2	0	66	25%
зло	0	4	1	2	0	0	0	0	22	35%
закон	3	9	4	0	0	0	0	0	29	60%
обязанность	1	4	1	1	0	0	1	0	13	67%
[1]должен	16	50	25	14	2	4	9	8	184	76%
обязан/-ый обязательно	3	12	5	2	0	0	1	0	28	78%
совесть	3	11	5	1	0	0	1	0	29	79%
справедливо/-сть	3	15	1	0	0	0	0	0	24	86%
правило/-ный/-ость	3	37	5	3	0	2	7	0	67	93%
порядок	0	15	2	5	1	2	0	3	32	95%
добро	1	16	4	6	3	6	2	3	23	194%
все вместе (в %):	**91%**	**84%**	**70%**	**78%**	**11%**	**75%**	**119%**	**94%**	**100%**	**86%**

* * *

[1] Сюда же попадает, к сожалению, и масса употреблений с модальным словом «*должно*».



Илл. 4. В. Любаров. *Ангел-хранитель*

Глава IV
Нормативное и «насильственное» использование словосочетания. Рождение *предположений*

Краткое содержание

§ 1. Что такое *Предположение*. — § 2. Наложение смыслов в словосочетании. — § 3. Расширение валентной структуры слова. — § 4. Сталкивание друг с другом противоречащих толкований и «подвешивание» смысла. — § 5. Комбинирование «побочных смыслов» и заглядывание внутрь недоступной для наблюдения ситуации. — § 6. Пучок расходящихся смыслов.

Особый поэтический язык Платонова строится, в основном, на двух составляющих: во-первых, с внешней точки зрения, на примитивизме, доведении до минимума выразительных средств (эллипсис, аграмматизм), или наоборот, на расширении сверх всякой меры избыточно-

сти форм (*солецизм, плеоназм*), а во-вторых, с точки зрения содержания — на постоянных сгущениях смысла, смысловой компрессии и совмещении значений слов (с каламбуром, пародией чужого слова, обыгрыванием первоначально серьезного значения и привнесением смешного или даже *дурацкого* оттенка значения, одновременным использованием официального и, так сказать, бытового, или *уличного* наименования одного и того же).

В целом Платонов постоянно нарушает общепринятые нормы сочетаемости. Если Хлебников творил свои неологизмы преимущественно на уровне слова и морфемы, то Платонов — на уровне словосочетания. В работе Елены Толстой-Сегал, посвященной творчеству Платонова, это было названо «разрыхлением сочетаемости» слов, или «размыканием установившихся синтагм»[1].

Соответствующие данному приему названия — «чужеземный язык» (Аристотель), «остранение» (Шкловский), «заумь», или «звездный язык» (футуристы, обэриуты) — относятся, прежде всего, к явлению увеличения многозначности и «многосмысленности» в поэтическом тексте. Так, по словам Р. Якобсона, неоднозначность — вообще «внутренне присущее, неотчуждаемое свойство любого направленного на самого себя сообщения, короче — естественная и существенная особенность поэзии»[2]. Согласно В. Шкловскому, «целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание»; приемом искусства является «остранение» вещей и использование затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия; поскольку, вообще — «искусство есть способ пережить деланье вещи»[3].

§ 1. Что такое *Предположение*

> Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл...
>
> (*В. Хлебников*)

Основным средством анализа Платоновского языка для меня является смысловой компонент с особым статусом — *Предположение*. Это элемент понима-

[1] *Толстая-Сегал Е.* О связи низших уровней текста с высшими. (1973–1974) // Slavica Hierosolymitana. Slavic studies of the Hebrew university. Vol. II. Hierusalem. 1978, с. 186, 193; или в ее книге «Мирпослеконца». М. 2002, с. 227–271.

[2] *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» (сб. статей) М. 1975, с. 221.

[3] *Шкловский В. Б.* Теория прозы. М.; Л. 1925, с. 12.

ния, т.е. (читательского) осмысления текста. Как правило, *Предположений* в интересующем нас конкретном месте текста возникает несколько. Вот еще и другие наименования того, что я называю этим словом: «полагаемое, предполагаемое, подразумеваемое, то, что имеется в виду; наведенное, индуцированное, вынуждаемое значение; косвенный, побочный, неявный смысл; прагматическая импликация; коннотация, обертон, оттенок значения, умозаключение на основании прочитанного, угадываемый, предвосхищаемый смысл, подразумевание».

При таком понимании *Предположение*, во всяком случае, противостоит «пресуппозиции» (или презумпции). Я понимаю под *Предположением* не то, что полагается Говорящим как уже очевидное (или что для него само собой разумеется), а то, что как раз поставлено им под вопрос, выдвинуто в виде некоего спорного пункта — именно в форме неочевидного утверждения, того, что еще можно оспорить. В каком-то смысле это совсем не обязательная, но всегда возможная часть утверждения (с предложением и вызовом к Слушателю — если он в состоянии ее оспорить). В этом-то и состоит основной вклад Говорящего в коммуникацию. Это и выносится, или *пред-лагается* им на рассмотрение Слушателю, *пред-полагается* для обдумывания и совместного обсуждения, чтобы Слушатель мог как бы то ни было откликнуться — либо согласиться, либо дополнить, или же опровергнуть предполагаемое. (Это всегда примерно то, что, по выражению бывшего генсека М. С. Горбачева, *«Тут нам подкидывают...»*)

Хочется согласиться с разбором, начинающим книгу философа А. Л. Блинова,[1] где рассмотрена ранняя работа Г. П. Грайса (1948)[2] и остроумно отстаивается мысль, что укоренившийся позднее в науке термин Meaning (со смыслом ‘значение’) более точно следовало бы перевести как — *подразумевание* (то же, вероятно, можно отнести и к еще более раннему термину Bedeutung у Г. Фреге).

Итак, *Предположение* можно сопоставить, с одной стороны, с «импликатурой» Грайса, с импликацией, «семантическим» или «прагматическим» следствием (Падучева), а с другой стороны, также с «коннотацией» (Иорданская, Мельчук) и «неустойчивым» компонентом значения (Анна Зализняк), но также и со «слабым» компонентом в толковании слова или «несмелым» высказыванием (Апресян).[3] Вместе с тем, тогда как все перечисленные выше тер-

---

[1] *Блинов А. Л.* Общение. Звуки. Смысл: Об одной проблеме аналитической философии языка. М. 1996, с. 10–20.

[2] *Grice P.* Meaning // Philosophical Rewiew. July 1957, p. 377–388.

[3] *Грайс Г. П.* Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М. 1985, с. 217–237; *Падучева Е. В.* Понятие презумпции в лингвистической семантике //

мины используются исследователями для толкования значения отдельного слова (лексемы), для нас с читателем в термине *Предположение* существенно будет его влияние на фрагменты понимания текста несколько иного уровня, а именно — уровня смысла фразы, целостного высказывания или отдельной предикации. (Хотя, конечно, при соответствующем контексте конкурирующие между собой *Предположения* возникают (или «наводятся») у любого *не до конца* определенного Целого в составе смысла, не обязательно у целостного законченного предложения или фразы, ограниченной знаками препинания. Это имеет прямое отношение к так называемой проблеме «герменевтического круга», когда Целое нельзя понять иначе, как из его частей, но смысл частей может быть понят только лишь из Целого.)

Содержательно, *предположение* — то, что, по моим (читательским) представлениям, *могло бы быть* или *должно было быть* сказано, что *подразумевалось* и, как я предполагаю, *имелось в виду* автором. Это некое выводимое, неявное знание, всегда забегающее вперед, некая «накидываемая на действительность» сетка (или «сачок»). Если угодно, можно сказать, что это знание, «восходящее назад» — к восстановлению намерений автора. Но мы приходим к тому или иному из конкурирующих *предположений*, конечно всегда опираясь на какие-то правила языка, общие или частные законы коммуникации.

Иначе говоря, *предположение* — это смысл, явно не представленный в тексте, не выраженный впрямую, на лексическом уровне. И тем не менее это смысл, имеющий в языке свое прямое, законное выражение, т.е. потенциально вполне *выразимый* в словах (что я и буду всякий раз демонстрировать, предлагая или сопоставляя рядом одно или несколько тривиальных, так сказать, вполне «законных» его выражений). Это, может быть, только мои читательские предположения относительно смысла данного места, подчас граничащие с догадкой; но все они вполне ординарны по форме выражения и не претендуют на передачу той «поэтической функции», которую несет данное место текста в настоящем целом произведения. Они являются лишь «кустарными» и фрагментарными толкованиями того невыразимого Смысла, который, как я догадываюсь, мог (или должен) наличествовать в исходном тексте: в них гармония и интуиция творцов языка (каковыми выступают Хлебников, Платонов или кто-то другой) поверена скучноватой «алгеброй» и разменяна

Семиотика и информатика. Вып. 8, М. 1977, с. 91–124; *Иорданская Л. Н., Мельчук И. А.* Коннотация в лингвистической семантике // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 6. 1980, с. 191–210; *Зализняк Анна А.* Исследования по семантике предикатов внутреннего состояния // Slavistische Beitrge. Bd. 298. München: Otto Sagner Verlag. 1992; *Апресян Ю. Д.* Лексикографический портрет глагола «выйти»; Тавтологические и контрадикторные аномалии // Избранные труды Т. II. М. 1995, с. 486, 626.

на соображения «здравого смысла» — лингвиста или просто рядового носителя языка.

Надо сказать, что в этом восстановлении «исходного» смысла поэтического высказывания уже перестает «работать» критерий языковой правильности Ю. Д. Апресяна. И дело совсем не в том, что для выражения данной мысли в языке отсутствует «альтернативный способ, который воспринимался бы носителями языка как более правильный» (Апресян Ю. Д. Указ. соч., с. 609), но именно в том, что таких, то есть вполне правильных, альтернатив, *стоящих за* данным текстом, имеется одновременно несколько, они начинают конкурировать между собой, однако ни одна из них все же не исчерпывает мысль целиком: какое бы то ни было *более правильное* языковое выражение в данном случае невозможно (да и просто глупо) предлагать как единственное. (Как считал еще, кажется, Шеллинг, истинный смысл авторского произведения должен быть только в сознании его читателей.)

Итак, все *предполагаемые* смыслы (или конкурирующие между собой варианты осмысления) полноправно присутствуют в осмыслении данного места в тексте, следуя из законов языка, как бы имеясь наготове, но в тексте они не выражены впрямую, а только лишь намечены, «наведены», «индуцированы» в читательском понимании. (Каждый из этих смыслов обрастает чем-то вроде пропозициональных компонент толкования, в смысле Анны Вежбицкой.) Скорее всего, именно такой *недоопределенный смысл* — вопреки тому, что когда-то заявлял на этот счет Л. Витгенштейн, с его позитивистским задором, и есть наиболее адекватное выражение смысла высказывания, особенно в поэтическом тексте.[1]

Совокупность всех рождающихся *Предположений* можно назвать также «колеблющимися признаками значения», «веером значений», «осцилляцией» смысла, «мерцанием», или «мерцающим» смыслом.[2] Такой смысл как бы есть, но его и нет. Он может порождаться либо трансформированными по отношению к исходным в тексте частями речи, с видоизмененным набором валентностей, что будет проиллюстрировано ниже, либо — вторичными смыслами слова, обертонами, коннотациями и окказиональными значениями, вовлекаемыми в толкование, как, например, в случае возникновения обратного смысла при иронии, столь частой у Платонова. В результате общий смысл почти всякого толкуемого места можно представить как некий «расходящийся пучок» прочтений.

---

[1] *Витгенштейн Л.* Философские исследования. (1953) // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М. 1985 (высказывание № 99).

[2] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. (1923). Mouton, Hague. 1964, с. 70–93; *Толстая-Сегал Е.* Указ. соч. 1978, с. 173, 197, 199; *Перцова Н. Н.* О понимании нестандартного текста // Семиотика и информатика. Вып. 15. М. 1980, с. 159–166.

Общая схема разбора примеров словоупотреблений Платонова, который предлагается ниже, такова:

1. Сначала сама цитата с выделенными в ней (разбираемыми далее) отступлениями от языковой нормы.

2. За ней по очереди — составляющие смысла, собственно *предположения*, с помощью которых (всех вместе, но и каждого в отдельности) можно выразить общий смысл, т.е. тот нерасчлененный смысл, который мы, читатели, вычитываем (или даже в-читываем) в Платоновском тексте. Каждому из таких *предположений* смело можно было бы приписать какую-нибудь из модальностей следующего типа:

> возможно, вероятно, по-видимому, скорее всего, кажется, как будто, наверно; не так ли? а вдруг? а что если? так, что ли? или все-таки не так?

но тем не менее ниже (отчасти из экономии места) их модальность уже не указывается и специально никак не доопределяется.

Итак, *предположения* следуют за разбираемой цитатой (они будут снабжаться буквенными, цифровыми или буквенно-цифровыми индексами). «Материальную» их основу составляют слова из исходного текста, но всё вместе предположение специально выделяется угловыми скобками — вместе с дополнительными, вставными словами, требующимися, на взгляд толкователя, для подходящего осмысления, то есть для освоения читателем авторского замысла. Сами вставки могут быть равными как слову, так и именной группе или же — чаще — целому предложению.

Механизм порождения подобных вставок, вообще говоря, не может быть описан формально. В общих чертах, это замена, или трансформация исходного текста на основании той или иной приходящей в голову аналогии, путем восхождения к некоему языковому «образцу» или «слову-модели» (это термины М. В. Панова)[1], иначе говоря — к какому-то имеющемуся в языке нормальному словосочетанию, синтаксически вполне упорядоченному и «причесанному» по сравнению с авторским нетрадиционным или «незаконным» словоупотреблением.

Неким объяснением употребления угловых скобок для обозначения *предположений* может служить традиция выделения при помощи них *конъектур* в текстологии. Да и сам термин *предположение* можно соотнести со словом *конъектура* — то есть 1. предположение, догадка; 2. исправление или восстановление испорченного текста или расшифровка текста, не поддающегося

---

[1] *Панов М. В.* О членимости слова на морфемы // Памяти академика В. В. Виноградова. М.: МГУ. 1971, с. 174–178.

прочтению. Ср. с лат. conjectura — 1. ‘соображение, предположение, догадка’ (conjecturam facere — соображать, предполагать, догадываться на основании чего-л.; от conjecto — 1. ‘сбрасывать, сносить в одно место’; 2. Перен. ‘соображать, заключать, догадываться’; conjectans — ‘идущий наугад’); 2. ‘толкование, предсказание, предвещание’[1].

В отличие от текста в <угловых скобках>, отводимого для вставок описанного выше типа, в [квадратных скобках] будет приводиться разного рода метаинформация — метавысказывания по поводу собственного анализа.

3. И наконец, в заключение может следовать (но, правда, полностью приводится далеко не всегда) — собственно разбор порождаемого данной языковой неправильностью эффекта, смысла или же мотива (в духе работ по «порождающей поэтике» А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова)[2], возникающего из-за смещенного Платоновского словоупотребления, т.е. та «идеология» или особенности мировоззрения, которые возможно этому месту приписать.

§ 2. Наложение смыслов в словосочетании

Ниже будут рассмотрены такие «насилия» Платонова над языком, которые затрагивают употребление разного вида словосочетаний, в том числе устойчивых оборотов речи, получивших в лингвистике название *«лексических функций»* (ЛФ), т.е. выражающих ограниченный набор стандартных операций (или действий человека) с предметом (или происходящих с ситуацией в целом)[3], например таких, как:

> доклад — *прочитать* (Oper1), катастрофа — *произойти* (Func0), выговор — *объявить* (Oper1) или еще: *получить* (Oper2); факты — *обнаруживаться* (Func0), развод — *произойти* (Func0) или: *подать на* (Oper1 или даже Labor?), забвение — *забыть* (Vo), *предать*+Дат. (Oper1 или Labor?), или: *приходить в*+Вин. (Func2); капитуляция — *принудить к* (CausLabor12?), завтрак — *приготовить* (Prepar1?) или: *съесть*

[1] Словарь иностранных слов. М. 1979 (или: М. 1987); Латинско-русский словарь. М. 1949.

[2] Предисловие к книге: *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности // Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 2. 1980, с. 7–17; *Жолковский А. К.* «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи. Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак // Возьми на радость. To honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. Amsterdam. 1980, с. 157–160; 205–223; *Жолковский А. К.* Зощенко XXI века, или поэтика недоверия // Звезда. № 5. 1996, с. 191–204.

[3] *Мельчук И. А.* Опыт теории лингвистических моделей «СМЫСЛ — ТЕКСТ». Семантика, синтаксис. М. 1974.

(Real2?) или же: *кормить*+Твор.п.Мн.ч. (Labor12?); насморк — *подхватить* (Oper1? или Incep?), плевки — *наградить* (кого)+Твор (Labor12?) или: *терпеть*+Вин. *от* кого+Род. (Labor21?) итд. итп.

В этом перечислении вначале следовали сочетания, названия функций к которым подобрать достаточно просто, а в конце — более сложные с точки зрения подгонки их под теорию. В подыскании обозначений для последних я следую примеру работы Т. Ройтера,[1] в которой содержательное наименование функции в большинстве случаев предшествует ее чисто «синтаксическому» имени (например, для ситуации «отчаяние» — функции MagnOper1 соответствует значение *обезуметь от* (Р), где «содержанием», по-моему, естественно должна выступать Magn, а «синтаксисом» — Oper1).

Лексические сочетания, которые выступают в этих и подобных значениях ЛФ, обычно считаются свободными (с большей или меньшей степенью «свободы»). Они состоят из «заглавного» слова (того, от которого, собственно, образуются функции) и «вспомогательных», т.е. функциональных слов. Вообще говоря, можно было бы исходить из допущения, что от всякого слова-ситуации должен порождаться полный набор всех определенных в теории функций. В этом подход И. А. Мельчука, как представляется, более унифицирующ и, так сказать, «компьютерно-технологичен», чем традиционные (более «человеческие») описания фразеологических единиц, следующие, например, В. В. Виноградову, который различал, с одной стороны, *фразеологические сращения* (в них сочетания смыслов составляющих слов немотивированны, непроизводны и семантически неделимы: *«мертвецки пьян; как ни в чем не бывало»*), а с другой стороны, *фразеологические сочетания* (когда слова в несвободных сочетаниях допускают синонимические подстановки типа *«беспросыпный / беспробудный пьяница»*). Но между этими последними — условными полюсами — неизбежно появляются промежуточные типы, которые Виноградов называл — *фразеологическими единствами* (для них еще есть возможность вывести общий смысл из семантической связи частей: *«намылить голову, брать быка за бока* и *бить баклуши»*)[2].

У Платонова вместо обычного (ожидаемого) вспомогательного слова лексической функции (вспомогательного глагола в ее составе, далее — ЛФ-глагола

[1] *Ройтер Т.* Немецкие фразеологические словосочетания типа *in völliger Verzweiflung sein* и их русские эквиваленты // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 5. 1980, c. 207–220.

[2] Основные типы фразеологических единиц русского языка // *Виноградов В. В.* Русский язык. М.; Л. 1947, с. 22–27.

или ЛФ-слова) при главном по смыслу слове в словосочетании часто стоит другое слово, т.е. как бы захваченное из *чужого* словосочетания (оно является нормальным ЛФ-словом для какой-то другой ситуации). Это вносит в смысл понимаемого целого посторонние, казалось бы, несвойственные исходному сочетанию оттенки, — таким образом смысл посторонней ситуации оказывается тоже вовлеченным и как бы *со-присутствующим,* накладываясь на смысл исходной.

Этот прием, анаколуф, или контаминация, отмечен, как основной у него, Мариной Бобрик: «синтаксически происходит соединение частей различных конструкций, семантически же имеет место взаимоналожение этих конструкций»[1]. Ранее ее предшествовательницей, одной из самых ранних исследователей Платонова, Еленой Толстой-Сегал, была сформулирована вообще глобальная в этом смысле задача при разборе Платоновского текста: «вывести на поверхность полусознательную деятельность читательского восприятия» (Толстая-Сегал Е. Указ. соч., с. 170).

Итак, перейду, наконец, к конкретным случаям характерных для Платонова отклонений от норм сочетаемости: вот Чепурный нарвал цветов для своей жены Клавдюши,

> которой мало владел, но тем более питал к ней озабоченную нежность (Ч).

Здесь совмещаются, по крайней мере, три смысла, каждый из которых в отдельности нормально было бы выразить следующим образом:

> а) <Чепурный питал некоторые чувства к Клавдюше, а именно, испытывал к ней нежность>
>
> б) <проявлял о ней заботу / заботился>
>
> в) <чувствовал озабоченность / был озабочен ее судьбой, поведением и проч.>.

Очевидно, что Платоновское диковинное сочетание *питал озабоченную нежность* надо понимать как результат совмещения, или склеивания воедино по крайней мере указанных смыслов (а — в). Полнота при их перечислении нам почти никогда не гарантирована: к ним всегда можно добавить какое-то новое, пришедшее на ум *предположение*. Общий смысл словосочетания предстает, таким образом, как некое диффузное целое. Но этого, на мой взгляд, и добивался Платонов. Остается вопрос о том, в каком соотношении между собой

---

[1] *Бобрик М.* Заметки о языке Андрея Платонова // Wiener Slawistischer Almanach. 35. 1995, с. 166.

находятся предполагаемые смыслы (а — в), какой из них более важен? Но для каждого случая это надо рассматривать отдельно, поскольку общего алгоритма здесь быть не может.[1] Буду ограничиваться, как правило, простым перечислением *предположений*, хоть и с минимальным их упорядочиванием: впереди будут идти интуитивно более очевидные, а к концу — наиболее спорные, зависящие от контекста (для первых можно использовать слово *предположение,* а для последних — сочетание «побочный смысл»). Наиболее сомнительные из них варианты будут снабжаться еще и знаком вопроса впереди. Это говорит о том, что точность каждого из них относительно общего смысла не может претендовать на абсолютность.

> В академическом «Словаре современного русского литературного языка» (БАС) для употребленного здесь Платоновым глагола *питать*, кроме вряд ли применимых в данном контексте четырех основных значений, а именно:
>
> (1) ‘давать еду, пищу, кормить’, (2) ‘служить пищей’, (3) ‘доставлять средства к существованию, содержать’, (4) ‘снабжать вещами, необходимыми для функционирования чего-либо’, — указаны более подходящие в данном случае переносные значения: (5) Перен. ‘способствовать, содействовать развитию, укреплению чего-либо’; (6) Устар. ‘питать намерение, замысел, идею’, ‘вынашивать’; (7) Перен. ‘испытывать по отношению к кому-нибудь что-либо, какое-нибудь чувство’ — «Я питал особое пристрастие к театральным сочинениям» (Аксаков); «В детстве и юности я почему-то питал страх к швейцарам и к театральным капельдинерам» (Чехов).

Наиболее подходит к смыслу Платоновской фразы, на мой взгляд, последнее значение (7): на его основе и сделаны предположения (а — в). Но сами по себе указанные предположения вызваны только тем, что *питать нежность* — ненормативное словоупотребление, выходящее за рамки обычной сочетаемости. Можно считать, мне кажется, что также оттенки смысла, *наводимые* остальными переносными значениями *питать* (т.е. 5 и 6, по крайней мере), здесь тоже присутствуют, содержась где-то на периферии общего для них смысла (а):

> аа) Чепурный?– <способствовал, укреплял в себе / вынашивал, даже лелеял свою нежность к Клавдюше>.

Достигаемый нарушением нормы эффект — заставить наше понимание остановиться, замереть на непривычном словосочетании, а затем — совместить воедино оттенки смысла, которые рождаются в качестве возможных предположений.

---

[1] Ср. замечание на ту же тему, касающееся восприятия сходного по сложности художественного текста, Хлебниковского: «Степень присутствия второго и т.д. смысла может быть различной...» (*Перцова Н. Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова // Wiener Slawischer Almanach. Sbd. 40. Wien; Moskau. 1995, с. 26).

Другой пример:

Вокруг Чевенгура и внутри него бродили пролетарии и прочие, отыскивая готовое пропитание в природе и в бывших усадьбах буржуев... (Ч).

С существительным *пропитание,* ‘то, что едят, пища’, согласно БАС, нормально было бы употребить другой глагол — ср. (а) ниже, а при глаголе *отыскивать* уместнее другое имя (б):

а) <добывать пропитание>
б) <отыскивать еду / припасы / пищу>.

Наиболее близки к употребленному глаголу представляются такие осмысления:

бб) <находя имеющуюся (кем-то припрятанную) пищу, например, завалившиеся крошки / обнаруживая продукты / получая уже готовую пищу>.

Глагол «*добывать*» навязывал бы пониманию признак ‘более активное действие’, по сравнению с употребленным *отыскивать*. Сравним:

а1) <добывать пищу — как добывать руду / огонь / деньги / победу>, но:
б1) <отыскивать пальто (среди чужих вещей на вешалке) / книгу (в шкафу, среди других книг) / старые вещи>.

Чевенгурцы заняты скорее пассивным собирательством, а не активным добыванием средств к существованию. Вот соответствующие этим глаголам значения (здесь и далее под значениями может иметься в виду некоторая **релевантная** для **данного** случая выборка из нескольких словарных подзначений):

отыскивать — ‘производя поиски, находить, обнаруживать’;
добывать — ‘доставать, приобретать трудом, зарабатывать, получать путем производства’ (БАС)[1].

Различающий признак — ‘более активное действие’ у второго глагола можно считать именно той Соссюровской «значимостью» (valeur, согласно терминологии Соссюра)[2], на которую расходятся в данном случае их значения, этих глаголов. В действительности же, подобных значимостей, **разводящих** смыслы двух слов, может быть, конечно, намного больше, я указываю здесь только те, которые, кажется, наиболее подходят к данному случаю и им как бы «высвечиваются».

[1] Ср. с тем, что, кроме этого, указывается у В. И. Даля: добывать — ‘наживать, промышлять, выручать, отыскивать и находить, ловить (добычу)’.
[2] Курс общей лингвистики. (1916) // *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М. 1977, с. 133–159.

Как писал А. Ф. Лосев, даже между двумя выделяемыми в словаре значениями (например, значениями родительного падежа) всегда можно отыскать третье — отличное и от первого, и от второго, а описываемые традиционно как дискретные правила грамматики не дают еще того, что все равно достигается не знанием правил, а только *привычкой* к языку, что требуется, чтобы «уметь улавливать живую значимость языка»[1].

Таким образом, в последней Платоновской фразе сказано, что хотя чевенгурские пролетарии, с одной стороны, по сути дела, вынуждены ‘добывать себе пропитание’, но при этом способ их действий — откровенно пассивен. Собственно говоря, он вообще никак не укладывается в смысл слова *добывать*: они просто отыскивают то, что было когда-то запасено другими людьми (*ликвидированными*, то есть *буржуями*), и утилизируют это как никому не нужное, отходы. Ведь, согласно анархическому коммунизму героев Платонова,

> в) <в природе всё и так уже имеется — готовым для нормального питания любого существа, в том числе человека>.

В результате основной смысл выраженного в деепричастном обороте может быть понят как:

> аб) <получая питание даром и без труда из самой природы>.

Платонов как бы подставляет вместо определенного слова, требующегося в данном словосочетании, близкий к нему, но не точный его синоним.

Для подкрепления предположений, сделанных при толковании предыдущей фразы, рассмотрим смещенное употребление сходного сочетания *добывать корм* в следующем примере:

> Сами прочие ели лишь изредка: они добывали корм для угощения друг друга, но пища уже редела в полях и прочие ходили до вечера в тоске своего и чужого голода (Ч).

Тут стоят не на месте, по крайней мере, слова *корм* и *пища*. Ср. *пища* — ‘то, что едят и пьют, что служит для питания’ (БАС), а также пометка у слова *корм* — ‘более о пище животных’ (Даль). Вот какие в связи с этим рождаются предположения:

> а) <люди добывали пищу, вероятно, только для угощения друг друга, а вовсе не для себя, не для собственного пропитания, то есть как бы не взаправду>

[1] О бесконечной смысловой валентности языкового знака. Поток сознания и язык // *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф. М. 1982, с. 459.

аа) ?-<еда может рассматриваться как угощение в качестве подарка товарищу, но трудиться для одного себя — стыдно>

б) <при этом подобное угощение товарищей почему-то походит на то, как задают корм скотине>

в) <заранее кем-то приготовленная пища (как бы заполняющая собой все поля) попадалась все реже, подходила к концу и начинался голод и тоска>.

Согласно словарю, слово *еда* обозначает «то, что едят в данный момент», а «пища» употребляется, «когда речь идет о том, что едят вообще, чем питаются». Оно уместно также в случае, когда речь идет об «организации питания многих людей», и более других синонимов (*еда-снедь-яства*) походит на **термин** — «в частности, в медицинском языке употребляется только этот синоним»[1]. Отсюда и следующие дополнительные идеи:

г) <добывание еды в Чевенгуре походит на организацию общественного питания, но те, кого кормят, предстают как неразумные существа, дети или даже как скотина>.

Тем самым происходит снижение — и того, что служит питанием, и тех, кого кормят.

Другой пример: Дванов ожидал Гопнера

наружи, не скрывая головы от дождя (Ч).

Нормальнее было бы сказать с другим глаголом:

а) <не накрывая / не пряча / не закрывая ничем голову от дождя>

б) <не укрываясь / не прячась от дождя — под крышу>

в) <не обращая внимания на дождь>.

У глагола *накрывать* — явно более подходящее для данной ситуации значение, ‘закрывать, покрывать что-л. чем-л., положенным сверху’, чем у *скрывать*, ‘прятать, не давать возможности другим заметить чего-л.; делать невидимым, недоступным кому-л., заслонять; утаивать, умалчивать, не рассказывать о чем-л.’ (БАС). Употребленное вместо более стандартных на его месте выражений (а — в), *скрывать* вовлекает в рассмотрение смыслы иных выражений, *сдвинутых* относительно исходного, например, таких:

г) <не скрывая / не тая / не замалчивая — каких-то фактов перед кем-то>

Сравним здесь его смысл и с глаголом *утаивать*, ‘сохранять в тайне, скрывать (чувства, мысли); прятать; тайно присваивать’ (БАС), то есть, может быть:

[1] Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М. 1995, с. 197–198.

д) ?-<не склоняя головы / не отступая — перед дождем>.

Конечно, и при употребленном, как у Платонова, *скрывать* вместо *прятать* есть возможность понять всю фразу как ‘спрятать голову’, но тогда и голова должна мыслиться, скорее, как уже отделенная от тела! Возникает добавочный смысл, с помощью которого наше понимание выходит из затруднительного положения, куда загоняет его Платоновская фраза. Здесь дождь, видимо, мыслится как какое-то живое существо (враждебное человеку?), но Дванов даже от него не скрывает своих мыслей. Или же получается, что голова — не только часть тела человека, но одновременно еще и нечто вроде материального носителя ментальных установок — его мыслей, соображений, взглядов, которые в ней можно просто скрывать от других, как бы просто пряча туда, или «засовывая» — себе в голову. Это своего рода перенос по смежности, синекдоха, но совершенно необычная. Обычной является замена *голова* — вместо ‘мыслящий при ее помощи человек’, а здесь не так: *голова* — как бы ‘сами мысли данного человека, ее содержимое’.

Еще один пример: Пиюся стреляет в кадетов, появившихся в Чевенгуре, и его

выстрел раздался огнем в померкшей тишине (Ч).

Наиболее обычным именем ситуации при глаголе *раздаваться* со значением ‘отдаваться, быть слышиму, звучать гулом, раскатами’ (Даль) — является слово, обозначающее какой-то звук или непосредственно вызвавшую этот звук причину. Так, *раздаться* может — *выстрел*, *стук, скрежет, шорох, колокольный звон, удар* итп. (Ср. все-таки чуть-чуть странно звучащую строчку Некрасова *В лесу раздавался топор дровосека*... — то есть странную, по-видимому, именно в силу величины допускаемого пропуска, из-за непривычности употребленной здесь метонимии «топор» — как обозначения ‘стука топором, слышимого ухом’. Более нейтрально было бы без метонимии: «В лесу раздавался стук топора / удары топором».)

Но у слова *раздаваться* есть еще одно, так сказать, «зрительное», значение (в словарях оно указывается как раз как основное):

‘становиться более широким, просторным; разделяясь на части и образуя между ними свободное пространство, проход, расступаться’ (что соответствует подзначениям 1,2,3 у третьего значения этого слова по (БАС), а также трем значениям, выделяемым для него в (МАС)). Иллюстрируют это следующие примеры: «...Лед снова треснул и широко **раздался** подо мною» (Ляшко); «Брызнули волны, **раздавшись** под трупом...» (Жуковский) (МАС). У Даля примеры более жизнеутверждающие:

«Просторный сапог на ноге ссядется, а тесный **раздастся**» (утешение сапожников);

«Туман, облака, тучи **раздались**, месяц проглянул».

В рассмотренном выше звуковом значении *раздаваться* почти не важна среда распространения звука от вызвавшего события (само собой разумелось, что этой средой может быть только *воздух*). Зато имела важность, на мой взгляд (хотя это и не записано в толкованиях словарей), еще и внезапность обнаружения слушателем доносящегося звука: если таковой внезапности нет, следует употребить уже другие глаголы того же синонимического ряда: *прозвучать / послышаться / донестись* или что-то подобное.

Кроме того, во фразе Платонова используется нестандартное сочетание *раздался огнем*, т.е. глагол с существительным в творительном падеже, характерное для зрительного значения *раздаваться*. (Более привычно, конечно, было бы употребить в творительном падеже такое дополнение, как, например: *раздался плечами вширь*.) Вот и в следующих примерах творительный падеж имеет значение ‘общей орудийности, или внешнего проявления, результата происходящего превращения’: *просиял радугой / рассыпался прахом / взвейтесь кострами, обнаружил себя кашлем, голос раздался криком в тишине ночи / прозвучал громом среди ясного неба* (последними замечаниями я обязан Анне Зализняк).

Итак, на мой взгляд, Платоновское употребление *выстрел раздался огнем* как бы пытается удержать в себе сразу три значения — звуковое, зрительное и орудийное: ‘внезапно прозвучал, послышался’ + ‘стал отчетливо виден, распространяясь из эпицентра к периферии’ + ‘неожиданно обнаружил / проявил себя в виде огня’.

Другим примером на употребление того же глагола *раздаваться* могут служить следующие слова Якова Титыча (попав в Чевенгур, он страдает, как известно читателю, *ветрами и потоками*, и поэтому стыдится выходить из своего дома):

«Я порочный человек, мой порок далеко раздается» (Ч).

Вообще-то «порок», конечно, не подводим ни под категорию звука, ни под то, что может «распространяться» в зрительном поле, ни под то, что можно «раздавать другим». Нормальнее было бы сказать: *мой порок и так виден всем / известен / его легко обнаружить / он проявляет себя в том-то и том-то*. В Платоновском примере, по-видимому, употребленные глагол и имя служат для объединения вместе нескольких смыслов: <соответствующие моему недугу виды, звуки и запахи далеко распространяются / широко расходятся во все стороны>. В исходном примере компоненты ‘звуки и запахи’, а также ‘распространяться, расходиться вокруг’ не выражены, а лишь восстанавливаются нашим читательским пониманием.

Еще один пример характерного Платоновского употребления *раздаваться*, совмещающего звуковое, зрительное и обонятельное значения:

> Она положила руки на стол и затем перенесла их на свои возмужавшие колени, не сознавая лишних движений. Ее жизнь раздавалась кругом, как шум. Сербинов даже прикрыл глаза, чтобы не потеряться в этой чужой комнате, наполненной посторонним ему шумом и запахом (Ч).

§ 3. Расширение валентной структуры слова

О расширении валентной структуры слова уже писали.[1] Создается иногда впечатление, что Платонов может заставить любую грамматическую форму слова служить выражением смысла любой другой формы (это, кстати, было провозглашено как принцип работы сходного с ним, но, правда, в иной области искусства, мастера — Павла Филонова), в чем одна из бьющих в глаза особенностей, отличающих Андрея Платонова от других писателей. Разберем такой пример из романа «Чевенгур»:

> Чиклин прошел мимо забора и погладил забвенные всеми тесины отвыкшей от счастья рукой (Ч).

Нормативный смысл можно было бы выразить, если бы сказать:

> а) погладил забытые / позабытые всеми тесины забора или погладил тесины, оставленные всеми без внимания / обычно никем не замечаемые / преданные забвению / находящиеся у всех в пренебрежении.

Ведь слово *забвенный* способно управлять только объектным, но не субъектным актантом: *забвенный* — это ‘преданный забвению, оставленный или пребывающий в забвении’. Ср. по БАС: «*забвение*» — 1) ‘забывание чего-л., пренебрежение чем-л.’, 2) ‘состояние забывшегося, забытье’: *«Никто ее колен в забвеньи не целует»* (Пушкин). По-видимому, смещением употребления исходного слова в интерпретацию этого места Платонов вовлекает, помимо (а), еще и такой альтернативный смысл:

> б) <герой погладил забор забывшись или позабыв о себе, или даже: в самозабвении / прийдя в состояние самозабвения>.

[1] *Кобозева И. М., Лауфер Н. И.* Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М. 1990, с. 125–138; *Левин Ю. И.* От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Семиотика и информатика. Вып. 30. М. 1990, с. 115–148 // или то же в его книге: Избранные труды. Поэтика. Семантика. М. 1998, с. 392–419.

Рассмотренные в статье Марины Бобрик примеры *прохожие мимо, косарь травы, произнес свое слово в окно* — позволили исследовательнице даже сформулировать такой своеобразный «закон сохранения смысла» у Платонова: «семантику нереализованных компонентов конструкции принимают на себя наличные компоненты ее» (Указ. соч., с. 171).

§ 4. Сталкивание друг с другом противоречащих толкований и «подвешивание» смысла

У Булгакова в «Мастере и Маргарите» в сцене допроса Иешуа Пилатом используется образ *подвешивания* и *подвешенности* жизни человека за нить, которую вольна поддерживать или оборвать некая всеведущая, полновластная инстанция (бог-создатель, согласно Иешуа, или же рок, судьба, несчастливая случайность, согласно скептическому мировоззрению Пилата). Данный образ подвешенного положения по отношению к человеческой душе, судьбе или жизни — вполне устойчивая древняя мифологическая конструкция. Эту же емкую метафору можно использовать и для обозначения приема, которым пользуется Платонов, задерживая читательское внимание на тех местах, где результирующий смысл однозначно не выводится из прочитанного. В таких случаях автор именно как полновластный Создатель держит в своей руке нити нашего понимания, тянущиеся от конкретного места текста. Вот пример (из «Котлована»):

> Чиклин остановился в недоуменном помышлении (К).

Слово *помышление*, как и менее устаревшее — *помыслы*, явно требует определенного аргумента, т.е. заполнения валентности содержания (помышление — о ком / о чем?), а слово *недоуменное* <недоумение> никак не может служить заполнением этого аргумента и вносит неопределенность в чтение. Можно было бы, например, понять следующее:

> а) <он остановился, в (полном) недоумении / недоумевая по поводу чего-то / задавая себе недоуменный вопрос / вопрос, выражающий его крайнее недоумение>
> б) <остановился, не зная о чем ему теперь и думать>.

Согласно словарю, с одной стороны, *недоумение* — это ‘сомнение, колебание, состояние нерешительности вследствие непонимания, неясности’: *«Мой иностранный выговор, казалось, поразил всех: я видел на их лицах недоумение»* (Одоевский). *Недоуменный* — это ‘выражающий недоумение’, ‘заключающий в себе недоумение (вопрос, взгляд)’ (БАС). Всякое «недоумение» возникает

по поводу чего-то, какого-то события. С другой стороны, *помышление* — это ‘мысль, дума, намерение’: *«В тоске любовных помышлений / И день и ночь проводит он»* (Пушкин), *помышлять* — это ‘думать, мечтать, размышлять о чем-л., собираясь это сделать’. То есть *помышление* должно быть нацелено на конкретный объект или ситуацию, относимые к будущему, и никакие *помыслы / помышления / намерения* сами по себе не могут выражать ‘недоумение’ (тогда это уже какая-то «недо-мысль или недо-намерение»). И, обратно, *недоумение* как будто не способно выражать никаких ‘помыслов’ или ‘намерений’. В этом месте и создается конфликт в понимании, происходит остановка нашего внимания: читатель не знает, как это место следует трактовать. Здесь мы видим и характерное для Платонова «подвешивание» смысла. Сталкиваются друг с другом по крайней мере два (или более) несовместимых, противоречащих друг другу варианта осмысления. Платонов соединяет тут два слова с незаполненными валентностями, как бы «закорачивая» их друг на друга, и в результате получается не то

(бб) ?-<помышления — о своем собственном недоумении>, то ли

(аа) ?-<недоумение от своих собственных помыслов> или же:

в) ?-<не зная не только то, что в данный момент предпринять, но и того, на что надеяться в будущем>.

Иначе говоря, имеются в виду размышления человека, который находится в недоумении, но слово *помышления* выдает явно не согласующийся с этим «волевой» оттенок значения.

Другой пример:

> Лишь одно чувство трогало Козлова по утрам — его сердце затруднялось биться, но все же он надеялся жить в будущем хотя бы маленьким остатком сердца... (К).

Возможные осмысления для этих странных выражений *чувство трогало* и *сердце затруднялось биться*:

а) <одно только чувство по-настоящему и задевало / т.е. имело для Козлова какое-то значение / способно было его растрогать / он жил только своими надеждами на будущее, а все остальное его мало интересовало>

б) <чувства еще могли как-то стронуть его с места и заставить двигаться вперед (ср. восклицание «Трогай!»), но сердце не желало даже биться, чувствовало себя как будто в затруднительном положении, отказывалось участвовать в его жизни>

в) <что-то (какие-то события) все-таки затрагивало / приводило в действие его чувства, а уже они страгивали с места, запускали в действие сердце — при помощи

надежды, иначе даже само его сердцебиение замедлялось и готово было вовсе остановиться>

г) <надежда на будущее только слегка трогала Козлова (едва касалась его, не давая ни удовлетворения и не пробуждая достаточной энергии к продолжению жизни), поскольку надежду может дать только соучастие сердца в жизни другого человека, а сердце Козлова все более слабело и истощалось от тоски и одиночества>.

В исходной фразе предположения (а — г) сливаются до неразличимости, и ее результирующий смысл как будто «мерцает» между ними.

Или такая фраза из «Реки Потудань»:

Отец слез с деревянной старой кровати, на которой он спал еще с покойной матерью всех своих сыновей... (РП).

Нормально было бы вместо этого:

а) <отец слез с кровати, на которой спал еще с покойной женой / со своей женой, ныне уже покойной>.

Если вместо словосочетания «жена Х-а» употребляется описательное выражение «мать детей Х-а», это говорит о возможности какой-то импликатуры (такого смысла, который автор почему-то не хочет выразить напрямик). Например, фраза: *«Разрешите вам представить: моя первая жена»* — может подразумевать, что в данный момент женщина уже не является женой говорящего или что он женат на другой. Или когда человек говорит: *«Это мать его детей»* (вместо *«Это его жена»*), то он, может быть, хочет выразить этим, что Х и У больше не состоят в браке. Такие «наводящиеся» смыслы, однако, не являются стопроцентными, и вполне может оказаться так, что в обоих случаях говорящий имел в виду выразить что-то *иное* (в первом случае он мог просто пошутить, представляя так свою первую (и пока единственную) жену, а во втором обратить внимание слушателя именно на «детородные», а не «матримониальные» свойства или достоинства данного человека). Так, может быть, и в приведенной фразе Платонова имеется в виду, что в настоящий момент герой, т.е. отец Никиты, просто не является мужем своей жены? Но этот смысл и так избыточен, из-за употребленного здесь же слова *покойной*. Но, с другой стороны, и указаний на то, что герой разводился со своей женой, в тексте также не содержится. Таким образом, у Платонова вроде бы отсутствует какая-либо допустимая импликация или подсказка, подходящая для того, чтобы смысл фразы сложился в законченное целое в читательском понимании. Общее целое фразы опять-таки зияет в каком-то провале или повисает в воздухе. Впрочем, называть свою жену *матерью* герой рассказа может как бы

исходя из точки зрения детей — своих упомянутых здесь *сыновей*. Он этим как бы еще и

б) ?–<припоминает их всех, воскрешая в памяти мать, свою жену>.

Или же после переживания состояния «подвешенности» и недоумения читатель может успокоиться на другом выводе — на том, что глагол *спал* следует понимать в переносном значении, как:

в) ?–<на этой самой кровати со своей покойной женой, как он помнил, он и зачинал всех своих сыновей>.

Смыслы б) и в) лежат где-то на периферии Платоновской фразы.

Разберем следующий пример — о таракане, прирученном Яковом Титычем, который жил сначала у окна, а потом

ушел с окна и жил где-то в покоях предметов, он почел за лучшее избрать забвение в тесноте теплых вещей вместо нагретой солнцем, но слишком просторной, страшной земли за стеклом (Ч).

Возможны такие осмысления:

а) <таракан жил в покое / т.е. очевидно чувствовал себя в безопасности, скрытый со всех сторон предметами мебели от опасностей внешней, уличной жизни>;
б) <он жил в чьих-то (чужих) покоях>.

Возникает двоение смысла слов *покой-покои* — как состояние покоя, или отсутствие какого бы то ни было движения, или же: место сна и отдыха (БАС). Хотя множественное число вроде бы однозначно указывает, что здесь должно иметься в виду второе, однако, исходя из здравого смысла, никакой из *предметов* не может быть хозяином помещения, владеть собственным «местом отдыха» (ср., с одной стороны, *покои старой графини,* а с другой, *приемный покой больницы*), зато дальнейший контекст (именно то, что таракан предпочел *забвение в тесноте вещей*, т.е., иначе говоря, ‘хочет сам забыться’ или даже ‘хочет, чтобы все остальные его забыли, оставили бы *в покое*’) — предлагает нам, вопреки грамматическому числу, иметь в виду именно абстрактное осмысление слова («покой», а не «покои»). Вернее, конечно, Платонов снова объединяет здесь оба осмысления.

Иногда читателю приходится особенно изощрять свое зрение, чтобы осмыслить Платоновский текст:

Соня уже выросла за этот год, хотя и ела мало; ее волосы потемнели, тело приобрело осторожность, и при ней становилось стыдно (Ч).

Помимо тривиального толкования этого места:

а) <ее движения сделались как-то не по-детски осторожны, менее непосредственны и откровенны>,

какие «побочные смыслы» накладываются на понимание данной фразы? На мой взгляд, еще и такие:

б) ?–<ее тело определенным образом изменилось, может быть, приобрело особые женские формы, из-за чего временами даже становилось стыдно смотреть на нее>,

в) ?–<она сама стала как-то особенно стыдлива, стесняясь, по-видимому, как своего тела, так и чужих (стыдных для нее) взглядов>.

Смысл фразы в целом опять объединяет в себе простейшее осмысление (а) и «наводящиеся» (б–в).

§ 5. Комбинирование «побочных смыслов» и заглядывание внутрь недоступной для наблюдения ситуации

Некоторые парадоксы зрения у Платонова рассмотрены в интересной статье японского исследователя Сусуму Нонака.[1] Вот еще один характерный в этом смысле пример:

Город опускался за Дрновым из его оглядывающихся глаз в свою долину, и Александру жаль было тот одинокий Новохоперск, точно без него он стал еще более беззащитным (Ч).

Тут Дванов идет на вокзал, собираясь уехать из Новохоперска, но, вынужденный к этому отъезду против своей воли, в последний раз оглядывается на город, желая остаться в нем или, во всяком случае, сохранить его в памяти. Нарушены оказываются сразу многие нормы сочетаемости, надо было бы сказать, например, так:

а) <город отражался в глазах Саши Дванова, постепенно уходя из зоны видимости>

аа) <Саша оглядывался назад, его глаза постепенно теряли город из виду / он провожал город взглядом / глаза следили за тем, как город опускался в долину>

[1] *Нонака С.* Рассказ «Уля». Мотив отражения и зеркала // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. М. 2003, с. 220–230.

ааа) <город, лежавший в долине, какое-то время еще отражался в глазах Дванова, но постепенно опускался вниз, исчезая из поля его зрения и занимая, как и все вокруг, собственное место — уже по другую сторону холма и видимого горизонта, по мере того, как идущий спускался вниз>.

При этом Платоновские *оглядывающиеся глаза* как бы отделяются от своего обладателя, самого Дванова, останавливаясь или даже застывая на месте. Как и город, опускающийся из глаз в (свою) долину: оба — и город, и глаз приобретают тем самым самостоятельную активность, некоего самостоятельного субъекта, то есть:

б) <глаза Саши Дванова становятся как бы равны долине, уходящей из поля зрения: для города остается его долина, а для идущего Дванова — то, что еще способно отразиться в зеркале глаза>

в) <город опускается **вслед** за Двановым, но — по другую сторону холма, они как бы — расходятся в разные стороны, что герой фиксирует, время от времени оглядываясь>[1].

Еще пример. В нем описывается Сербинов, которого под конвоем доставляет в Чевенгур Копенкин:

Его лицо не имело страха предсмертного терпения, и выражало улыбку любознательности (Ч).

На самом деле, в языке нет таких принятых сочетаний, как *?-страх терпения,?-предсмертное терпение* и — *?-улыбка любознательности*: во всяком случае, они звучат странно и останавливают на себе читательское внимание. (Это было названо выше «подвешиванием» смысла.) Хотя, безусловно, в языке имеются такие вполне законные словосочетания, на которые данные косвенно *указывают*. Ниже я пытаюсь их перечислить вместе с возникающими побочными смыслами:

а) <предсмертные мучения (судороги) / предсмертное желание / предсмертная агония>

[1] Это место по содержанию неожиданно перекликается с записной книжкой Марины Цветаевой (1923, Чехия): «*Когда я уезжаю из города, мне кажется, что он кончается, перестает быть. (...) # Не было ничего. Из ничего мной выколдовано. Пока держала глазам — жило (росло). Отпустила — стоит (город, человек), каким я его в последнюю секунду видала. Пребывает, а не продолжается*» (*Цветаева М. И.* Записные книжки. М. 2002, с. 230–231). Нечто сходное с этим переживанием, впрочем, можно найти и у других (в частности, и в Пришвинском дневнике).

б) <проявлять, иметь терпение / обладать терпением / терпеливостью к боли / демонстрировать безразличие / быть привычным к виду смерти>

в) <смертный страх / страх смерти / страх перед смертью / страх предстоящих мучений / находиться в ожидании смерти / бояться страданий / терпеливо ожидать смерти / претерпевать страдания / испытывать смертные муки>

г) <улыбаться от радости / от счастья / проявлять любознательность / выражать любопытство на лице /?-любопытство, с каким человек может ожидать собственной смерти>.

Платонов специально останавливает внимание, навязывая нам своими царапающими, «корявыми» сочетаниями такой взгляд на вещи, как будто бы

гг) ?-<смерть представляет собой некую самостоятельную ценность, которую следует и даже необходимо — вытерпеть: человек совершенно напрасно боится ее>

ггг) ?-<любознательность человека даже перед лицом смерти может проявлять себя в виде какой-то специфической улыбки, отличимой от улыбки во всех остальных состояниях человека>.

Последние предположения можно было бы назвать и чем-то вроде «идеологем», восстанавливаемых в мышлении Платоновских героев. Это специально Платоновские воззрения на смерть. В пользу существования подобного рода презумпций или идеологем в сознании его героев, да и самого повествователя, говорит также и следующий пример (из рассказа Платонова «Размышления офицера»):

Он скончался мгновенно, не привыкая к своей смерти страданием (РО).

Наверно, можно *привыкнуть к* <виду чужой> *смерти*, но Платонов делает здесь еще и следующий шаг: если мы как-то привыкаем к чужой, то почему нельзя привыкнуть и — к своей собственной смерти? Имеется в виду, очевидно, что человек и так умирает в течение своей жизни, как бы научаясь меньше ценить жизнь, постепенно расставаясь с ней, и то что страдание следует воспринимать как некое просто отвлекающее средство, почти лекарство — чтобы свыкнуться с собственной смертью, принять ее как необходимый *выход*, как бы постепенно прививая себе его во все возрастающих дозах, некой многоразовой прививкой — *от жизни*.

Еще один, уже цитировавшийся пример:

Дождь весь выпал, в воздухе настала тишина и земля пахла скопившейся в ней томительной жизнью (Ч).

Во-первых, обычно с неба *падают / выпадают / валят(ся) / летят*, как правило, какие-нибудь твердые частицы (хлопья, крупинки, осадки итп.), а для *дождя* и его обычной субстанции, *капель* или *струй*, характерны такие глаголы, как: а) *льются / капают / низвергаются / летят*. Во-вторых, то, что данный процесс подошел к концу,[1] стандартно выражается следующим образом: б) *дождь прошел / кончился*. В-третьих, для того чтобы можно было сказать, что всё вещество (все капли, все струи дождя) израсходовано и в месте его скопления (на небе, в туче) ничего не осталось, придется допустить в ситуации такого наблюдателя, который способен видеть ситуацию в целом, т.е. как бы — заглянуть внутрь тучи. Платонов в приведенном примере словно **навязывает** нам естественную в его мире, но, конечно, не вписывающуюся ни в какое нормальное для читателя положение вещей, будто мы вслед за повествователем имеем возможность убедиться, что в туче больше нет исходного вещества для дождя. (Ср. обиходное: *Весь продукт — песок, мука, овес итд. — уже вышел.*)

§ 6. Пучок расходящихся смыслов

> Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку.
>
> (*О. Мандельштам*. «Разговор о Данте»)

Если взять образ Мандельштама из эпиграфа, то его можно было бы иллюстрировать следующим примером из «Чевенгура»:

> Сейчас женщины сидели против взгляда чевенгурцев и гладили под одеждой морщины лишней кожи на изношенных костях. Одна лишь Клавдюша была достаточно удобной и пышной среди этих прихожанок Чевенгура, но к ней уже обладал симпатией Прокофий (Ч).

Вот как можно привести Платоновское сочетание в соответствие с нормами языка:

> а) <Прокофий обладал симпатией Клавдюши [здесь с перестановкой актантов] / был ей симпатичен / имел у нее успех / владел ее сердцем>
>
> б) <сама Клавдюша симпатизировала / отдавала предпочтение Прокофию>
>
> в) <Прокофий питал симпатию / имел пристрастие / проявлял слабость к Клавдюше / испытывал к ней влечение / она в его глазах обладала привлекательностью>

[1] Можно, наверно, назвать это функцией FinFunc0 от ситуации ‘дождь’.

г) <Прокофий обладал преимуществом перед всеми остальными в глазах Клавдюши / имел (и заявлял на нее) свои права>

д) <пользовался такой же симпатией (у кого-то третьего), как сама Клавдюша>

е) <он обладал ею как женщиной>.

Здесь смысл складывается как бы из некоторого пересчета. Находясь в подвешенном состоянии, читатель должен рассуждать примерно так: раз в тексте не употреблено ни одно из нормальных нейтральных выражений (а, в), то имеется в виду, может быть, что-то еще: либо конверсив первого (б), либо несколько изысканное (г), либо можно предположить даже (д), или же весь смысл сводится просто к тривиальному (е). То есть результирующий смысл «осциллирует» и получается как некое умозаключение, происходящее на бессознательном уровне, но так и не доводимое до конца, остановленное где-то на середине, когда отметены еще далеко не все конкурирующие осмысления кроме одного-единственного, как полагалось бы при однозначном понимании: их остается некое множество. Мы даже не всегда уверены в том, что исчерпали его полностью. Это и есть то, что я называю «расходящимся пучком» смыслов.

Еще пример (тут речь идет о воспоминаниях детства Чиклина):

Солнце детства нагревало тогда пыль дорог, и своя жизнь была вечностью среди синей, смутной земли, которой Чиклин лишь начинал касаться босыми ногами (К).

Упрощая эту фразу, можно истолковать ее с помощью следующих смыслов:

а) <в то время мальчик только лишь начинал жить / только начинал твердо стоять на ногах / вставал на ноги / делал первые шаги>

б) <будущая жизнь представала перед ним как целая вечность>

в) <он подступал вплотную / вступал в непосредственный контакт с миром / начинал касаться / трогать руками / пробовать / щупать / ощущать / притрагиваться к настоящей, реальной жизни>

г) ?-<ребенок наконец начинал касаться земли, т.е., может быть, просто начинал доставать до пола, например сидя за столом вместе со взрослыми во время еды>

д) ?-<спускался на землю с заоблачных высот воображения, с которых почти ничего из реального не видно / откуда трудно разглядеть в подробностях настоящую землю и всю жизнь на ней>.

Это еще один пример расходящейся последовательности смыслов, которую можно назвать «пучком», или даже «ветвящимся деревом» наведенных, индуцированных в нашем сознании осмыслений. Полагаю, что описанный меха-

низм понимания поэтического текста действует при восприятии текстов любой природы — по крайней мере, понимание всегда включает в себя элемент *предположения*.

Порождение причудливых Платоновских «идеологем» можно проследить также и на генитивных конструкциях. Почему, например, выделенное ниже словосочетание звучит странно и кажется нам неправильным?

> ...Горло [Козлова] клокотало, будто воздух дыхания проходил сквозь тяжелую, темную кровь... (К).

Употребляемое в обычной речи сочетание а) <вдыхаемый ртом / входящий через рот воздух> было бы тут уместнее и проще для понимания. *Вдыхать* можно и через рот, и через нос, к тому же вдыхать — и аромат, и запах чего-то, т.е. каждое из нормативно сочетающихся друг с другом слов имеет (должно иметь), помимо своего соседа по словосочетанию, по крайней мере, несколько иных кандидатов на заполнение объектной валентности, и только потому не оказывается избыточным (*вдыхать ртом, вдыхать воздух*). Но вот *дышать*, т.е. «производить дыхание», вообще можно только посредством *воздуха*. Это неотъемлемая характеристика дыхания: сам смысл ‘воздух’ входит в смысл слова *дышать / дыхание* так же, как то, что субъектом процесса очевидно должно быть «живое существо», и так же как входит компонент ‘воздух’ в смысл слов *ветер, дым, ураган, сквозняк* (ср. *дышать* — ‘вбирать и выпускать воздух’; *ветер* — ‘движущийся поток, струя воздуха’ — БАС). Это «презумптивные» компоненты в составе значений данных слов. Тем самым сочетание *воздух дыхания* избыточно, в нем содержится плеоназм. Впрочем, аномальность данной генитивной конструкции не только в этом. Вот если бы в процессе дыхания всегда имелся налицо некий результат, то конструкцию с генитивом употребить было бы вполне нормально! Сравним выражения *пар дыхания* и *молекулы дыхания* (по типу *капли дождя / крупинки снега* и др.) — они вполне естественны, например, когда на морозе дыхание становится видимо или когда частицы воздуха каким-то образом бывают специально помечены и исследователь в состоянии их наблюдать. Вот Платоновское словоупотребление и создает, как будто, такую иллюзию, что повествователь способен видеть, держа в поле зрения весь воздух, который входит и выходит из легких человека, словно он контролирует этот процесс или даже буквально «видит насквозь саму душу»» человека. Здесь характерное для Платонова опредмечивание, материализация метафоры.

* * *



Илл. 5. *Съестной ряд Хитрова рынка* (фото начала XX века)

Глава V
Родительный падеж (*пролетарий от грамматики,* или *гегемон* в языке Платонова)

Пролетарий — бобыль, бездомок или безземельный, безприютный, захребетник (Даль); 1) наемный рабочий в капиталистическом обществе, лишенный средств производства; 2) гражданин древнего Рима, принадлежащий к сословию неимущих (МАС)[1].

По обилию «родительности» в текстах писателя легко убедиться, что родительный падеж и сочетание именительного с ним используются Платоновым как своего рода **пролетарий** от грамматики, то есть что оно способно выполнять любую работу и выражать любое значение. На

[1] Тогда, согласно определениям МАСа, пролетариев при социализме вообще, как будто, и не должно быть?

эту конструкцию Платонов как бы делает ставку и возлагает основную ответственность в своем трудном, часто неудобочитаемом языке. Генитивная конструкция (в том числе и частотно) выступает у него как некий **гегемон** среди прочих грамматических конструкций. Тут можно провести аналогию с той ролью, которую, как считалось, играл в нашем, советском обществе соответствующий класс. При этом, на мой взгляд, для Платонова наиболее существенной выступает следующая из существовавших коннотаций у слова *пролетарий:* пролетарий это тот, кто готов выполнять любую работу практически бесплатно, на одном лишь энтузиазме и «сознательности», для того чтобы принести пользу человечеству. Этот смысл — конечно, никогда не существовавшего в действительности денотата — тем не менее, на мой взгляд, реально **имелся в виду**, пусть как некий провозглашаемый, указуемый идеал, к которому человечество (всё прогрессивное) должно было стремиться и «идти».

Но кроме и помимо этого возвышенного смысла, те же сочетания с родительным падежом выполняют иную, в чем-то прямо обратную функцию. Постоянной и нарочито «конфузной» постановкой любого слова в сочетание с генитивом Платонов заставляет нас домысливать его смысл, приписывая словам, его составляющим, какие-то невиданные, не существующие в нашем языковом сознании обобщенные свойства, наталкивая и наводя нас на какие-то дополнительные выводы. По мнению рассказчика, некоторые исходные положения, предстающие чрезвычайно странными для здравого смысла, как будто вполне естественны и должны сами собой вытекать — при одном только упоминании тех или иных ситуаций. То, что постоянно происходит у Платонова, — это какая-то неоправданная генерализация, обобщение и унификация. Тот же самый прием можно было бы назвать также **родительным демагогическим**, или «родительным навязываемого обобщения». Автор как будто провоцирует нас поддаться на провокацию, приняв такое именование, но тут же и заставляет подозревать, что сам он смотрит на дело иначе. Постоянная игра на этих двух полюсах — между пафосом и иронией — характерна практически для всех основных произведений Платонова и чрезвычайно осложняет чтение его книг.

В идеальном виде правило — или даже назовем его так — **закон** Платоновской «генитивизации всего и вся» может быть сформулирован в следующем виде:

L (genit): если в общеупотребительном языке существует какое бы то ни было отличное от генитивного словосочетание, то его, в целях *спрямления*,[1] стыдливого упрощения речи (может быть, даже в целях некоего языкового

[1] Термин из статьи Леонида Борового «“Ради юности”. Андрей Платонов» (*Боровой Л.* Язык писателя. М. 1966, с. 176–218).

аскетизма или «самооскопления»[1]) следует **упростить**, заменив данную синтаксическую конструкцию — именно на генитивную. При этом слово-хозяин ставится в именительном падеже, а зависимое, слово-слуга, переводится в родительный.

Интересно было бы сравнить по частоте генитивное сочетание в русском языке, например, — с выполняющими аналогичные роли (прежде всего партитива и принадлежности) сочетаниями «Y's X», «Y X» в английском языке (sister's book, human beeng) или во французском — с сочетанием с предлогом de: «X de Y» (livre de mon frere), а в немецком — с композитными сложными словами типа «YX», «Y-esX», да и с самой генитивной конструкцией «Y-es X», лежащей как будто исторически в основе сложных слов в немецком. Как писал немецкий филолог (В. Шмидт):

> Образование типа «Haus-Vater» ни при каких обстоятельствах мы не можем превратить в противоположное ему «Vater-Haus», не изменив сразу же радикально его значение.[2]

В отличие от того, что должен интуитивно ощущать всякий носитель языка — относительно подобных конструкций в русском языке, а также в отличие от того, что в процитированном отрывке говорилось о генитивной конструкции и о сложных словах в немецком языке, — Платонов как будто пытается, расширив объем применения, **изменить** сам смысл конструкции с родительным падежом в русском языке. Во всяком случае чрезмерное расширение им употребления этой конструкции (явно за счет других) как бы призвано «расшатать» ее рамки. Генитивная конструкция выступает как самая частотная из конструкций его «выморочного», остраненного языка. Попробуем разобраться, какие это влечет следствия. Пройдемся по некоторым типичным Платоновским парадоксальным сочетаниям с генитивом. Вот простейший пример подобной Платоновской трансформации (из «Ювенильного моря»):

---

[1] Так, в походных (в некотором смысле экстремальных) условиях человек отказывается от использования *буржуазных* вилки, тарелок, рюмок итп. в пользу более *пролетарских* столовых приборов — ложки, ножа, миски и кружки, без которых уже трудно обойтись (специальный набор рюмок берется исключительно эстетами этого вида проведения отдыха). Или на работе женщина надевает комбинезон, делающий ее неотличимой от мужчины-пролетария, но в обычной жизни это вынужденное «равенство» нарушается.

[2] См. также интересные связанные с этим вопросом возражения Бюлера: Строение человеческой речи. Элементы и композиции // *Бюлер К.* Теория языка. Репрезентативная функция языка. (1934). М. 1993, с. 300–315. Выше цитировался: *Schmidt W.* Die Sprachfamilien und Sprachkreise der Erde. Heidelberg: Winter, 1927, — по той же книге Бюлера (С. 311).

Никто не гулял [по садам] в праздности настроения (ЮМ).

Исходным образцом могло бы служить:[1]

а) <никто не гулял в праздности>

или:

б) <никто не гулял в праздном настроении>.

Получаемое у Платонова в данном случае минимальное **приращение смысла** можно сформулировать как:

аб) <потакать своим настроениям — это пребывать в праздности>

или даже:

аба) <человек может гулять, обращая какое-либо внимание на собственное настроение, только предаваясь праздности>!

Приведу интересный вариант осмысления того, как у Платонова обычно оживляется *внутренняя форма слова,* — из работы Марины Бобрик (Указ. соч., с. 180.):

> Употребление Род.п. вместо прилагательного в сочетании *билет партии* (вместо *партийный билет*) имеет прежде всего функцию «остранения»... Билет вновь попадает в свойственный ему круг лексических ассоциаций (билет в цирк, на стадион и т.п.), а Род. п. *партии* актуализирует значение принадлежности (*билет партии* = билет, выданный партией и ей принадлежащий).

В стандартном сочетании *партийный билет* — стертая исходно неопределенная (или ушедшая на задний план) ‘принадлежность’ оказывается вытеснена более актуальной — именно принадлежностью самому субъекту: по-русски можно сказать, например: *Вот это мой партийный билет*. А в Платоновском сочетании подобное расщепление отношений принадлежности оказывается как будто уже невозможным: менее важная, второстепенная и как бы само собой разумеющаяся принадлежность (кем, какой организацией, выданный билет?) выходит на самый передний план, а более важная в обычной жизни — принадлежность субъекту, при этом игнорируется: на первом месте — общественное, а личное — на последнем. У Платонова как будто уже невозможно сказать: *Это мой билет партии* — в значении ‘это мой партийный билет’. То

[1] Здесь, как и раньше, в угловых скобках дается перебор смыслов-толкований данного места неоднозначности, или «смыслового тупика», каковой (перебор) в принципе, конечно, неокончателен.

есть партия оказывается не просто тем учреждением, не только той инстанцией, которая выдала данному человеку свой членский билет, но как бы — и его постоянным обладателем, «держателем билета». Это смысл, навязываемый нам необычным Платоновским сочетанием из реплики Сафронова, обращенной к Вощеву в «Котловане»:

> У кого в штанах лежит билет партии, тому надо беспрерывно заботиться, чтоб в теле был энтузиазм труда (К).

Или, почему можно сказать: *Человек произнес нравоучительное замечание / сделал нравоучительный жест / изобразил жест участия,* но при этом нельзя, т.е. неправильно сказать, как это делает Платонов в том же тексте:

> Сафронов... изобразил рукой жест нравоучения и на лице его получилась морщинистая мысль жалости к отсталому человеку (К)?

Возникает вопрос, в чем мог выражаться подобный *жест нравоучения*? — Может быть, просто в том, что человек

> а) <погрозил пальцем>?

Или же возникающую в результате Платоновского употребления словесную шероховатость следовало бы устранить следующим образом:

> б) <Сафронов сделал определенный жест, выражающий нравоучение, и на его лице получилась / запечатлелась мысль, выражающая жалость>?

Здесь подставлены вспомогательные глаголы лексических функций, нормально выражающие смысл Oper1 от соответствующих ситуаций, т.е.: *высказывать, выражать, читать (нравоучение); отражать (мысль); выражать (жалость*). По сравнению с простейшим вариантом выражения смысла (а) Платоновым избран более «официальный» способ обозначения действия.

Заметим, что при этом предполагается, как будто, что читателю должно быть хорошо известно, каким именно *жестом* выражается нравоучение, и какая *мысль* — выражает жалость, что само по себе совсем не тривиально. Оба прочтения соответствуют интерпретации конструкции с генитивом при помощи квантора общности, но вообще говоря, возможна и иная ее трактовка — с квантором существования. Вот необходимые для этого «исправления» во фразе:

> бб) <Сафронов изобразил что-то рукой, сделав жест, который можно было понять как нравоучение — или в результате которого получилось что-то похожее на нравоучение — показав своим видом, что готов прочесть собеседнику что-то вроде нравоучения>

ббб) <на лице у него проступили морщины / его лицо все покрылось морщинами / сморщилось от жалости / он наморщил лоб, выразив этим жалость>.

В Платоновском тексте возникают таинственные, не известные в действительности сущности — *жест нравоучения* и — *мысль жалости*.[1] Этот прием можно было бы назвать **родительным фикции**, генитивом некоего «мифологического конструкта», может быть даже — «родительным идеологическим».

Слово *осторожность* для Платоновского героя обозначает просто предрассудок, а *опасность* может служить выражением противоположных чувств — то есть как вызывать скорбь, так и быть приятной. Ср.:

Воробьи, увидев Чепурного, перелетели из-за предрассудка осторожности на плетень (Ч).

То есть, вместо того чтобы сказать более просто:

а) <перелетели из осторожности>

надо выразить, кроме того, что

аа) <сознание воробьев заражено предрассудками: у них тоже, как у людей, «общественное сознание», и осторожность выступает одним из типичных их предрассудков>

или даже

ааа) <воробьи, как будто, и сами знают (должны понимать), что осторожничают, отдаваясь во власть предрассудка, но все же предпочли перебраться подальше от греха>.

После изгнания из Чевенгура *полубуржуев* Чепурный

бродил со скорбью неясной опасности (Ч).

Получается, что

а) <скорбь как будто всегда и является неотъемлемым сопровождающим моментом опасности>,

или что

[1] Относительно смешения у Платонова событий, проходящих по «ведомству» Мысли и Чувства, см. главу ниже.

аа) <уже под влиянием одной только неясно откуда грозящей опасности человек способен предаваться настоящей скорби>.

В самом деле, по логике здравого смысла, попадая в опасность, человек может волноваться и беспокоиться, а если не знает, откуда грозит эта опасность, может испытывать тревогу или даже тоску, но уж во всяком случае не *скорбь*. *Скорбеть* нормально можно по поводу чего-то безусловно трагического, реально произошедшего *горя*, например: *Он скорбит о потере близкого друга*. (Ср. в словаре: *скорбь* — 'сильная печаль, горесть'; *Скорбеть* — 'испытывать сильное горе'.) Получается так, что от одной возможности возникновения опасности герои Платонова способны ощущать то же самое, что от реально потрясающего человека страдания. Что это, преувеличение или предвосхищение его? Значит, герои настолько чувствительны? Но из других примеров, как будто, этого не следует, а следует иногда прямо обратное.

Вот сочетание, описывающее сходную с предыдущим установку сознания. Чепурный скармливает собаке *белые пышки*, взятые им из домов бывших *«буржуев»*, чтобы не пропадало добро:

собака ела их с трепетом опасности... (Ч).

Нормально было бы, например, сказать так:

а) <ела, дрожа / трепеща / пребывая в трепете перед возможной опасностью>.

Но без какого-нибудь из подобных «разбавляющих» смысл конструкции с родительным вспомогательных глаголов-связок напрашивается такое обобщение, что **всякой** опасности (встающей как перед человеком, так и перед животным) должен сопутствовать трепет, то есть как будто собака ест

б) <с привычным трепетом, характеризующим возникновение всякой, какой бы то ни было опасности>.

Но это гораздо менее нормально, чем в любом из обычных выражений с этим словом — ср. значение *трепет* — 'внутренняя дрожь, волнение от какого-то сильного чувства' — *трепет сердца / страсти* итп. (МАС). Итак, с одной стороны, в мире Платонова *осторожность* (вспомним пример с воробьем) может рассматриваться как пустой предрассудок, а, с другой, даже какая-то неясная *опасность* (у собаки) проявляется как *трепет* и даже *скорбь*. Но оказывается, что та же *опасность* может быть еще и приятной — вот, как у Дванова, который лег спать, но:

проснулся еще до рассвета, почувствовав прохладу опасности (Ч).

Этой фразе можно придать следующий набор осмыслений:

а) <проснулся, почувствовав легкий холодок и какую-то неизвестно откуда грозящую опасность / у него по коже (или по спине) пробежали мурашки>.

Слово *прохлада* в языке означает нечто приятное, почти такое же, как *тепло* (в отличие от *холода* и от *жары*), но только с презумпцией, что раньше, т.е. до ощущения самой прохлады, субъекту было слишком жарко, а не холодно, как в презумпции у слова *согреться*. (Ср. *прохлада* — 'умеренный холод, свежесть воздуха' — *Уж солнце к западу идет, И больше в воздухе прохлады* (Лермонтов); *прохлаждать* — 'освежать, давая облегчение от жары' — БАС.)

Но тогда из Платоновской фразы можно сделать вывод, что само состояние безопасности во время сна герой представляет себе как что-то с трудом переносимое — жару или угар, что, конечно, странно. Сама *опасность* переосмысливается как сопутствующее пробуждению 'избавление от жары бессознательного состояния сна, и возвращение к разумной жизни, а соответственно, к более человеческому сознательному состоянию'. Она для героя всегда желанна и приятна. Значит, можно было бы сказать:

б) <проснулся, почувствовав неясную опасность как спасение от жары и от наваждений сна / ощутил прохладу сознания как что-то влекущее к себе — даже своей опасностью>[1].

Теперь другие, также весьма характерные для Платонова и часто переосмысливаемые им словечки — *ожесточение, уничтожение* и *жестокость* — тоже в сочетаниях с родительным. В первом примере речь идет об инвалиде Жачеве, который высказывает Вощеву свое неудовольствие (вернее, даже озлобление) по поводу неловко высказанных ему слов сочувствия:

...сказал с медленностью ожесточения (К).

То есть, может быть

а) <постепенно все более и более ожесточаясь, или с медленно нарастающим ожесточением>

б) <произнес медленно, с характерным ожесточением>

бб) <будто состоянию ожесточения всегда присуща какая-то особенная медлительность проявления>.

(Здесь автор как будто предполагает, что в сочетании *медленность ожесточе-*

[1] Вспомним опять же *Жить среди опасностей* — в идеале у Ф. Ницше.

ния перед читателем образец медлительности такого же «законного» типа, как, например, *медлительность черепахи*.)

Рассмотрим и сходный пример:

> Лампа горела желтым загробным светом, Пиюся с удовольствием уничтожения потушил ее... (Ч).

Возможно было бы:

> а) <потушил лампу с удовольствием — очевидно, удовольствием от сознания правильности того, что так и надо было сделать, что свет наконец потушен)>.

Платонов будто пытается разобраться еще и в конкретных причинах такого удовольствия:

> аа) <испытывая при этом удовольствие от пользы и осмысленности своего действия, как от уничтожения никому не нужного, только зря горящего света>.

То есть Платоновское выражение предполагает, что тушение лампы — ради экономии электричества — автоматически приносит удовольствие. Тем самым уничтожение должно числиться в ряду известных видов удовольствия? Получается своего рода оксюморон. Обнаруживается пугающая привычность (или даже естественность — с точки зрения героя?) получения удовольствия от действий, направленных на уничтожение.

Подобного рода примеров (со словами *жестокость* и *ожесточение*) у Платонова довольно много. Вот еще один:

> Вощев с жестокостью отчаяния своей жизни сжал лопату... (К).

Можно бы было, наверно, упростить:

> а) <страдая от жестокости жизни / испытывая отчаяние / отчаявшись / доведенный до жестокого отчаяния всей жизнью>.

Но тут также по наводимой логике выходит, что

> аа) <у всякого отчаяния есть (или должна быть?) какая-то особая, характеризующая его проявление жестокость>!

Имеется в виду просто крайняя степень проявления отчаяния, его пароксизм, или же все-таки что-то еще? Опять-таки, до конца неясно.

Сравним, насколько привычны и естественны для нас в отличие от вышеприведенного, с одной стороны, такие сочетания, как: *радость жизни / счастье материнства / удовольствия семейной жизни* итп., а с другой стороны, *мучения смерти / страх наказания / стыд разоблачения / отвращение (перед)*

убийством итд. Имеются в виду, очевидно, наиболее стандартные действия (или опять-таки лексические функции) от указанных событий-ситуаций: *радость* — от жизни как таковой, то есть от **всякой** жизни, или просто от того, что человек жив; *счастье*, которое приносит с собой всякое материнство, или материнство как таковое; *мучения*, испытываемые при **любой** смерти (от того, что происходит во время или непосредственно перед самой смертью); *страх*, который возникает у человека при ожидании (какого бы то ни было) возможного наказания итд.

Примечательно, однако, что у описанного и иллюстрируемого здесь правила, сведения разнообразия проявлений грамматических отношений — к одному-единственному наиболее примитивному, как бы **пролетарскому** синтаксическому отношению имеется и обратная сторона. В том случае, если как раз генитив нормативен для данного используемого Платоновым сочетания, тогда уже он может быть заменен, например, обратно — на атрибутивную связь (но просто эти замены менее частотны). Вот пример:

> Сафронов приоткрыл от разговорного шума один глаз... (К).

Необычное выражение *разговорный шум* очевидно получено из исходных: <шум разговора> или <шумный разговор>.

Вот еще один, но довольно сложный пример такой обратной трансформации из привычной генитивной конструкции — в атрибутивную (и даже предикативную). Женщины, которых видит в городе Прушевский, —

> ходили медленно, несмотря на свою молодость, — они, наверно, гуляли и ожидали звездного вечера; их ноги ступали с силой жадности, а телесные корпуса расширились и округлились, как резервуары будущего, — значит, будет еще будущее, значит, настоящее несчастно и далеко до конца (К).

Сила жадности — это примерно то же, что просто *жадность* или *жадная сила*, т.е., иными словами:

> а) <женщины ступали по земле с какой-то особенной силой / или: с силой, проявляющей себя в какой-то особой жадности (жадности к жизни?)>
>
> б) ?-<с той силой, которая присуща всякой новой зарождающейся жизни>.

Это типичное для Платонова сворачивание атрибутивного сочетания — в генитивную группу, но вот *телесные корпуса* — уже обратная операция, т.е. разворачивание обычной в языке генитивной конструкции (*корпус тела)* в форму несуществующего в норме остраненно-атрибутивного сочетания, снова коря-

бающего наше стандартное восприятие и заставляющего звучать в глубине сознания, может быть, такие обертоны, как:

в) ?-<телесный цвет / бестелесный образ / бесплотное тело / телесные наслаждения>...

Привходящие смыслы у сочетаний *будет еще будущее* и *настоящее было несчастно*, в отличие от буквального: ‘они, эти женщины, в настоящий момент все (поголовно) были несчастны’, как мне кажется, следующие:

г) <то, что происходит в настоящий момент (на котловане, да и вообще в стране), не может принести никому никакого счастья, да и настанет ли когда-нибудь счастливое будущее, неизвестно>.

При этом из конструируемых смыслов <все их несчастное настоящее> или <все несчастье их настоящего> с развертыванием номинативной группы в предикацию — на основе созвучия — возникает (или только угадывается?) еще и следующая глубокомысленная сентенция:

д) <но что-то из задуманного все-таки должно осуществиться, оно будет еще не сейчас: так сказать, оно не «сейчасно», а осуществится только когда-нибудь в далеком будущем>.

Зачем Платонову вообще нужны два рода преобразований — с одной стороны, приведение всех разнородных грамматических конструкций к единообразию, **выравнивание** их в каком-то едином строю, нивелирование «по ранжиру», а с другой стороны, расподобление тех, которые как раз нормально сводятся к единству своим обычным употреблением в речи? В этом, мне кажется, можно видеть его отклик на «веяние эпохи», т.е. как бы исполнение того «социального заказа», который, применительно к писателю, требовал создания нового языка, того языка, который созвучен «революционной эпохе» и внятно воспроизводил бы основные тенденции, в соответствии с которыми и «должно» развиваться общество. Нам сейчас, конечно, вольнó осуждать этих людей, пытавшихся выстроить новый мир на пустом (или *расчищенном до основания*) месте — средь чиста поля или даже в некоем котловане, как виделось это Платонову, — но сами-то эти люди, как правило, искренне верили в правоту и непогрешимость своих идеалов. Остается присоединиться к мнению такого стороннего наблюдателя происходящего во все эти безумные годы в России, каким был, например, биолог Н. В. Тимофеев-Ресовский, проведший (волею судьбы и отчасти — своею собственной) с 1925 по 1945 год в Германии. Вот как он, например, описывает (в своих воспоминаниях, написанных уже по-

сле его возвращения на родину) работу советского транспорта — по контрасту с работой транспорта «нормального» (в данном случае немецкого, «буржуазного»):

> С этим я познакомился, только вернувшись в обширное наше Отечество, что, оказывается, не транспорт для людей, а люди для транспорта. Как и торговля не для людей, а люди для торговли, чтобы существовала советская торговля. И электричество-то наше не для публики, а публика для электричества. Вот. А там [т.е. в Германии] все для публики сделано. Там в часы пик и трамваи, и автобусы «бисы» ходят. Пройдет номер, и через минуту «бис» идет. Ежели сидячих мест нет, кондуктор высовывает морду и говорит: «Через минуту будет “бис”». А чтобы такого, как у нас, как сельди в бочке напиханы были, друг другу ноги бы отдавливали, [такого не бывает][1].

Именно эта основная, и, надо сказать, конечно, глубоко «идеалистическая» мысль — что не весь мир — мир вещей — создан для человека, а именно человек призван служить данному для него извне — миру идей, пронизывала всю жизнь людей в советской России более 70 лет в XX веке. Эту идею творчество Платонова доносит до нас со всей ее художественной (а иногда и нехудожественной, во всяком случае, нетрадиционной) наглядностью и характерной для этого писателя «вывернутостью на себя».

Еще несколько Платоновских примеров конструкций с родительным, некоторые из которых дополнительно используют многозначность слова *свой* (все примеры ниже из незаконченного произведения «Технический роман»):

> *краснея от стыда своего возраста:* то есть то ли <стыдясь своей молодости>, то ли <испытывая присущую молодому возрасту стыдливость>;
>
> *произнес... в тревоге своей радости*;
>
> *устранить... слезы трогательности из глаз;*
>
> *сидели тихо, с умытыми лицами покорности невежеству;*
>
> *тишина природной безнадежности:* то ли <природа не могла дать никакой надежды (и ничем обнадежить героя, то есть молчала на его призывы>, то ли <герой и сам не возлагал на природу никаких надежд>;
>
> *сжимал свое сердце в терпении ненависти:* то есть <герой весь сжался как пружина от своей ненависти> или <с трудом мог утерпеть, удерживаясь, чтобы не сказать что-то, не выплеснуть свою ненависть>;

[1] *Тимофеев-Ресовский Н. В.* Воспоминания. (1974–1978). М. 1995, с. 185–186.

почувствовал жар ярости во всем теле: то ли просто <чувствовал жар>, то ли <был переполнен яростью / почувствовал ярость всем своим сердцем>.

Тут везде на основе сдваиваемых смыслов Платонов строит что-то вроде недискретного, мерцающего смысла. Он намеренно нарушает привычный синтаксис внутри первоначальных двучленных сочетаний, и этим добивается неоднозначности подчинения вообще всех слов во фразе. Общий смысл становится при этом как бы неупорядоченным графом на множестве всех слов фразы, «подвешиваясь» в читательском сознании. Мы оказываемся вынуждены порождать смысл заново, снова и снова прикидывая на него разнообразные, в том или ином отношении подходящие обличья.

Еще один из примеров в «Техническом романе»:

сердце [его]... сбилось с такта своей гордости (ТР).

Это может значить, что:

а) <у героя — гордое сердце; он из-за чего-то вдруг сбился со своей мысли, осекся, усомнился в своей правоте>

б) <у него ёкнуло сердце, сбившись с привычного ритма — как человек сбивается с привычного шага, когда идет с кем-то в ногу>.

Кроме того, возможно на контрасте имеется в виду еще и Лермонтовское *пустое сердце бьется ровно*, то есть

в) <данный человек вдруг потерял самообладание, утратил спокойствие, ощущение самодостаточности и довольства собой>.

Навязываемый при этом смысл-презумпция как будто:

вв) <всякое сердце работает в такт со своей (присущей ему) гордостью>, или <сама гордость будто и приводит в действие (заставляет работать) сердце, а если она хоть на секунду ослабевает, оставляет человека, или он сам не попадет с нею в такт, как некоему звучащему внутри камертону, то сердце может просто остановиться>.

Надо сказать, что существующие частотные словари (за исключением словаря Josselson 1953), к сожалению, не дают информации об употребительности того или иного падежа существительных в русском языке. Приходится вести подсчеты, так сказать, «в рукопашную». Для нескольких произведений Платонова («Чевенгур», «Котлован», «Впрок», «Ювенильное море», «Счастливая Москва», «Фро») в выборках примерно по 5 страниц мной были подсчитаны все падежные употребления существительных (и субстантивированных прилагательных). Полученные результаты (в процентах по отноше-

нию ко всем вообще употреблениям падежей) сравнивались с таким же подсчетом в выборках из произведений Пушкина, Гоголя, Набокова и Булгакова, а также с данными по словарю Йоссельсона (см. Таблицу 4). В итоге, как и следовало ожидать, получилось, что Платоновский язык в большинстве случаев превышает нормы употребления родительного падежа в произведениях русских классиков (страницы были взяты из «Капитанской дочки», «Невского проспекта», «Камеры обскура» и «Мастера и Маргариты» — в таблице соответствующие колонки обозначены сокращенно, по первым буквам), а в некоторых своих более поздних произведениях («Фро», 1936), где Платонов под давлением критики, может быть, несколько «умеряет» своеобразие и оригинальность своего языка, пытаясь писать более стандартно и общепонятно, этот показатель приближается к верхней границе нормы у классиков. Тем не менее следует фиксировать общую тенденцию — к повышению уровня «родительности» в прозе Платонова.

Табл. 4
Употребление падежей у существительных (в %)

	Ч-р	**К-н**	**В-к**	**ЮМ**	**СМ**	**Фро**	**КД**	**НП**	**ММ**	**КО**	**Й-н**
И.п.	27,1	31,2	29,1	23,7	28,8	32,5	26,1	26,8	33,5	23,4	38,9
Р.п.	28,2	26,9	29,6	30,9	30,9	24,3	16,9	22,8	23,9	23,4	16,8
Д.п.	5,3	6,7	4,8	6,0	4,2	4,6	10,2	4,1	5,4	7,5	4,7
В.п.	20,0	19,1	19,3	23,9	16,6	21,9	23,9	21,0	20,9	22,9	26,3
Тп.	11,3	8,1	8,5	5,8	8,2	7,0	13,5	12,9	6,7	10,2	6,5
П.п.	8,2	8,1	8,7	9,8	11,3	9,8	9,4	12,4	9,7	12,5	6,9
Всех	476	780	378	482	476	502	490	395	373	401	1млн
К-т	1,67	1,87	1,63	1,54	1,47	2,24	2,95	2,10	2,28	1,98	3,88

В таблице приводятся цифры употребления падежных форм существительных в единственном и множественном числе вместе, но выборки из текстов были взяты преимущественно с непрямой речью (везде, кроме «Чевенгура», это первые 5 страниц). У Йоссельсона же в словаре данные по падежам для Ед. и Мн. числа разделены, а данные совместно по непрямой речи отсутствуют (есть только порознь — сколько в Ед. и Мн. числе в прямой речи и в непрямой речи). Этим и объясняется, на мой взгляд, превышение в цифрах Йоссельсона доли Именительного с Винительным падежей вместе над всеми остальными (особенно Предложным), по сравнению с полученными мной. Для прямой

речи, согласно данным Йоссельсона, Род. п. составляет среди прочих падежей от 16,0% (в Ед.ч.) до 19,5% (во Мн.ч.), а для непрямой речи — от 14,3% (в Ед.ч.) до 26,4% (во Мн.ч.). У Платонова же показатель «родительности», как можно видеть из Таблицы, значительно выше — от 24,3% до 30,9%.

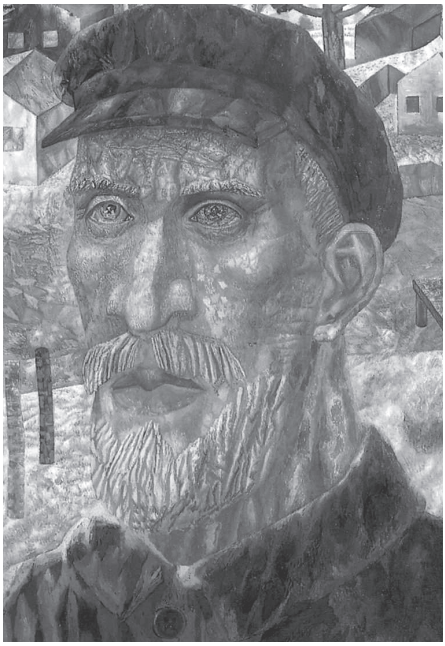
В колонке «Всех» в данной Таблице указаны объемы каждой из выборок (в количестве слов).

Если вычислить Коэффициент субъектно-объектного обозначения ситуации/события (с помощью двух падежей: Им. п. + Вин. п.) относительно обозначения ее при помощи косвенного указания (в Род. п.), то у Платонова он колеблется от 1,54 до 2,24 (см. строку К-т), а у остальных из взятых классиков он в основном выше (за исключением Набокова и Гоголя). По Йоссельсону, для прямой речи он составляет 4,08 (в Ед. ч) и 3,34 (в Мн. ч), а для непрямой речи 3,83 (в Ед. ч) и 1,56 (в Мн. ч). Таким образом, Платоновский язык создает впечатление, как если бы его герои и сам автор постоянно говорили, употребляя только существительные во множественном числе, доля родительного падежа в которых значительно выше.

Когда у филолога появятся средства для подсчета употребительности падежей, будет небезынтересно сравнить то, как колеблется доля «родительности» у Платонова от ранних его рассказов, еще времен Воронежа, к зрелым вещам, написанным уже в Москве, а также от «Чевенгура» и «Котлована» к повестям и рассказам позднего периода, периода войны. Среди иных средств собственно Платоновского, отличного от общепринятого, языка можно было бы исследовать повышенное употребление в его произведениях слов с обобщающим смыслом (например, существительных на *-ство, -ость* и др. суффиксами), но технически и этот подсчет произвести пока довольно трудно. Зато подсчитать количество употреблений им выражений *вообще, в общем, в целом, в сущности, в основном, главным образом* итп. — задача вполне реальная (жаль только, что частотные словари не дают нам статистики жестких, но неоднословных сочетаний). Если бы это было возможно, кроме того, хорошо было бы подсчитать соотношение упоминаемых в Платоновских произведениях а) конкретных реалий, то есть вещей, имеющих под собой зримые (или ощутимые) денотаты — типа *штаны, арбуз, дом, плач* итп., с одной стороны, и б) вещей абстрактных, имеющих содержание скорее концептуальное (типа *человечество, пустота, смерть, жадность, душа*), с другой. Или, если еще упростить процедуру, можно было бы просто установить соотношение конкретных реалий (а) и их обобщенных генерализованных наименований (б), т.е. наличие для перечисленных в а) родовых пар типа *одежда, фрукты, здания,*

звуки итд. По данному параметру язык Платонова должен быть прямым антиподом, например, любящему описание всяческих частностей, подробностей и конкретных деталей языку В. Набокова. (Впрочем, и сами подробности, интересные для этих двух авторов, можно было бы сравнить между собой.)

* * *



Илл. 6. Павел Филонов. *Колхозник* (1931)



Илл. 6а. *Платон Фирсович Климентов, отец писателя* (Фото из энциклопедии Дм. Крылова)

Глава VI
Портрет человека

Среду профессиональных литераторов избегает. Непрочные и не очень дружеские отношения поддерживает с небольшим кругом писателей. Тем не менее среди писателей популярен и очень высоко оценивается как мастер...[1]

Собственно описания лица, в обычном, принятом для литературного произведения смысле, Платонов как будто избегает. Вместо этого почти каждый его герой это или *человек со среднерусским лицом* (Ч), или же у него лицо — *никакое, не запоминающееся*, с чертами, *стершимися о*

[1] Из материала «Справки», составленной сотрудником секретно-политического отдела ОГПУ на А. Платонова.

революцию. Например, Чепурный выглядит как *монголец на лицо,* сам себя, да и все, как он говорит, называют его *чевенгурским японцем* (важна здесь, видимо, не отчетливость национального определения, а скорее просвечивающее евразийство, азиатчина); кроме того, он невысок ростом и *со слабым носом на лице* (Ч). Под стать Чепурному и Копенкин: *малого роста, худой и с глазами без внимательности в них* (Ч). Исследовательница Платонова А. Тески замечает, что другой его герой, Вощев, появляется в «Котловане» как индивидуальность, но никакого описания его внешности или свойств характера не приводится. Он дается нам, как все персонажи повести, освобожденным от человеческого тела или мозга, и нет ничего в их мыслях, что могло бы отличить одного от другого.[1] Платонов словно настаивает на точке зрения, что внешность не важна ему как художнику и что стремится он показать вовсе не ее, а что-то другое, внутреннее и внеположенное по отношению к ней. Хотя, казалось бы, что же еще можно описывать, кроме внешности, при том специфическом, максимально «незаинтересованном» (но это не значит поверхностном) взгляде, которым автор пользуется для ведения повествования с особой позиции повествователя как *евнуха души человека*? Таким образом, на лицах всех без исключения Платоновских героев проступает прототипическое сходство, некий человек вообще — средний, массовый, приблизительный. Здесь оказывается почти не важно, кто именно перед нами — Вощев ли (из «Котлована») или Александр Дванов (из «Чевенгура»), Прушевский или Сербинов, дочь владельца кафельного завода Юлия или же девушка-учительница Соня Мандрова (она же потом еще и *женщина-аристократка* Софья Александровна, в глазах Сербинова).

И еще при чтении Платонова почему-то сразу всплывают перед глазами полотна Павла Филонова и лица его героев — усредненные, как бы сделанные из единого материала, который будто только и важен сам по себе, безотносительно к конкретной личности, на которую истрачен. Платонова с Филоновым уже сближали раньше:[2] действительно, у них обоих как бы «все оказываются вовлеченными в насилие и делят ответственность за страдания, болезни и смерть людей»[3]. Лица и тела героев обоих художников — изнуренные, из-

[1] *Teskey A.* Platonov and Fyodorov: the influence of Christian philosophy on a soviet writer. Melksham. 1982, p. 113–114.

[2] *Толстая-Сегал Е.* Литературный материал в прозе А. Платонова // «Возьми на радость» To Honour Jeanne von de Eng-Liedmeier. 1980. Amsterdam; или: «Литературная аллюзия...» в ее книге «Мирпослеконца». 2002, с. 352–365; *Гаврилова Е. Н.* Андрей Платонов и Павел Филонов // Литературная учеба. М. № 1. 1990. В статье Карасева «стершиеся» лица героев Платонова сравниваются с лицами героев на полотнах К. Малевича (*Карасев Л.* Лики смеха // Человек. № 5. М. 1993, с. 152).

[3] *Гаврилова*. Указ. соч., с. 165. Кстати, эта идея несколько позже, в книге О. Меерсон, сделается вообще центральной при анализе творчества Платонова — в его, так называемом, *неостранении*.

мученные, исковерканные жизнью, с застывшими следами пережитого горя, с морщинами натруженного работой тела, более значимы для авторов, чем внешняя красивость. Этим они, может быть, и дороги своим создателям. Филонов называл свой метод *аналитической сделанностью*, предполагая, что, идя всегда от частного к общему, художник сможет воссоздать в конечном синтезе на полотне любой предмет или явление, за изучение которого он берется. Центральной составляющей внутри движущей ими обоими, Филоновым и Платоновым, мифологии, кажется, можно считать следующий сформулированный одним из них принцип:

> Я могу делать любую форму любой формой и любой цвет любым цветом, а произведение искусства есть любая вещь, сделанная с максимумом напряжения аналитической сделанности.[1]

Но кроме того, в лице каждого Платоновского персонажа проступает автопортретное сходство. Как будто красок хронически не хватает, и почти всякий раз герой — наскоро, в спешке или ради какой-то непонятной экономии вещества? — срисовывается автором с самого себя. Если сравнивать все-таки имеющиеся описания лиц героев с тем, каким видели самого Платонова современники, то автопортретность становится очевидной.[2] Но всё, что говорится о внешности одного героя (например, о бывшем красноармейце Никите Фирсове в «Реке Потудани»), применимо практически к любому другому, и почти всегда это походит на самоописание (всмотримся тут снова в Платоновские фотографии):

> Это был человек лет двадцати пяти от роду, со скромным, как бы постоянно опечаленным лицом... (РП).

А вот Дванов во время партийного собрания присматривается к Гопнеру, — к

> пожилому и сухожильному человеку, почти целиком съеденному сорокалетней работой; его нос, скулья и ушные мочки так туго обтянулись кожей, что человека, смотревшего на Гопнера, забирал нервный зуд. (...) Долгая работа жадно съедала и съела тело Гопнера — осталось то, что в могиле долго лежит: кость да волос; жизнь его, утрачивая всякие вожделения, подсушенная утюгом труда, сжалась в одно сосредоточенное сознание, которое засветило глаза Гопнера позднею страстью голого ума (Ч).

---

[1] Фрагмент рукописи Филонова. (1923) // *Маркин Ю.* [*П.*]. Павел Филонов. М. 1995, с. 9. Сравним: «Подобно [Филонову] Платонов выражает любой смысл любым словом...» (Гаврилова, с. 172).

[2] *Андрей Платонов*. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М. 1994.

Позже Дванов видит того же Гопнера спящим:

> ...Дыхание его было так слабо и жалко во сне, что Дванов подошел к нему и боялся, как бы не кончилась жизнь в человеке. (...) Видно было, насколько хрупок, беззащитен и доверчив этот человек, а все-таки его тоже, наверное, кто-нибудь бил, мучил, обманывал и ненавидел; а он и так еле жив и его дыхание во сне почти замирает. Никто не смотрит на спящих людей, но только у них бывают настоящие любимые лица; наяву же лицо у человека искажается памятью, чувством и нуждой (Ч).

На мой взгляд, тут читателю загадана загадка. В тексте намеренно оставлена неопределенность — не ясно, что хотел сказать автор: то ли и в самом деле **любимые**, то ли во сне лица бывают по-настоящему **любящие?** Но если любимыми, то — кем? Может быть, только спящих и следовало бы, по-настоящему, любить или только их лица, как бы остановленные и застывшие во сне, мы и оказываемся в состоянии любить? Или же только во сне они, спящие, и любят нас, по-настоящему? Собственно, формально загвоздка тут в том, как истолковать слово *настоящие*. В зависимости от этого возможны следующие прочтения:

> а) <только у спящих бывают такие лица, которые мы в состоянии по-настоящему любить / которые достойны главной, единственной любви>

или же

> б) <только у спящих бывают лица, в которых становится видна (просвечивает) их любовь к нам — бескорыстное, незаинтересованное чувство, а наяву, в отличие от этого, лицо искажается посторонними чувствами, сиюминутной нуждой или какой-то конкретной заинтересованностью, и любовь оказывается уже неуловима>.

(В пользу последнего прочтения, трансформированного по сравнению с «буквой» того, что вроде бы сказано в самом тексте, говорит напрашивающийся параллелизм, паронимия: *сп-ящ-их = насто-ящ-ие люб-ящ-ие*.)

Герои Платонова, да и сам повествователь, частенько тайно разглядывают спящих вопреки сказанному, словно ожидая какого-то откровения (желая *увидеть неизвестное*), но на них вместо одухотворенных лиц, по большей части, глядят просто незнакомые или даже — мертвые лица (известно, что сон метафорически близок к смерти):

> Прушевский еще раз подошел к стене барака, согнувшись, поглядел по ту сторону на ближнего спящего, чтобы заметить на нем что-нибудь неизвестное в жизни; но

там мало было видно, потому что в ночной лампе иссякал керосин, и слышалось одно медленное, западающее дыхание (К).

А вот Дванов на собрании рассматривает уже Чепурного, не зная еще ни его самого, ни о его главном достоянии — городе Чевенгуре, окончательно вступившем (под его руководством) в коммунизм:

> Партийные люди не походили друг на друга — в каждом лице было что-то самодельное, словно человек добыл себя откуда-то своими одинокими силами. Из тысячи можно отличить такое лицо — откровенное, омраченное постоянным напряжением и немного недоверчивое. Белые в свое время безошибочно угадывали таких особенных самодельных людей и уничтожали их с тем болезненным неистовством, с каким нормальные дети бьют уродов и животных: с испугом и сладострастным наслаждением (Ч).

Здесь Платонов, с теперешней нашей точки зрения, конечно же, «грузит» идеологию: почему уничтожали уродов именно *белые*? — с точки зрения самих *белых*, они били, конечно, выродков. Но автор использует штамп, согласно которому из отождествления *белые* = ‘<слишком> нормальные’ следует: *красные* — ‘отличающиеся от нормы’. Более интересно Платонову всегда именно отличное от общепринятого, отступающее от нормы. (Не остается ли он сам здесь как будто вполне в ее пределах?)

В любом случае характерным для Платонова является мотив «отличительности» лиц тех героев, которым он сочувствует. Это парадоксально уживается с ранее отмеченной принципиальной неважностью, почти безразличием к деталям внешности, а вторит этому мотив *самодельности* (ср. с Филоновской «сделанностью») — и лица, и самого человека. Уместным представляется также привести следующую фиксацию Платоновым своего переживания — доходящего до болезненности, как мы увидим (из записной книжки):

> Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон. # Я не смотрюсь никогда в зеркало, и у меня нет фотографий. # Если я замечу, что человек говорит те же самые слова, что и я, или у него интонация в голосе похожа на мою, у меня начинается тошнота.[1]

Сопоставим это со следующим отрывком из «Чевенгура», где Софья Александровна показывает Симону Сербинову фотографию Дванова. Тут, напротив, подчеркивается неотличимость и *неотличительность* лица героя. Портреты Платоновских героев как бы и должны быть именно такими —

[1] *Платонов А.* Деревянное растение. М. 1990. Напомню, что здесь и далее (как и выше) знаком # я обозначаю опускаемый из цитаты абзацный отступ (*М. М.*).

внешне незапоминающимися. Сам автор намеренно устраивает так, чтобы мы не могли бы их различить. Все они как бы смазаны, на одно лицо:

> Софья Александровна глядела на фотографию. Там был изображен человек лет двадцати пяти с запавшими, словно мертвыми глазами, похожими на усталых сторожей; остальное же лицо его, отвернувшись, уже нельзя было запомнить. Сербинову показалось, что этот человек думает две мысли сразу и в обеих не находит утешения, поэтому такое лицо не имеет остановки в покое и не запоминается.
>
> — Он не интересный, — заметила равнодушие Сербинова Софья Александровна. — Зато с ним так легко водиться! Он чувствует свою веру, и другие от него успокаиваются. Если бы таких было много на свете, женщины редко выходили бы замуж (Ч).[1]

Разве не примечательно, что даже по такому скупо очерченному, крайне нехарактерному изображению на фотографии, и увиденному-то всего лишь один раз, за чаем у новой знакомой, Сербинов позднее, оказавшись в Чевенгуре, сразу же узнает Сашу Дванова!

Казалось бы, как же так? С одной стороны, в словесных портретах — полное «усреднение» и неразличение лица героя, а применительно к себе или к любому сколько-нибудь дорогому, «сокровенному» персонажу вдруг такая повышенная требовательность, с нежеланием ни на кого быть похожим? По-моему, выраженные здесь идеи, как это ни странно, дополняют друг друга. Платонов верен себе: внешний облик ему не важен именно потому, что слишком беден для передачи внутренних отличий, отличий **меня** от **другого**. Описание чего-то типичного для литературы, к примеру, красоты чьих-то глаз или женских ножек является слишком «дешевым» для Платонова средством, он сознательно не хочет вписываться в контекст, не хочет себе позволить с его помощью этих чужих инструментов играть на переживаниях читателя. Ему претит или даже, как будто, прямо постыдна литературно гарантированная правильность в описании внешности (исключая описание уродств и вообще некрасивого — как раз для них он делает исключение: можно было бы, основываясь на этом, считать его последователем эстетики авангарда). По Платонову, достойно писательского ремесла описывать лишь внутреннюю суть явления — ту предельную («аналитическую», как называл ее Филонов) реальность, которую нельзя увидеть обычным зрением. Для этого и служат его постоянные переосмысления обычных языковых выражений, остановки на них читательского внимания и загадывание загадок.

[1] Последнее выражение дополнительно толкуется в конце главы XVII.

При этом двойственность описания, ведущегося как бы одновременно с противоположных точек зрения, скрывает за собой область повышенного интереса Платонова — внешность совсем не **не важна** для него, как можно было подумать вначале, и он отказывается от ее традиционного описания не просто для того, чтобы как-то выделиться, но именно от особой стыдливости, из-за своеобразного воздержания, неприятия заштампованного и лживого, с его точки зрения, языка описания человека — в качестве стандарта литературного ремесла. В этом, как почти во всех заветных мыслях, Платонов доходит до крайностей. Красота человеческого тела как бы «снимается» — через уродство.

Уже простое проявление чувств у героев Платонова носит характер парадокса: когда видится одно, на самом деле это означает, разъясняет нам его повествование, нечто совсем другое:

> Гопнер с серьезной заботой посмотрел на Дванова — он редко улыбался и в моменты сочувствия делался еще более угрюмым: он боялся потерять того, кому сочувствует, и этот его ужас был виден как угрюмость (Ч).

Мотив «сокращенности» и уродства человеческого тела, столь важный для Платонова, вплетается в противопоставление бодрствования, как жизни сознания, с одной стороны, и сна, как жизни чувства, царства бессознательного, с другой. Тут и оказывается, что только во сне у людей бывают *настоящие любимые лица,* а то, что предстает при свете дня (что остается от настоящего в человеке), — всегда неистинное, усредненно-статистическое и подверженное искажениям. Последнее в физическом плане воплощается в образе Платоновского калеки, человеческого обрубка, урода, недо-человека: тут и инвалид Жачев, и тоскующий *почерневший, обгорелый* медведь-молотобоец в «Котловане», и горбун Кондаев в «Чевенгуре», и Альберт Лихтенберг в «Мусорном ветре», который варит суп из собственной ноги, и девочка Безручка в Платоновской переработке русской сказки,[1] и многие, многие другие герои. Если пойти еще дальше, эта же идея воплощается в том изуродованном, как бы самого себя насилующем языке, на котором изъясняются почти все Платоновские персонажи и вынужден говорить, за редкими исключениями, сам Платоновский повествователь. Если истерзанное, изуродованное прошлой жизнью тело — это как бы Платоновская стыдливая замена, преодоление «слишком роскошного», телесного и чувственного в человеке, то самооскопленный, юродствующий, подчеркнуто некрасивый язык — это как бы уже Платоновская субли-

[1] Мотив отрубленных рук у женщины встречается еще в средневековом европейском фольклоре, есть он и в «1001 ночи». Но почему же именно его выбирает Платонов, обращаясь к иллюстрации сказки?

мация ментального плана, то, во что автор намеренно загоняет свою и нашу мысль. Такие преобразования, согласно Платонову, и сводят, в идеале, человека к «человеку разумному», к голому интеллекту, предварительно содрав с него *наружную кожу*, кожу (животного) *чувства* и несовершенной пока *души* и обнажая в нем то, ради чего за него еще стоит бороться, — *сознание* (об этом подробнее ниже, в главе про ум и чувство).

Платоновское описание внешности человека — что-то мямлящее скороговоркой, как и сами тела его героев, уменьшенные, сокращенные и максимально «стушевавшиеся». Вот в рассказе «Река Потудань» возвратившийся с войны сын, Никита, видит через окно избы своего отца:

> Старый, худой человек был сейчас в подштанниках, от долгой носки и стирки они сели и сузились, поэтому приходились ему только до колен. (...) Потом он побежал, небольшой и тощий, как мальчик, кругом через сени и двор — отворять запертую калитку (РП).

Изнуренность работой, «истраченность» жизнью делает из чевенгурских *прочих* — каких-то просто не-людей: *...Слишком большой труд и мучение жизни сделало их лица нерусскими*. То есть по рождению они, может быть, русские, но, прожив жизнь, становятся — неизвестно кто.[1] В крайнем случае, внешность героя может описываться, но скорее как нечто странное, отталкивающее, ненормальное, во всяком случае, не привлекающее к себе:

> ...В теле Луя действительно не было единства строя и организованности — была какая-то неувязка членов и конечностей, которые выросли изнутри его с распущенностью ветвей и вязкой крепостью древесины (Ч).

Еще один шаг, и такое описание станет близко Кафкианскому ужасу перед собственным телом. Вот запись из дневника Сербинова:

> Человек — это не смысл, а тело, полное страстных сухожилий, ущелий с кровью, холмов, отверстий, наслаждений и забвения... (Ч).

Настоящие портретные черты в описании героев Платонова появляются, как правило, именно тогда, когда описываются деформации и уродства, когда внутренняя ущербность в человеке высвечивает наружу (в этом можно видеть, наверно, и Гоголевское наследие, во всяком случае, то, за что Гоголя судили Розанов, Белый, Переверзев и другие; но это скорее уже не портрет, а маска, пародия описания):

---

[1] Верно замечено, что это определение — нерусские — значит то же, что в другом месте «Чевенгура» — *международные лица* (*Яблоков Е. А.* Комментарий... с. 627).

> ...У калеки не было ног — одной совсем, а вместо другой находилась деревянная приставка; держался изувеченный опорой костылей и подсобным напряжением деревянного отростка правой отсеченной ноги (К).[1]
>
> Молодого человека [Прокофия Дванова] Копенкин сразу признал за хищника — черные непрозрачные глаза, на лице виден старый экономический ум, а среди лица имелся отверзтый, ощущающий и постыдный нос — у честных коммунистов нос лаптем и глаза от доверчивости серые и более родственные (Ч).

Последний отрывок перекликается — по контрасту — с описанием Саши Дванова, увиденного глазами лесничего, *лесного надзирателя*, — когда тот поначалу пугается приехавшего к нему гостя, а через некоторое время успокаивается:

> Но общее лицо Дванова и его часто останавливающиеся глаза успокаивали надзирателя (Ч).

Причастие тут так и остается с незаполненной валентностью: на чем же останавливались глаза Дванова? (*Часто останавливающиеся* глаза можно воспринимать как сочетание, отсылающее к своему антониму, а именно к *бегающему взгляду* у его брата Прокофия.)

Язык, которым говорят Платоновские герои, — намеренно некрасивая смесь канцелярского жаргона, советских лозунгов (безграмотных, сработанных *вмах*, с плеча) и каких-то непомерно напыщенных библеизмов, по-Платоновски приправляемая яркими, раздражающими глаз и ухо натуралистическими деталями, которые никогда не были стандартным объектом литературы (за исключением, разве что, Рабле, поэтики футуристов и постмодернистов):

> [Сербинов] чувствовал слабый запах пота из подмышек Софьи Александровны и хотел обсасывать ртом те жесткие волосы, испорченные потом (Ч).

Даже в любовной сцене герой и наблюдающий за ним повествователь изъясняются с помощью того же выморочного языка. Вот Сербинов в первый раз видит Софью Александровну, в трамвае:

> На женщине было одето хорошее летнее пальто и шерстяное чистое платье, одежда покрывала неизвестную уютную жизнь ее тела — вероятно, рабочего тела, ибо женщина не имела ожиревших пышных форм, — она была даже изящна и совсем лишена обычной сладострастной привлекательности (Ч).

---

[1] Деревянный костыль как отросток ноги — повторяющийся мотив у Платонова и в дальнейшем (ср. «Счастливая Москва»).

Такая наивная отстраненность, пожалуй, в чем-то совпадает с отстраненностью Зощенковского сказа, хотя Платонов, как правило, не пользуется сказом, его язык этим словом и не назовешь. Крайним выражением установки на антиэстетическое у Платонова может быть то, что его герой как бы на глазах начинает распадаться: вспомним тут и *разлагающийся ум* — у Симона Сербинова, или же, например, *неизвестного мужика*, *Елисея*, из «Котлована»:

> Громадный, опухший от ветра и горя голый человек... постоянно забывал помнить про себя и свои заботы: то ли он утомился, или же умирал по мелким частям на ходу жизни (К).

Настоящий, красивый и уже неподдельно-личный Платоновский язык прорывается в редкие минуты, он звучит как из инобытия, из какого-то забытья его героев, в состоянии сна кого-то из них (или же сам повествователь, забывшись, обмолвливается, наконец, «истинным» словом): это уже язык бессознательного или подсознания, ведь, как признано самим Платоновым,

> обыкновенно слесарь хорошо разговаривает, когда напьется (Ч).

Из-за такой стыдливости, проявляющей себя в отталкивании от литературных канонов, у Платонова часто происходит перенесение внутреннего состояния героя на более внешнее и как будто объектное описание природы. В отличие от человека, природе, по Платонову, не зазорно обладать и душой (это приемлемая для автора метонимия):

> Степь стала невидимой, и горела только точка огня в кирпичном доме, как единственная защита от врага и сомнений. Жеев пошел туда по умолкшей, ослабевшей от тьмы траве и увидел на завалинке бессонного Чепурного (Ч).
>
> Чепурный рассеянно пробрался в камыш и нарвал бледного, ночного немощного света цветов (Ч).
>
> [Гопнер с Двановым] сели на порог дома. Из зала было распахнуто окно для воздуха, и все слова слышались оттуда. Лишь ночь ничего не произносила, она бережно несла свои цветущие звезды над пустыми и темными местами земли (Ч).

С лицом человеческим у Платонова делается вообще что-то невообразимое. Никто из любящих просто не способен описать и, значит, вообще говоря, не может увидеть, разглядеть лицо любимого. Да и собственные черты лиц вытеснены из сознания героев, они неважны, их как будто вовсе нет. Так смотрит на себя, например, муж Фроси (из рассказа «Фро»), который

> собой не интересовался и не верил в значение своего лица (Ф).

Так же и Копенкин, когда ищет Дванова в деревне, не может описать встреченной им повитухе, как выглядит его товарищ:

> — Ты вот что, баба: нынче сюда один малый без шапки прискакал — жена его никак не разродится, — он тебя, должно, ищет, а ты пробежи-ка по хатам да поспроси, он здесь где-нибудь. Потом мне придешь скажешь! Слыхала?!
>
> — Худощавенький такой? В сатинетовой рубашке? — узнавала повитуха.
>
> Копенкин вспоминал-вспоминал и не мог сказать. Все люди для него имели лишь два лица: свои и чужие. Свои имели глаза голубые, а чужие — чаще всего черные и карие, офицерские и бандитские; дальше Копенкин не вглядывался.
>
> — Он! — согласился Копенкин. — В сатинетовой рубашке и в штанах (Ч).

Чтобы как-то описать, охарактеризовать собеседника или просто для того, чтобы сосредоточиться, обратить внимание на него («учесть» его внешность), Платоновский персонаж должен произвести над собой насилие, а значит — проявить неискренность. Вот, например, *неизвестный старичок*, которого встречает Чиклин:

> А ты-то сам кто же будешь? — спросил старик, складывая для внимательного выражения свое чтущее лицо (К).

Таким образом, как будто получается, что в обычном состоянии лицо само собой должно принимать «невнимательное» выражение (обращенное на самого себя, вовнутрь?), но при общении с собеседником его необходимо приводить в какое-то неестественное состояние *внимания* (к собственной выгоде, ожидаемой от общения?). Не то же ли самое здесь имеется в виду изначальное невнимание к себе и к собственной пользе, которое в пределе, в состоянии сна, прочитывается на — *настоящи*[х] *любимы*[х] *лица*[х]?

Отказ от характерных черт в описании внешности близок по функции к двоению Платоновских персонажей и к постоянно подчеркиваемой их *не слишком большой привязанности* к реальности, к часто повторяющемуся у них ощущению себя в мире как посторонних, потерянных и *чужих*:

> Александр Дванов не слишком глубоко любил самого себя, чтобы добиваться для своей личной жизни коммунизма, но он шел вперед со всеми, потому что все шли и страшно было остаться одному, он хотел быть с людьми, потому что у него не было отца и своего семейства. (...) Дванов любил отца, Копенкина, Чепурного и многих прочих за то, что они все подобно его отцу погибнут от нетерпения жизни, а он останется один среди чужих (Ч).

Мотив затерянности в мире, утраты целого, лишенности *общего смысла*, а также сохранения любыми путями целости и цельности — один из самых устой-

чивых и постоянных в Платоновском мире. Главные герои то и дело выпадают из потока жизни (из *всеобщего существования*, как Вощев) или пытаются осознать и взглянуть на себя чьими-то чужими глазами, отстраниться, раздвоиться (как Дванов)[1]. В этом их врожденная, так сказать, «душевная евнухоидность»:

> Дванов ложился спать с сожалением, ему казалось, что он прожил сегодняшний день зря, он совестился про себя этой внезапно наступившей скуки жизни. Вчера ему было лучше, хотя вчера приехала из деревни Соня, взяла в узелок остаток своих вещей на старой квартире и ушла неизвестно куда. Саше она постучала в окно, попрощалась рукой, а он вышел наружу, но ее уже нигде не было видно. И вчера Саша до вечера думал о ней и тем существовал, а нынче он забыл, чем ему надо жить, и не мог спать (Ч).

Еще два отрывка, из самого начала «Чевенгура», демонстрируют отчуждение Платоновских героев от самих себя, от собственной внешности — при сочувствии всему окружающему:

> Кончался февраль, уже обнажались бровки на канавах с прошлогодней травой, и на них глядел Саша, словно на сотворение земли. Он сочувствовал появлению мертвой травы и рассматривал ее с таким прилежным вниманием, какого не имел по отношению к себе (Ч).
>
> Он до теплокровности мог ощутить чужую отдаленную жизнь, а самого себя воображал с трудом. О себе он только думал, а постороннее чувствовал с впечатлительностью личной жизни и не видел, чтобы у кого-нибудь это было иначе (Ч).

Стыдливый отказ от традиционных средств словесного изображения человеческого лица, постоянное подчеркивание *самодельности,* уникальности человека, с явным предпочтением, отдаваемым эстетике «некрасивого», в отличие от стандарта и образца красоты, задаваемых культурой, стремление живописать *внутреннего, сокровенного* человека, отвлекаясь при этом и даже отталкиваясь от внешнего, — все эти средства лежат в русле Платоновских поисков собственного языка для выражения невыразимого.

* * *

[1] Об этом: *Дмитровская М.* Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. СПб. 1995, с. 39–52.



Илл. 7. Владимир Любаров. *Ветер перемен*

Глава VII
Народ и история (неорганизованная масса, навал событий)

Краткое содержание:
§ 1. Понятие *народ*. — § 2. Понятие истории.

§ 1. Понятие *народ*

> Народ весь мой бедный и родной. Почему, чем беднее, тем добрее.
>
> (*А. Платонов*. Записная книжка, 1937, с. 193)

> ...Когда люди — многоразличные пиздюки, не поддающиеся никакой коллективности...
>
> (*А. Платонов*. Записная книжка, 1934, с. 139)

Контексты Платоновских — на мой взгляд, основных, а именно, довоенных — произведений, в которых писатель употребляет слова *народ* и *история*, показывают, что под первым из этих понятий писатель, по большей части, имеет в виду просто некий недифференцированный остаток,

прочих людей, как то в «Чевенгуре», — что явно означает «первых встречных», или того, кого, собственно, и заповедано было в Евангелии звать на пир после того, как на него не явились некие «званые» и «избранные»; или даже — того *ветхого* человека, тело которого обречено гибели ради упразднения греха (Посл. Павла к Римл. 6,6). Иными словами, всё это человеческий сор, деклассированные элементы общества, а на российский манер — люди без определенных занятий, какие-то *бывшие*: то ли мелкие собственники, то ли мещане, то ли чиновники-бюрократы и сокращенные *совслужащие*, — одним словом, те, кто живут неизвестно как *на опушках провинциальных городов*, занятые неизвестно чем, и поэтому всегда готовы на любой эксперимент с ними, производимый властью.[1] Вот как выглядит это — со слов героя «Котлована», бригадира строителей Сафронова:

> Поставим вопрос: откуда взялся русский народ? И ответим: из буржуазной мелочи! Он бы и еще откуда-нибудь родился, да больше места не было (К).

По сути, как мне представляется, в этой сентенции отчасти отражена позиция всех Платоновских героев, если не самого автора. До этого в произведении говорилось, что Сафронов только что заступил на место замолкшего, по непонятной причине, *радиорупора*, — то есть он вслед за механизмом как бы продолжает вдалбливать в мозги работающих на котловане людей нужную идеологию. Ни в этом произведении, ни в других данному голосу сколько-нибудь существенно не противостоит никакой другой; да Платоновской поэтике вообще близка самоуничижительная, юродивая позиция — он словно говорит нам: надо стать самым презираемым существом, приняв на себя грязь этого мира, чтобы иметь право хоть что-то в нем менять.

Понимаемый таким образом *народ* — это бывшие мещане: не будем здесь забывать, что отношение Платонова к этому слову, в отличие от общеупотребительного, до парадоксального положительно, доходящее даже до восторженного (достаточно вспомнить слова отца Фроси, старого механика из рассказа «Фро»).

Или, как уже в повести «Джан», народ есть сборная солянка людей всех наций и племен: тут и таджики, и узбеки, и киргизы, и каракалпаки, и русские, и даже человек из какого-то, бог знает, существующего ли вообще, ско-

[1] Истинное отношение Платонова к таким «историко-диалектическим» понятиям, как народ и история, на мой взгляд, имеет смысл отыскивать именно в довоенные годы, до того возмущающего влияния в годы 1941–1945, которое они претерпели во всей советской литературе, сфокусировавшись в противопоставлении ‘наш народ’ — ‘их народ’, ‘наша история’ — ‘их история’.

рее всего мифического, *племени йомудов* — то есть, по-видимому, просто те, кто «народились и живут» в данном месте.[1]

Такой народ суть люди, не объединенные никакой историей и никаким совместным действием (или чувством), не имеющие ни *пролетарского таланта труда*, как сказано в «Котловане», ни какого-то героического прошлого, не могущие испытывать поэтому никакой гордости, а скорее только стыд, оттого что они живут единолично, неорганизованно, «хищнически», ради одних себя или только ради своих семей, продолжения рода — подобно зверям. То есть у Платонова народ — это просто «разнокалиберные» людишки, не годные без единого организующего их ядра ни на какое совместное действие. Без надзора они просто сразу же разбегаются в разные стороны, что и происходит, например, в «Епифанских шлюзах». Само существование такого народа лишь только теплится еле-еле, или такой народ вынужден доживать свой срок где-то на задворках*, выкинутый из истории,* — или же бывает занят тем, что *свое имущество ждет* (как в «Котловане», где крестьяне требуют вернуть им назад *мертвый инвентарь*, то есть заранее заготовленные для себя, но реквизированные у них пролетариями гробы).

На уровне художественных, уже скорее подсознательных образов Платоновский народ может быть уподоблен — сельдям в бочке, как в отрывке ниже:

> В большом доме Организационного Двора была одна громадная горница, и там все спали на полу благодаря холоду. Сорок или пятьдесят человек народа открыли рты и дышали вверх, а под низким потолком висела лампа в тумане вздохов, и она тихо качалась от какого-то сотрясения земли (К).

Тут люди, работавшие днем до этого на рытье котлована, а теперь спящие, напоминают рыб. А в отрывке ниже они становятся похожи на слетевшихся в одно место мух:

> Организационный Двор покрылся сплошным народом (К).

Иной раз народ — будто бы даже некие пресмыкающиеся, как в следующем месте, из «Сокровенного человека»:

> Голод до того заострил разум у простого народа, что он ползь по всему миру, ища пропитания и перехитрив законы всех государств (СЧ).

Или это некое мифическое животное, тварь, способная приобретать образ, *оборачиваться буквально* — кем угодно:

---

[1] Согласно Википедии: йомуды (туркм. Ýomutlar) — один из главных туркменских родов, степняки, люди пустыни, горцы, охотники, воины...

> Народ, обратившийся в нищих, лежал на асфальтовом перроне и с надеждой глядел на прибывший порожняк (СЧ).

Также народ может представать и некой *гущей*, то есть уподобляется уже чему-то вроде супа (а есть у автора сравнения еще и с *кулешом*):

> Чиклин долго глядел в ликующую гущу народа и чувствовал покой добра в своей груди (К).

Ну, или народ у Платонова может становиться — непроходимыми зарослями. Последний образ напрашивается при чтении «Счастливой Москвы», где ослабевший солдат в *старосолдатской шинели*, укравший на базаре булку у торговки и избитый за это всегда готовым на любые услуги и неизвестно откуда появившимся *кочующим хулиганом*, вскочив,

> с энергией силы, непонятной при его молчаливой кротости, исчез в гуще народа, как в колосьях ржи (СМ).

Но здесь же народ — это и понятие какое-то сельскохозяйственное, агротехническое, из парадигмы *при-род- / до-род* (или *не-до-род*) */ за-род- / у-родиться*, или попросту то, что «бог дал», что собрано в качестве урожая, выросло, *народилось* при данных, всегда бедных у Платонова, климатических условиях. Вот, в «Джане»:

> Прошло уже около десяти лет, как народ джан пришел сюда и рассеялся среди влажных растений (Д).

Такой народ попросту **сеется**, подобно семени, без счета в землю, и вырастает на той почве, куда заронен рукой безотчетно. При этом кажется, для Платонова более интересна судьба народа, который посеян на каменистую, т.е. неплодородную, почву и даже помещен в нечеловеческие условия. Писатель много раз, все время по-своему, обыгрывает евангельскую притчу о сеятеле. Ему почему-то важнее именно свободная случайность народившегося, а не качество исходных семян. Может быть, тут еще и некий рефлекс отвержения генетики как буржуазной науки? Платонов перетолковывает образ народа и в иных контекстах. Вот отрывок из «Котлована»:

> Ну как же будем, граждане? — произнес активист в вещество народа, находившегося пред ним. — Вы что ж — опять капитализм сеять собираетесь иль опомнились?.. (К).

В данном месте народ — безликая, сплошная масса, что-то вроде теста, в которое надо подмешивать необходимые для приготовления какого-то блюда

ингредиенты — будь то соль, сахар или специи, иначе оно окажется пресным и просто несъедобным (или нужны дрожжи — ср. евангельские притчи о соли и о закваске).

В «Джане» народ — просто скопище людей, случайно оказавшихся вместе и объединенных лишь общим горем:

> Вокруг собрались все бывшие тогда люди, так что получилась толпа, может быть, в тысячу человек, вместе с матерями и детьми. Народ шумел и радовался; он решил идти в Хиву, чтобы его убили там сразу весь, полностью, и больше не жить. Хивинский хан давно уже томил этот рабский, ничтожный народ своей властью. (...) он велел брать всех тайных и безвестных людей, чтобы жители Хивы, видя их казнь и муку, имели страх и содрогание (Д).

Важно, что народ — всегда лишь объект оперирования с ним власти (государства или личности). Сам он полностью бесправен и безличен, а чье-то лицо в нем неразличимо, ведь лицо — это то, что выделяется на общем фоне и что поэтому народу по сути своей **ино-родно** (недаром, видимо, у Платоновского человека лицо может быть похоже — *на сельскую местность*).

В «Котловане» смысл понятия народ раскрывается также в разговоре Чиклина с попом. Этот бывший (надо понять, что и будущий?) служитель культа теперь *зарабатывает стаж*, чтобы быть принятым в *кружок безбожия:*

> — А я свечки народу продаю — ты видишь, вся зала горит! Средства же скопляются в кружку и идут активисту для трактора.
>
> — Не бреши: где же тут богомольный народ?
>
> — Народу тут быть не может, — сообщил поп. — Народ только свечку покупает и ставит ее Богу, как сироту, вместо своей молитвы, а сам сейчас же скрывается вон.
>
> Чиклин яростно вздохнул и спросил еще:
>
> — А отчего ж народ не крестится здесь, сволочь ты такая?
>
> Поп встал перед ним на ноги для уважения, собираясь с точностью сообщить.
>
> — Креститься, товарищ, не допускается: того я записываю скорописью в поминальный листок...
>
> — Говори скорей и дальше! — указал Чиклин.
>
> — А я не прекращаю своего слова, товарищ бригадный, только я темпом слаб, уж вы стерпите меня... А те листки с обозначением человека, осенившего себя рукодействующим крестом либо склонившего свое тело пред небесной силой, либо совершившего другой акт почитания подкулацких святителей, те листки я каждую полуночь лично сопровождаю к товарищу активисту (К).

Здесь важен комментарий к данному месту изданной рукописи «Котлована», приведенный в примечании,[1] но к нему следовало бы, на мой взгляд, добавить следующее предположение: единственное, что попу «светит» в плане трудоустройства, это место преподавателя в *кружке безбожия,* т.е. перспектива быть квалифицированным ниспровергателем того, чему он только что поклонялся. Это есть крайне характерная для Платонова логика, балансирующая на грани между верноподданничеством и ёрническим осмеянием. Продажа попом народу свечек в приведенном отрывке оправдывается будто бы тем, что все вырученные за них деньги должны пойти на благую цель — покупку трактора в колхоз, молитва же как самоцель, то есть обращение к Богу, уже выходит за рамки, допустимые внутри этой чисто экономической теории денежно-товарных отношений и карается по всей строгости. Тот, кто осмеливается *осенить себя крестом*, является уже не безликим народом (чье благо в этой ситуации по определению есть трактор), а самостоятельной личностью (так как хочет личного спасения): такой сразу же попадает к попу в *поминальный листок* и на заметку к активисту, а в дальнейшем без сомнения будет препровожден *на плот и далее* — т.е. вместе с кулаками сплавлен вниз по реке, в Ледовитый океан.

Таким образом, народ — это масса, которую можно мять по своему усмотрению и которая потому предпочтительнее для власти перед отдельной личностью (и каждой личности грозит опасность самому угодить в эту массу). В той мере, в какой народ для Платонова положителен как собрание личностей, а не просто масса, он конечно противоположен обхождению с ним власти, принятому в истории, но это оказывается глубоко скрыто за голосами рассказчика и прямо писателем не высказывается в его тексте (за исключением, пожалуй, записных книжек). Характерно, кроме того, что само понятие *народ,* по Платонову, практически лишено этнических и этнографических признаков, а то, чем один народ отличается от другого, оказывается неуловимым. Вот в «Джане» читаем:

> все мелкие племена, семейства и просто группы постепенно умирающих людей, живущие в нелюдимых местах пустыни, Амударьи и Усть-Урта, называют себя одинаково — джан. Это их общее прозвище, данное им когда-то богатыми баями, потому что джан есть душа, а у погибающих бедняков нет ничего, кроме души, то есть способности чувствовать и мучиться (Д).

Народ *джан* из этой повести наделен лишь способностью *чувствовать и мучиться*. В него стекаются все обездоленные. Это, как и раньше у Платонова, в «Чевенгуре», своеобразный интернационал *душевных бедняков*.

---

[1] *Платонов А. П.* Котлован. Текст. Материалы творческой истории. СПб. 2000, с. 158 (автор примечаний В. Ю. Вьюгин, при участии Т. М. Вахитовой и В. А. Прокофьева).

Тут можно видеть, как Платоновское образное сознание опирается на внутреннюю форму слова, используя установленное еще у Гоголя тождество, согласно которому народ возводим к слову *нарождаться*. Вспомним, что отвечала Коробочка на вопрос Чичикова, сколько за последние годы у нее умерло душ крестьян:

> — Ох, батюшка, осьмнадцать человек — сказала старуха, вздохнувши. — И умер такой все славный народ, все работники. После того, правда, народилось, да что в них: все такая мелюзга; а заседатель подъехал — подать, говорит, уплачивать с души. Народ мертвый, а плати, как за живого.

§ 2. Понятие истории

Это то, что касалось понятия ‘народ’. Что же касается ‘истории’, то под этим понятием Платонов, на мой взгляд, подразумевает чудовищную нелепицу самых противоречивых, разномастных событий и фактов, не укладывающихся ни в одну закономерность и не подвластных ничьему предвидению, никакому предсказанию: если пользоваться определением самого автора, это — *свободная вещь*.

История, о которой пишут в ученых книгах, есть только домыслы и враки (как представляется, это вполне отвечает и современному народному сознанию). Сам Платонов и его герои — прирожденные агностики. Фома Пухов называл себя *природным дураком*, что, на мой взгляд, значит то же самое: ведь он отрицает наличие «действующего разума» в природе, предпочитая до всего доходить своим *глупым умом*. Реальная история, согласно тому же Пухову, просто складывается сама собой, без всякого надзора за ней человеком, то есть без возможности уследить за чем-то, почти без участия в ней людей (по крайней мере, без участия их сознания). Она — такая же ***свободная вещь***, как и он сам, ее участник и реальный вершитель, то есть каждый человек в своей отдельности (человек вне таких мифологем, как «класс», «нация», «общество» итп.). По-видимому, недаром один из критиков, откликнувшихся на выходившие в 1928–1929 гг. как рассказы отрывки «Чевенгура» (Р. Мессер), определил<а> Платоновских героев как «*мелких человеков революции*» и само мировоззрение автора охарактеризовал<а> как — «*философию случайного*».[1]

По мысли Платонова, если сознательно человек хочет совершить что-то одно, то на самом деле (для других) выходит всегда нечто другое (иногда

[1] Цитирую по книге: *Яблоков Е.А.* «На берегу неба...» Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб. 2001, с. 25.

противоположное). Правда, этот исторический пессимизм как поверхностное убеждение парадоксально уживается и вроде бы соседствует с упорной верой, что усилиями конкретных лиц (Ленина, Сталина, большевиков, Советской власти, ученых итп.) *беспределу* истории будет когда-то положен конец, в результате чего вековая тоска и печаль *бессмысленного существования* народов на земле прекратятся, и человечество войдет — в царство разума. Но насколько искренними были у Платонова такие в общем-то «дежурные» для произведений данной эпохи упования, сказать трудно. В самых основных его произведениях («Котлован», «Чевенгур», «Сокровенный человек», «Счастливая Москва») голос, звучащий в пользу оптимистического вывода, на мой взгляд, слышен гораздо менее убедительно, чем голос противоположный, этой мысли оппонирующий. Вот профуполномоченный Пашкин в «Котловане» размышляет:

> «Ну, что ж, — говорил он обычно во время трудности, — все равно счастье наступит исторически». И с покорностью наклонял унылую голову, которой уже нечего было думать (К).

Подобное счастье — то, что рано или поздно все равно уже обеспечено, что так или иначе наступит, потому что, как говорят (и это у Платонова — явно чужой голос), оно просто исторически **необходимо**. Именно поэтому профуполномоченному Пашкину, равно как остальным героям «Котлована», самому думать не приходится — за него давно уже всё передумано и решено теоретиками «исторического материализма». Думает в повести, вопреки этой общей установке, рабочий Вощев, и его голос наиболее близок авторскому: его интересует *смысл общей жизни*. Тот же вопрос беспокоит и инженера Прушевского, но он давно отчаялся в поисках смысла существования найти для себя хоть какой-то положительный выход. Также иногда задумывается и пролетарий Чиклин, живущий преимущественно «чувственной» жизнью, он предпочитает не — выдумывать истину *в голове*, как делают Вощев и Прушевский, а — *чувствовать* или даже просто *чуять* ее всякий раз непосредственно, почти как медведь, звериным нюхом (или же — добывать своими руками)[1].

Понятие истории у Платонова тесно связано понятием времени. Время, по Платонову, разделяется, с одной стороны, на вечное и неизменное, **истинное** время, в котором всегда *просторно*, потому как любому факту и явлению

[1] Немаловажно, что в черновике «Котлована» Чиклин носит еще и родовую фамилию Платонова — Климентов: из этого, мне кажется, можно заключить, что одним из прототипов его как героя является отец Платонова — Платон Фирсович Климентов, человек истинно рабочий.

заранее определено место; но и всегда *холодно*, как на звездном небосводе (там царствуют порядок и строгие законы, но человек в нем не существует, хотя может пребывать там *духом*, бестелесно); всё это время принадлежит смерти, вечности, *тому свету*. С другой стороны, им противостоит время **преходящее**, счетное и текучее, вечно настоящее, в котором *тесно* от событий и где царят сумятица и неразбериха: в нем-то живет, страдает и мучается человеческая *душа* с ее чувствами.[1] Это последнее и есть, по Платонову, действительная история, а не отвлеченный взгляд на нее откуда-то сверху и извне. Вот «государственный житель» Петр Евсеевич возмущается по поводу существования в настоящем мире обыкновенного червяка и отправляет того — в вечность:

> «Этот еще тоже существует — почву гложет! — сердился Петр Евсеевич. — Без него ведь никак в государстве не обойдешься!» — и Петр Евсеевич давил червя насмерть: пусть он теперь живет в вечности, а не в истории человечества, здесь и так тесно (ГЖ).

Иначе говоря, в живой истории всегда слишком *тесно* от нагромождения взаимоисключающих, не поддающихся ничьей логике событий, происходящих всякий раз стихийно, непредвиденно, вразнобой и *навалом*. (А в то иное, вечное время, уже остановленное и исправленное, в *штатный список истории* мечтает быть зачислен герой «Ювенильного моря» Адриан Умрищев, считая себя для этого достаточно *нравственной и культурно-разумной личностью эпохи*.) На уровне бессознательных образов, возникающих при чтении Платонова, история в настоящем ассоциируется с бьющей из шланга или брандспойта струей. Ею могут распоряжаться героические личности. Вот размышления ученого Мульдбауэра, из «Счастливой Москвы»:

> Скорее же покончить с тяжкой возней на земле и пусть тот же старый Сталин направит скорость и напор человеческой истории за черту тяготения земли — для великого воспитания разума в мужестве давно предназначенного ему действия (СМ).

Перед нами, конечно же, опять профанация, на этот раз — истории. Тут напрашивается вопрос: а не скрыта ли за этим деланым простодушием коварная Платоновская ирония? Здесь, быть может, и да, скрывается. Впрочем, совершенно без иронии Платоновские герои продолжают искать способ выйти за пределы пространства, отведенного им законами природы и истории (как пространства собственного тела, так и — пространства души). Остановленная, мертвая история предстает у Платонова как открытая и неизменная книга, страницы которой начертаны (это некие божественные скрижали) и теперь

[1] Подробнее об этом ниже, в главах о времени и о душе.

для знающего ее могут только лишь повторяться. Вот отрывок из беседы в «Счастливой Москве» инженера Семена Сарториуса, мечтающего о переселении собственной души поочередно в души всех остальных людей, — с *геометром и городским землеустроителем,* эсперантистом Виктором Божко:

> — Ничего! — опомнился Сарториус. — Мы теперь вмешаемся внутрь человека, мы найдем его бедную, страшную душу.
>
> — Пора бы уж, Семен Алексеевич, — указал Божко. — Надоело как-то быть все время старым природным человеком: скука стоит в сердце. Изуродовала нас история-матушка! (СМ).

«Уродство» истории, о котором здесь говорит Божко, есть, очевидно, та вечная повторяемость и *скука* законов, по которым человеку суждено жить в настоящем. Но по Платонову (и по соцреализму), при новом строе сама история как бы все время идет *на подъем*, потому что ее сложившиеся в прежнее время законы отменены. В «Сокровенном человеке», например, есть такое рассуждение о красноармейцах, едущих на фронт:

> Молодые, они строили себе новую страну для долгой будущей жизни, в неистовстве истребляя все, что не ладилось с их мечтой о счастье бедных людей, которому они были научены политруком. # Они еще не знали ценности жизни, и поэтому им была неизвестна трусость — жалость потерять свое тело. Из детства они вышли в войну, не пережив ни любви, ни наслаждения мыслью, ни созерцания того неимоверного мира, где они находились. Они были неизвестны самим себе. Поэтому красноармейцы не имели в душе цепей, которые приковывали бы их внимание к своей личности. Поэтому они жили полной общей жизнью с природой и историей, — и история бежала в те годы, как паровоз, таща за собой на подъем всемирный груз нищеты, отчаяния и смиренной косности (СЧ).

Но теперешняя история, запечатленная в вечном и неизменном времени, снова оказывается удалена, оторвана от реальной жизни, это именно та *выдуманная* большевиками история, которую они навязывают, в которую насильно втягивают всю страну, — как паровоз, ведущий за собой состав: за ней-то реальной жизни и приходится бежать, не поспевая («задрав штаны, бежать за комсомолом», согласно Есенину). Именно это вечное «историческое» время — *треплет и морит* людей в их жизни, заставляя страдать и перекраивать привычную жизнь по идеальным образцам:

> Историческое время и злые силы свирепого мирового вещества совместно трепали и морили людей, а они, поев и отоспавшись, снова жили, розовели и верили в свое особое дело (СЧ).

Вполне ли сам Платонов стоит на точке зрения именно такой «исторической необходимости», сказать трудно. Скорее, все-таки, он сохраняет по отношению к ней — и позволяет сохранять нам — определенную дистанцию. Уж очень круто она обходится с его народом.

В одном из ключевых мест повести «Сокровенный человек» загадочно говорится, что Пухов рассказал двум своим старым знакомым слесарям

> свою историю — как раз то, что с ним не случилось, а что было — осталось неизвестным, и сам Пухов забывать начал (СЧ).

По поводу этого трудного места могут быть предложены различные варианты толкования. Так, например, в книге Ольги Меерсон оно объясняется через понятие «подстановки». По ее мнению, писатель испытывает «страх реалистического дискурса как разрушающего глубинную, философскую, и поэтому часто непередаваемую в словах правду», а его «нечаянная фантастика ближе к философской истине, чем реализм»[1]. Действительно, казалось бы, как можно, рассказывая свою историю (по крайней мере, имея такое намерение), рассказать все же не то, что случилось? Значит, Пухов — просто патологический враль? После услышанного от него слесаря удивляются: чего же, совершив такие подвиги, Пухов все-таки продолжает работать рядом с ними? Давно бы уж, кажется, *вождем стал* — то есть заделался бы в «ответственные работники». Подход естественный и вполне понятный, так сказать, слесарно-материалистический, но Пухова обижающий. Он отвечает: мол, *в дармоедах состоять* не хочет.

Не значит ли все это, что при искреннем желании рассказать (даже свою) **историю**, то есть представить то, как всё было на самом деле, ни для Пухова, ни для Платонова это в принципе невозможно, оставаясь навсегда загадкой. Пухов приходит к этому своему выводу на основании общения с очередным из слесарей. Для прагматичного же и твердо стоящего на ногах мужика-слесаря поведение Пухова остается непонятным: почему бы при очевидных заслугах перед советской властью тому не — *скрыться в руководящем аппарате*? Рассказчик вынужден так или иначе по ходу дела приспосабливать то, что он говорит, к запросам аудитории, сообщая то, что сам слушатель **желал** бы или просто **готов** был бы услышать, а не то, что было всякий раз на самом деле. В этом и есть пресловутый Платоновский агностицизм. Наверно, чем больше «событий рассказывания» происходило в Пуховской жизни (ведь и знакомые слесаря подворачивались под руку вовсе не одновременно, а поодиночке), тем

---

[1] *Меерсон О. А.* «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Беркли. 1997, с. 70–74 (или более доступное издание: Новосибирск, 2002).

больше у него появлялось оснований сомневаться в истинности собственного рассказа: тем большей коррекции рассказ неизбежно должен был подвергаться. (Не говоря уж о том, что обычно человек и начинает привирать, когда вспоминает не факты действительности, а предыдущее свое их изложение, тем самым постепенно удаляясь от истины и замутняя ее для себя самого.) Собственно говоря, потому, наверное, и сам Пухов *забывать начал* то, что же с ним приключилось в действительности!

Если снова прибегнуть к нелюбимым автором и героями терминам (*терниям* — как они их называют, попросту), то можно было бы обозвать его мировоззрение — гносеологическим индифферентизмом, причем вот на каком основании. В «Сокровенном человеке» есть эпизод самоубийства, когда застрелился белый офицер Леонид Маевский,[1] окруженный красными:

> ...отчаяние его было так велико, что он умер раньше своего выстрела. Его последняя неверующая скорбь равнялась равнодушию пришедшего потом матроса, обменявшего свою обмундировку на его (СЧ).

Спрашивается, на каком основании скорбь того, кто здесь покончил с собой (очевидно, от неверия ни во что), может быть приравнена к равнодушию того, кто его затем раздевает, присваивая одежду? Имеется в виду, очевидно, что не сама скорбь, а неверие покончившего с собой было так же **велико**, как равнодушие — раздевшего его вслед за тем матроса. Но зачем нужно само уравнение? Мне кажется, Платоновскую мысль продолжить можно следующим образом:

> <что скорбь, что равнодушие для истории — в сущности, одно и то же малозначимое человеческое переживание, а происходит только перемещение собственности от одного носителя к другому: *вещество* все равно не погибло, а сохранилось>.

Впрочем, лукавец-Платонов, стоящий за якобы невозмутимым такими «сентиментальными глупостями» рассказчиком, вопреки сказанному, свое внимание и внимание читателя хочет обратить именно на то, насколько несравнимы между собой скорбь самоубийцы и равнодушие его врага.

А вот еще последний пример, иллюстрация к вопросу об истории в трактовке Платонова — из разговора Пухова с комиссаром-коммунистом Шариковым:

> — Пухов, хочешь коммунистом сделаться?
>
> — А что такое коммунист?
>
> — Сволочь ты! Коммунист — это умный, научный человек, а буржуй — исторический дурак!

[1] На мой взгляд, прообраз будущего философа-анархиста Мрачинского из «Чевенгура».

— Тогда не хочу.

— Почему не хочешь?

— Я — природный дурак! — объявил Пухов, потому что он знал особые ненарочные способы очаровывать и привлекать к себе людей и всегда производил ответ без всякого размышления.

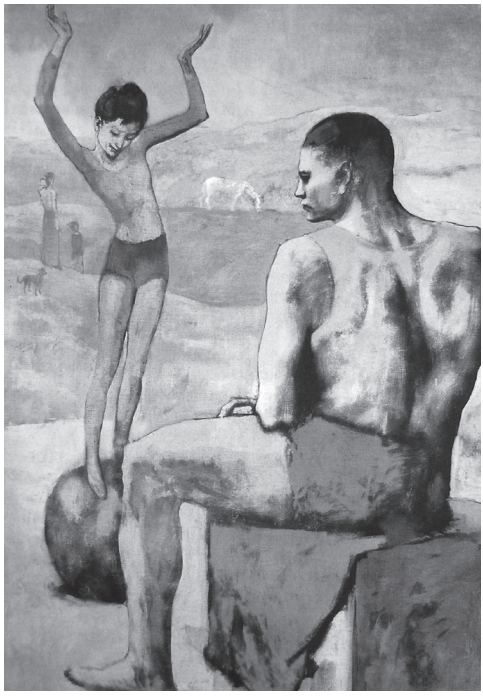
— Вот гад! — засмеялся Шариков и поехал начальствовать дальше (СЧ).

Здесь нуждается в истолковании Пуховское выражение *природный дурак,* противопоставленное выражению Шарикова *исторический дурак*. Шариков имеет в виду, по-видимому, что буржуи неизбежно останутся в дураках у истории, так или иначе, исчезнут из истории как класс. Но Пухов не поддерживает предлагаемой ему логики, а утверждает, что сам он, Пухов, — от природы дурак, дурак по призванию, либо что даже и не хотел бы оказаться среди тех, кто претендует на то, что им известно окончательное устройство всего мира, кто считает себя умнее других. Платоновскому герою проще считать себя глупцом, он не желает менять этой (*правильной*, как он считает) точки зрения. Он согласен жить, заранее не зная, как устроен мир, к тому же, как он подозревает, коммунисты, скорее всего, заблуждаются или же просто обманывают других в этом вопросе (возможно, происходит то и другое).

Именно Пуховская точка зрения, по моему мнению, и соответствует наиболее сокровенным взглядам Платонова на историю. Ведь *ненарочные способы очаровывать людей*, которые якобы знал Пухов, пуская в ход свою (анти) аргументацию, противостоят строго научным теориям коммунистов и иных догматиков. Автор же безусловно относит себя вместе со своим героями — к народу.

Вообще, истинное содержание таких «высоких» понятий, как история и народ, по Платонову, относится к категориям скорее стыдливо умалчиваемым и потаенным, говорить о которых в открытую для него неприемлемо и даже постыдно (если уж говорить, то лишь с открытой профанацией их содержания). Вполне вероятно также, что и какими-то «историософскими» категориями автор владел — во всяком случае, читал Розанова, Ницше и Шопенгауэра, и Федорова, и Соловьева с Леонтьевым, — но его собственная художественная мысль никогда не отливалась в абстрактно-философической форме.

* * *



Илл. 8. Пабло Пикассо. *Девочка на шаре* (1905)



Илл. 8а. *Рельсы, домик* (фото с сайта Юрия Сюганова)

Глава VIII
Платоновские деформации пространства: *пустота* и *теснота*

Краткое содержание:

§ 1. Разверстывание и сворачивание *пространства*: (исход *изнутри* наружу и втягивание внешнего *внутрь*). — § 2. Беспокойство в *пустоте* и весомость *порожнего* (о коннотациях пустого). — § 3. Способы заполнения *пустого* и выхода из *тесного*.

Мотив *пустоты* справедливо отмечен как один из наиболее существенных и характерных для творчества Андрея Платонова.[1] Наряду с парными концептами *сна* и *смерти*, *забвения* и *памяти*, *сознания* и *чувства*, он входит в число важнейших «экзистенционалов» писа-

[1] *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Париж. 1982.

теля.[1] Следует заметить, что и *пустоту* как таковую надо бы рассматривать в сопоставлении с парной к ней — *теснотой*, а также вместе с родовым для обеих понятием *пространства*. На тему их теснейшей взаимоувязанности уместно процитировать Льва Шубина:

> преодоление судьбы или подчинение ее власти и своеволие, преодоление памятью забвения и бессмысленности существования, ответное понимание и безответность одиночества — все это вводит нас в самую сердцевину платоновского мира. (...) Это реально действующие и противоположно направленные силы. Они, эти силы, тесно связаны с поисками и обретением смысла отдельного и общего существования.[2]

Для Платонова важны, с одной стороны, пустое, ничем не заполненное пространство, в котором чувствуется недостаток вещества (тут мы неизбежно выходим на субъекта восприятия), а с другой стороны, нехватка места, скудность пространства (при чрезмерной насыщенности, переполненности его веществом). Таким образом, получаем как бы следующий «микротезаурус»:

1. *пространство* (и все слова, являющиеся его синонимами)
1.а. *пустота*
1.б. *теснота*.

Слова, выражающие мотив *пустоты,* сравнительно с их употреблением у других авторов, в текстах Платонова получают одно из ведущих мест. Так, при сравнении общего числа словоупотреблений (по пяти произведениям писателя — романам «Чевенгур» и «Счастливая Москва», повестям «Котлован», «Ювенильное море» и «Сокровенный человек») со средними частотами в языке художественной прозы выходит, что совокупная частота употребления слова *пространство* у Платонова **выше**, чем в среднем, в 8,3 раза;[3] для слов *пустота / пуст / пусто / пустой / пустынный* — в 2,7 раза; для слов *голый / голо / голь / голевой / голыдьба* — в 1,6 раза; а для *порожний / порожняк / порожняком* — даже в 23,8 раза!

Противоположный полюс, т.е. слова, выражающие мотив *тесноты*, хоть и не так сильно, но выделяются на общем фоне: слова *тесный / тесно / теснота / тесниться* — более **часты** у Платонова в 2,2 раза; *стеснение / стеснять / стесняться* — в 2,3 раза; хотя уже *узкий / узко / узость* — у Платонова в 1,9 раза реже, чем в среднем. Вообще говоря, мы могли бы несколько усложнить

---

[1] Это в терминах статьи: *Левин Ю. И.* От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова). (1989) // Семиотика и информатика. Вып. 30. М. 1990, с. 115–148.

[2] *Шубин Л.* [*А.*] Поиски смысла отдельного и общего существования (1967). М. 1987, с. 32.

[3] По данным словаря: *Засорина Л. Н.* (ред.) Частотный словарь русского языка. М. 1977.

наш «тезаурус», подведя рубрики *теснота* и *пустота* не непосредственно под рубрику *пространство*, а ввести еще и промежуточную — *неудобное пространство* (то есть *пространство* + *чувство тоски* или *беспокойства)*, противопоставив ей *пространство, устроенное* «*комфортно*». Микротезаурус к произведениям Платонова предстанет в следующем виде:

1. *пространство*:
1.1. *неудобное пространство*:
1.а. *пустота* (и ее синонимы);
1.б. *теснота* (и синонимы);
1.2. *комфортное пространство*.

Но с употреблением слов из последней рубрики у Платонова явный дефицит. Слова *открытый / открывать(ся) / открыто / открытость* в текстах Платонова встречаются **реже** среднего уровня в 1,5 раза; *разворачивать(ся) / разворачивание / развернутый* — в 1,8 раза; *простор / просторный / просторно* — в 2,8 раза; а *широкий / широко / широта / ширь* — в 3,3 раза; *распахивать(ся) / распахнутый* — в 3,8 раза. Помимо этого, казалось бы, такие традиционно признаваемые характерными для русской души, русского самосознания и «национального характера»[1] концепты, как *воля (вольный / вольно / вольность*), встречаются реже в 2,8 раза; а *приволье* (*привольный / привольно*) и *раздолье* (*раздольный / раздольно*) вообще в данных произведениях не употребляются!

Как объяснить эту странную аномалию, казалось бы, даже «нерусскость» Платонова? На мой взгляд, тут очевидно авторское пристрастие к выражению идей, выдающих определенную «психическую деформацию» (по крайней мере, деформацию психики Платоновских героев). Но можно, видимо, говорить об определенном смещении взгляда на мир самого писателя: ведь, с одной стороны, во всем вокруг себя он видит и замечает прежде всего нечто **сверхплотное** (неразложимое, непроницаемое), а с другой стороны, нечто **сверхразряженное**, то есть, как будто по Демокриту, лишь *атомы и пустоту*. Соотносимо это также с тяготением (и одновременным ужасом) перед двумя *безднами* Блеза Паскаля, одна из которых — бесконечность внутри наблюдаемых вещей, а другая — уходящая вовне бесконечность космоса. Или, иначе: с одной стороны, раскрытая, распахнутая, *разверстая* (или даже *разверзтая*)[2], то есть неуютная, образующая вакуум вокруг субъекта ***пустота*** и *голость,* а с другой — ***теснота*** внутри вещества, засасывающая, точно в воронку, «черная дыра», невозможная для жизни скученность, которая может переживаться ге-

[1] *Лихачев Д. С.* Избранные работы. Л. 1987.
[2] Тоже характерные слова самого Платонова, с коэффициентами +7,7 и +3,7 соответственно.

роями как *зажатость, сдавленность* и даже *замурованность* (в толще земли, на дне котлована итп.). Оба противоположные, одинаково непереносимые и *раздирающие душу* мотива тесно переплетены с внутренними, уже собственно Платоновскими мотивами — одиночеством, заброшенностью, тоской, тщетностью и скукой. (О них много писали, и я здесь их не хотел бы касаться.) Попытаюсь на нескольких примерах истолковать Платоновские деформации внешнего пространства.

Вот относительно Чевенгура один из героев в романе, наблюдающий город как бы извне, замечает, что он — *порожний*:

> Город порожний... Тут прохожему человеку покой; только здесь дома стоят без надобности, солнце горит без упора и человек живет безжалостно: кто пришел, кто ушел, скупости на людей нету... (Ч).

Общее отношение к жизни определено этим высказыванием очень точно: здесь нет *скупости на людей*. Читай: <во всем Чевенгуре (да и по всей России?) нет бережливости, сколько-нибудь заботливого, уважительного отношения к человеку>. (Скупости будет посвящена ниже еще целая глава.) Здесь *скупость* должна быть понята как что-то вроде обратной литоты или, так сказать, эвфемизма, но с обратным знаком, преувеличения — сдвига значения, призванного не сделать выражение более приличным, литературно-приемлемым, как принято в обычной литоте, а, наоборот, огрубить его, сделав каким-то задиристо-неприличным, намеренно неприемлемым — вместо того, что имело вполне нейтральное выражение. Герой (вместе с автором) сетует на отсутствие осмысленности: по его мнению, все в жизни тут в Чевенгуре делается *без всякой экономии*, без пользы и не впрок. В городе, где, как говорят, уже осуществлен коммунизм, хозяйственному человеку заметно отсутствие *скупости* — поэтому он и кажется ему *порожним*.

§1. Разверстывание и сворачивание *пространства*: (исход *изнутри* наружу и втягивание внешнего *внутрь*)

> После работы останавливались у открытого окна мастеровые и просили:
>
> — Двинь, Ванил Данилыч!
>
> — Тяп-тяп-тяпни, дорогой, чтоб гниды подохли!
>
> — Дай слезу в душу, Ванюша!
>
> — Грянь, друг!
>
> И Иоанн с радостью гремел. (...) Песни были ясные и простые, почти без слов и мысли, один человеческий

> голос и в нем тоска... Я узнал, что Россия есть поле, где на конях и на реках живут разбойники, бывшие мастеровые. И носятся они по степям и берегам глубоких рек с песней в сердце и голубой волей в руках.
>
> (*А. Платонов* «Бучило»)

В статье Якушевых, а также в работах Толстой-Сегал[1] и некоторых других авторов уже отмечалось, что для Платонова, во-первых, характерно избегание метафор в обычном смысле слова — с отчетливым предпочтением в пользу метонимий; а во-вторых, изобретение преимущественно собственных, диковинных, ни на что не похожих, неуклюжих и трудно представимых для читателя метафор-загадок:

> Платонов старается избегать значения слов, которые лингвистическая конвенция по отношению к русскому языку признает за метафорические.[2]

Действительно, Платонов не только в содержании, но и в языке, — во всем отказывается *ходить по* заранее проложенным *дорожкам* стандартной образности. Вот и к метафоре как к типовому способу переноса значения слова он относится с настороженностью и недоверием: если уж использует ее, то, как правило, в разрушенном, расчлененном, «разъятом» виде, переделав по-своему относительно привычных норм. Платоновские и метафора, и метонимия, и синекдоха почти всегда оказываются какими-то тягостными, мучительными и «конфузными». Об их смысле и соответственно о смысле целого, в которое они в результате включаются, читателю каждый раз приходится заново догадываться, и совсем не всегда мы имеем право считать себя победителями в этой навязанной нам борьбе.

В статье Томаса Сейфрида описан (и весьма удачно назван!) такой применяемый Платоновым прием, как **обратная метонимия**, когда вместо привычного поэтического способа обозначения предмета, то есть обычной метонимии или синекдохи, с помощью которых целая ситуация бывает представлена через свои характерные свойства или составляющие части, Платонов выбирает, наоборот, наиболее обобщенное, родовое наименование объекта (как целого класса) при обозначении какого-то его представителя**.** Например, принято говорить: *класс* вместо ‘школьники соответствующего класса’ (*Сегодня весь класс не готов к уроку*); или *Пушкин* — вместо ‘книга (конкретное произведе-

---

[1] *Толстая-Сегал Е.* О связи низших уровней текста с высшими (1973–1974) // Мирпослеконца. М. 2002, с. 227–271; *Якушева Г., Якушев А.* Структура художественного образа у А. Платонова // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavistik. Vol. 2. Columbus. 1978, с. 746–770.

[2] *Якушева Г., Якушев А.* Указ. соч., с. 775–776.

ние) писателя'; а также *лицо* — вместо 'человек с данным лицом'; или *юбка* — в смысле 'женщина как объект сексуальных домогательств конкретного мужчины' итд. итп., а Платонов вместо этих привычных переносов значения, закрепленных в языке, удобных и внешне-иллюстративных, берущих конкретный признак для описания целого, говорит, заменяя частное общим (примеры из «Котлована»): *семенящее детство* — вместо «пионеры, идущие группой» или просто «дети»; *капитализм* — вместо «мироед, кулак» или «эксплуататор, буржуй», что сказано про конкретного человека, крестьянина — от лица искренне презирающего его пролетария. По форме, собственно, и здесь перед нами метонимия, но гораздо более странная, где **целое** выступает вместо **части,** а не наоборот, как обычно.[1] Вот что пишет Сейфрид:

> на палый лист или брошенный на дороге лапоть Платонов смотрит как бы через призму вселенной и вечности.

Тот же поразительный факт описывают и другие исследователи языка Платонова, но, правда, никто не предлагает ему более удачного названия:

> свойства, качества состояния, присущие живому существу или объекту природы, приписаны абстрактному социально-политическому явлению [как в примере Платонова]: «*надо лишь сберечь детей как нежность революции*»...(К), [а далее по поводу замены частного на общее в примере] «*мужик же всю жизнь копил капитализм*» (К) — мена частного **капитал* на более общее *капитализм* сразу меняет масштаб изображения в сторону глобального обобщения.[2]

На мой взгляд, отмеченные Платоновские нарушения привычной метонимичности лежат в рамках еще более общего приема, который можно охарактеризовать как «вынесение наружу», или **овнешнение** языка, с отстранением автора от своей собственной речи, что связано, конечно, с процессами определенного «уродования и выхолащивания» языка, идущими как бы в угоду официальному, с подстраиванием под язык простого народа, но и с одновременным пародированием этого навязываемого извне языка — как языка диктатуры и тоталитаризма. Сам прием предстает важным моментом для поэтического мира писателя.

Каковы конкретные примеры нарочитого «вынесения напоказ» того, что показывать и обнаруживать, вообще говоря, не принято? Начнем с движения **изнутри — наружу**. Это движение выводит нас, как читателей и «наблюдателей» в текстах Платонова, из привычно замкнутого — в непривычно откры-

---

[1] *Сейфрид Т.* Писать против материи: о языке «Котлована» А. Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М. 1994, с. 306–312.

[2] *Радбиль Т. Б.* Мифология языка Андрея Платонова. Н. Новгород. 1998, с. 76, 78.

тое, неуютное пространство. (Хотя, как мы увидим, у автора представлено и движение в обратном направлении, уводящее снаружи — внутрь, вглубь предмета или явления, что также ведет к нарушению законов нормального, привычного устройства мира.) Вот, например, для первого из них:

> Сербинов открыл окно в воздух... (Ч).

Такого рода смещения в словоупотреблении для Платонова весьма характерны. Его герои не просто где-то *оказываются*, *живут*, куда-то *входят* и откуда-то *выходят,* где-то *ищут пищу* или *отворяют окна,* как здесь (или *двери*), но — находятся всегда в каком-то несравненно более крупном *пространстве*, нежели то, в каком человек себя ощущает обычно. Вот как, например:

> Вощев очутился в пространстве, где перед ним были лишь горизонт и ощущение ветра в лицо (К).

Весь мир оказывается представлен у этого автора как *простертый,* а небо — как *разверстое* над героями.

Вот еще пример: *Вощев отворил дверь в пространство* (К). Сравним с комментарием к нему:

> Бытовое движение в конкретном окружении вдруг выводит в широкий мир, во вселенную: подчеркивается одновременно и включенность человека в мировую жизнь (метафизическая укорененность человека в мире), и его экзистенциальная «брошенность» в мир, одиночество, сиротство[1].

В исходном Платоновском примере гораздо «нормальнее» было бы, конечно же, сказать так:

<Сербинов открыл окно во двор / на улицу / выходящее на пустырь / в коридор/ на юг/ ?–на лес/ ?–в мир/ в безвоздушное пространство итд.[2]>

С одной стороны, ситуация ‘открывания окна во (что-то) / или на (что-то)’ связана с тем стандартным действием, что через окно *смотрят* и, тем самым, окно как бы на что-то *уставлено*, направлено — на то, что может из этого окна увидеть смотрящий через него человек. Здесь — сделавшийся стандартным в языке троп, с олицетворением помещения, где человек находится, по функции наблюдателя. Расширяя свои границы (до размеров комнаты или

---

[1] *Левин Ю. И.* Указ. соч. (1990). Внутри этой же направленности движения, выводящего изнутри наружу, находятся и примеры «*вошел на пустырь*» и «*пришел в пустырь*», разбираемые в работе *Бобрик М.* Заметки о языке Андрея Платонова // Wiener Slawistischer Almanach. 35. 1995, с. 166–167.

[2] Последний вариант сочетания (про *безвоздушное пространство*), скорее, можно представить как подходящий для космонавта, летящего в ракете.

целого дома), наблюдатель как бы смотрит наружу — через окна-глазницы. Обычно было бы в этом смысле услышать что-то вроде:

<окно *выходит* (смотрит, глядит) в сад / в поле / на улицу / на море / на юг> итп.

Так же, кстати сказать, и иная, хоть и родственная ‘открыванию окна’, ситуация ‘открывания двери’ связана со стандартным положением вещей: *дверь выходит / ведет (во что-то / к чему-то)*. И для нее необходимо, чтобы через дверь можно было бы (хоть куда-то) *выйти*. Например, в переносном значении *открыть* (*прорубить*) *окно в Европу* — действие осмыслено как ‘сделать возможным поглядеть (т.е. хоть как-то оценить) иностранную европейскую жизнь’ (*окно* снова переосмысливается как *око*), а отсюда дальнейший перенос: ‘сделать сообщающимися (свободными для взаимообмена) два пространства, внутреннее российское, исходно замкнутое от внешнего мира, и внешнее открытое, космополитическое’, где внутреннее всегда тесно, недостаточно просторно, *душно*. «Шаг» в таком переосмыслении — к возможности свободного перемещения из внутреннего во внешнее пространство происходит несмотря даже на то, что *выходить* (куда-либо) через *окно* совсем не так удобно, как через дверь. Здесь оказывается важен, по-видимому, именно волевой момент *прорубания окна* в исходно сплошной стене (или застенке?) из бревен. Для выхода достаточно и взгляда.

Но, с другой стороны, и *воздух* в исходном примере нормально никак не может быть «объектом», который следует «наблюдать», на который можно было бы смотреть, останавливая взгляд, с которым можно как-то сообщаться через открываемое окно. Платонов с этим не считается, как бы ставя под сомнение саму неодушевленность воздуха.

Сдвиг значения в выражении *открыл окно в воздух* происходит очевидно по аналогии с опять-таки переносным, но принятым выражением *открывать / распахивать окно (в ночь)* — где тоже, собственно, невозможно «разглядеть» никакого реального объекта, но при этом сам ночной мрак, темнота метафорически представлены как квазиобъект. Платонов таким словоупотреблением превращает воздух в специальный объект наблюдения. Воздух необходим для дыхания, а дыхание — стандартная метонимия жизни вообще. Это согласуется с тем, что у *воздуха* необходимо имеются коннотации ‘невидимого ментального пространства’[1], через которое осуществляется общение людей (т.е. пространства, которое прозрачно для коммуникации). Оно имеет непосредственное отношение к человеческому «духу» — тому, в котором *носят-*

[1] Что было отмечено Ниной Добрушиной (на конференции Института языкознания: Дубна, летом 1997).

ся идеи, где атмосфера бывает чем-то *пронизана / пропитана*, где может *веять (каким-то духом)*... итп.

Для того чтобы выразить еще один привходящий и почти тривиальный в данной ситуации смысл, можно было бы сказать, например, так: *Сербинов открыл окно для притока свежего воздуха* — как Платонов, собственно, и говорит в другом месте (но там тоже нарушая сочетаемость, хотя уже минимально) — когда Гопнер с Двановым в «Чевенгуре» садятся на пороге дома, выйдя на улицу с партийного собрания:

> Из зала было распахнуто окно для воздуха и все слова слышались оттуда (Ч).

В этом примере — просто пропуск, или спрямление смысла, тогда как в исходном, более изысканном случае Платонов явно приписывает воздуху некую дополнительную насыщенность и субстанциальность.

Кроме того, выражение *открыл окно в воздух* можно сравнить еще и с такими языковыми выражениями, как: <выстрелил в воздух> — т.е. ‘выстрелил в никуда, мимо цели, в пустоту’; <(его слова) прозвучали (раздались) в пустоте> — т.е. ‘не вызвав никакого отклика’ (БАС). В истолкование ситуации исходного примера, по-видимому, может вовлекаться еще и такой смысл: ?-<все было сделано как будто для облегчения обстановки, чтобы разрядить ее>. Но, с другой стороны, преобладает все-таки смысл какого-то бесцельного, направленного в никуда действия — <в пространство / в воздух / мимо цели>[1]. Значит, общий смысл предположения можно сформулировать следующим образом: <герой будто *выстрелил в воздух* или *сказал* (*что-то*) *на ветер* — непонятно зачем и ради чего>; ?-<может быть, чтобы хоть что-то сделать, хоть чем-то проявить себя — от безвыходности ситуации>. Такое амбивалентное высказывание, заключающее в себе сразу несколько противоположных, как бы неуверенных утверждений, вообще очень характерно для Платонова. В работе Елены Толстой-Сегал (1978, с. 199) это названо «семантическим конфликтом как свернутым сюжетом» слова Платонова, или, иначе, все это можно назвать мерцанием, осцилляцией смыслов, ни один из которых не отменяет до конца ни один другой.

Вот еще пример, где можно видеть «неуверенное» утверждение, из начала «Котлована» (главного героя только что уволили с завода):

> Вощев взял на квартире вещи и вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее. Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге — в природе было такое положение (К).

[1] Этим наблюдением я обязан устному замечанию Нины Николаевны Леонтьевой.

Что означает *воздух был пуст*? Может быть, там просто не было ветра (не летали листья, не носилась вокруг пыль)? — Или же это какая-то иная, «метафизическая» пустота: то есть во всем мире не было никакого движения, которому мог бы *посочувствовать* и в котором мог бы хоть как-то *принять участие* герой? (Очевидно, опять-таки, имеется в виду *воздух* как вместилище и приложение душевных качеств личности — некое общее, прозрачное, проницаемое для всех пространство.) Не было никаких ответов на мучающие Вощева вопросы о смысле жизни?

Вслед за предшествующими исследователями отмечу явно гипертрофированно проявляемую «направленность и нацеленность» (куда-то, на что-то, **во** что-то и вместе с тем откуда-то, **из** чего-то) большинства действий Платоновских героев. Эти излишние подробности в указания **места** и **направления** уточняются в тексте именно тогда, когда никаких уточнений локализации (по нормам языка, да и по нормам здравого смысла) не требуется.

> Из всех пространственных отношений (где? куда? откуда?) Платонова больше всего занимает вопрос **куда** и меньше всего **где**. (...) Направление придается даже таким глаголам, которые его и не предполагают: «Некуда жить, вот и думаешь в голову»[1].

Замечу, все-таки, что и уточнение положений предметов (т.е. вопросы **где**) заботит автора не меньше, чем выяснение направленности действий героев (вопросы **куда** и **откуда**), хотя последнее, наверно, более бросается в глаза.[2]

Избыточествующая у Платонова «целенаправленность» действий героев (в тех случаях, когда никакой цели не требуется) подчеркивает, как будто, только бесцельность, абсурдность того, что происходит. Это напоминает повисание в безвоздушном пространстве.

Теперь рассмотрим примеры употребления Платоновым слова *пространство*. Как уже было сказано, в текстах этого писателя то и дело встречаются фразы вроде следующей (из рассказа «Любовь к дальнему»):

> Когда наступила ночь, Божко открыл окно в темное пространство... (ЛД).

Эффект приблизительно такой же, что и в рассмотренных выше случаях: здесь просто *ночь* (или *ночной воздух*) названы характерно Платоновским способом — *темное пространство*. Кажется очевидно, что языковое выражение, по анало-

---

[1] *Гаврилова Е. Н.* Андрей Платонов и Павел Филонов // Литературная учеба. № 1. М. 1990, с. 167.

[2] Но статистика говорит следующее: употребление слов, выражающих смысл *где*, у Платонова более часто, чем в среднем, а вот число слов со смыслами *куда* и *откуда*, выражающих направленность движения, даже несколько ниже среднего!

гии с которым строится Платоновский неологизм, обычное — *воздушное пространство*. Сравним и в других местах у Платонова выражения с этим словом: *зимнее пространство* (К) с осмыслением <холодный зимний воздух> или же <покрытое / занесенное снегом пространство>; *пространство травы* (СМ) — <те места, где росла трава / покрытое травой пространство> и др. Сочетание же *воздушное пространство* нормально используется для обозначения воздуха как особой *среды*, — в которой происходят, например, полеты самолетов, прыжки парашютистов итп. При этом устойчивость привычного сочетания *воздушное пространство* Платонов пытается нарушить, вставляя внутрь или рядом (как палки в колеса?) свои нарочитые дополнения: *воздушное, еле колеблемое пространство* (Ч) или *открытое воздушное пространство земного шара* (ЮМ).

Характерные для Платонова определения к *пространству* словно призваны вывести значение этого слова за границы уже его собственного пространства. Так, например, мы встречаем: *пространство жары; деревенское пространство; полевое пространство; пространство страны; тяжелые пространства; гонимые ветром пространства; опасное пространство; притаившиеся пространства; отчужденное пространство; успокоительное пространство; поникшее пространство* (все примеры из «Чевенгура»). На железнодорожном вокзале герой может почувствовать

> тревогу заросшего, забвенного пространства (Ч)

или же

> запах таинственного и тревожного пространства (СЧ).

Тут очевидно можно представить себе или ?-<заросшие травой шпалы на путях>, или ?-<волнение, внушаемое нам одним только видом уходящего поезда>. Почти всегда Платоновские словосочетания выступают своего рода загадками-недомолвками. В них как будто пропущены некоторые части, которые необходимо восстановить, чтобы что-то понять, но само восстановление в принципе неоднозначно. Вот, например:

> утомительное пространство (ЮМ)

?-<пространство, вызывающее у того, кто по нему движется (или кто его наблюдает), утомление>;

> беззащитное перед ветром пространство (СЧ)

?-<продуваемое ветром на всем своем протяжении пространство>;

> (в учреждении был) чад пространства (ЮМ)

?-<от усиленной умственной работы в воздухе висело нечто вроде копоти или просто был спертый воздух>;

скошенное пространство оголтелой земли (СМ)

?-<скошенные поля, оголенные до самой земли> или ??-<земля обезумевшая, ошалевшая от того, что с ней сделал человек>;

цветущие пространства ее [героини] тела (СМ)

?-<цветущий вид ее лица> или ?-<ее созревшее тело, готовое принести плод> или же, может быть, ??-<покрытые пушком щеки>;

пропадать в пространстве человечества (СМ)

?-<быть постоянно в пространстве, заполненном чужими людьми> или даже ?-<в том пространстве, где живут люди, «затерявшись» среди них, возможно теряя при этом свою индивидуальность> (или вот из Платоновской записной книжки: «*заблудишься, как в поезде-дешевке*»).

Разберем подробнее еще и такой характерный для Платонова пример употребления ключевого слова:

Цыганки прошли мимо и скрылись в тени пространства (Ч).

Пожалуй, здесь наиболее важны самые общие из значений этих слов — именно, значение *тень* как ‘темнота, мрак’, и *пространство* — просто как ‘неограниченная протяженность’. Но каким образом в этом случае сочетать *тень* и *пространство*? Вот если бы было сказано, наоборот, *пространство тени* — было бы вполне понятно. Собственно, конструкцию с родительным при слове *пространство* мы можем воспринимать как синтаксически упрощенное обозначение одного какого-то из указанных полных выражений с глаголами: *пространство* (например, *парка, автостоянки*) — как получаемое из: *пространство* [занимаемое / на котором находится / помещается / расположен] данный *парк* или *автостоянка*. Но здесь имеется в виду явно что-то иное.

То языковое правило, что в генитивном сочетании может быть фиксирован лишь самый общий смысл из типичных связей двух слов-ситуаций друг с другом (в данном случае это, вероятно, ‘занимать (какое-то) пространство’ и ‘создавать, отбрасывать (какую-то) тень’), Платонов доводит до некоторой абсурдности или до прямой анекдотичности. Тут как будто уже само пространство оживает, становясь вполне самостоятельным субъектом, который, например, может по своей воле *предоставлять* или же *не предоставлять тень*

кому-то еще, или *укрывать* кого-то *в тени* (*под* своей *тенью*) — как будто тень является его неотъемлемой собственностью. Но в открытом пространстве (например, в степи), вообще говоря, могут возникать различные тени: например, тени от бегущих облаков, тени, лежащие под деревьями, от стоящего навеса. — То есть в Платоновском сочетании, возможно, имеются в виду <все тени вместе, вся тень, что вообще имелась где-либо в пространстве>? Но уж больно неточным, обобщенно-размытым и, так сказать, «размазанным по поверхности» оказывается такое описание.

Напрашивается, может быть, еще и такой вывод, что пространство изначально уже каким-то образом поделено на свет и тень, подобно первоначальному библейскому мироустройству: с одной стороны, это свет (исходящий от коммунизма в Чевенгуре), а с другой — тень, или «тьма внешняя», господствующая во всем остальном мире, пребывающем во мраке, безвестности и *тени*.

С третьей стороны, в этом же выражении Платонова, быть может, следует видеть просто контаминацию таких выражений, как: <смотреть, глядеть, уставиться в пространство — то есть куда-то в неопределенном направлении, бесцельно>. Таким образом, сюда прибавляются и следующие осмысления: <цыганки прошли мимо и скрылись неизвестно где / пропали с глаз долой / ушли в тень>. Общий смысл опять как бы «мерцает» между всеми названными возможностями.

При почти полной невозможности как-то синтаксически организовать осмысление здесь генитивного сочетания возникает, пожалуй, единственная хоть как-то подходящая аналогия, или единственный «перекидной мостик» — через выход за пределы генитивного сочетания, при котором три слова сочетания — *скрыться в тени пространства* — мы поймем как контаминацию выражений <уйти в тень / скрыться, спрятаться в тени> и просто-напросто — <раствориться в пространстве>.

Теперь проследим как бы обратное направление движения — ведущее не наружу, а извне **внутрь** (внутрь человека или же внутрь исходно непроницаемого для взгляда наблюдателя вместилища). Тут автор заставляет нас заглянуть туда, куда заглядывать как-то странно да и не принято. Вот характерный пример: тело бегущего деревенского мужика, Елисея,

> отощало внутри одежды, и штаны колебались на нем, как порожние (К).

Собственно, этот Елисей явился на котлован за пустыми гробами. Он хочет забрать их и привезти назад, домой, в деревню. Эти гробы, как выясняется,

последняя собственность деревенских жителей: ведь они хранили гробы для себя, спрятав их в пещере, на которую теперь, расширив котлован под фундамент «общепролетарского» дома, наткнулись пролетарии). Как следует понимать данные Платоновские сочетания? Рассматривая этот пример, исследователи пишут, что синтаксическая аномалия заставляет искать скрытый смысл фразы, и такой смысл как будто находится. Фразу, согласно Якушевым, можно понять так:

<его тело отощало — просто худело и худело, пока окончательно не стало таким худым; сам же человек не снимал при этом с себя одежды>[1]. Но этим, мне кажется, все же не исчерпываются все наводящиеся во фразе и просвечивающие в ней смыслы. Сюда же следует добавить и такое предположение:

<Елисей так отощал в своих штанах, что они стали ему просто непомерно велики — настолько, что его самого скорее уже следовало бы представлять как находящегося не **в** штанах, а как бы помещенным ***внутри*** них, — так же как тело истощается, а кожа висит на нем мешком, так и здесь, вероятно, висели на теле штаны>.

Или даже:

<он отощал настолько, что, если заглянуть в его штаны, его самого-то там трудно было бы разглядеть>[2]!

Кроме того, естественно рассмотреть наряду с приведенными еще и такое осмысление:

<штаны развевались, словно белье на ветру — так, будто внутри совсем не было ног>.

Возможны и еще более далекоидущие выводы:

[?]-<тело отощало именно из-за того, что находилось внутри одежды, а не снаружи, на воле, где ему возможно было бы значительно легче>; [??]-<то есть человек вынужден носить одежду как некое бремя, тогда как его естественным состоянием было бы голое, обнаженное, «природное» — как в райском саду: в одежде же он словно заключенный в тюрьме и должен стремиться во что бы то ни стало от нее избавиться>. Но тогда, значит: [???]-<одежду можно рассматривать как неотъемлемую принадлежность тела — как приросшую кожу — и человек никогда не снимает ее, или даже носит ее на себе в наказание, как вериги>...

Этот пример — опять-таки далеко не единичное, а некое типовое или даже серийное употребление сочетания *порожние штаны* Платоновым. Ср. в

---

[1] *Якушева Г., Якушев А.* Указ соч., с. 760.

[2] Тут происходит что-то вроде Кафкианского Превращения.

том же «Котловане» образ безногого инвалида (!) Жачева, который повергает на землю танцующих людей:

> люди валились, как порожние штаны (К).

Это происходит после того, как *кулаков* уже удалось сплавить на плоту по реке в Ледовитый океан, и в колхозе творится безудержное *ликование*: беднота танцует до упаду (т.е. никак не может остановить свое *топтание* на месте: все происходит на *оргдворе* под музыку марша, доносящегося из *радиорупора*), пока, наконец, Жачев не начинает хватать всех подряд и укладывать на землю. Обычным ожидаемым сравнением на месте того, что употреблено в тексте, было бы: *все валились, как подкошенные*. Так что здесь дополнительно вносит образ «порожних штанов», может быть, именно контраст с отсутствием ног у инвалида? фиксируя окончательную потерю обезумевшими людьми собственной воли?.. Или вот такой пример, тот же Елисей не чувствует, как сказано, *что штаны спустились с его живота, хотя вчера вполне еще держались*. Он

> не имел аппетита к питанию и потому худел в каждые истекшие сутки (К).

Не имел аппетита... — это, очевидно, перифраза более простого в данном случае <не хотел есть>. К тому же намеренно неграмотное *аппетит к питанию* возможно соотносим с <неаппетитностью самой пищи>, к которой и не было, видно, никакого влечения у человека? Но здесь же возникает и некая отстраненность медицинской констатации, что-то из стиля госучреждений (и их нарочитое невнимание к благозвучию речи: *общественное питание, продукты питания* итп.). Платонов постоянно сдваивает смыслы: вот и выражение *худел в каждые истекшие сутки* — значит одновременно и <худел на столько-то>, и <за каждые сутки заметно терял в весе>, или же в целом: <просто таял на глазах>. В итоге как будто напрашивается следующий вывод:

<всем героям должно быть стыдно и противоестественно иметь что-то **внутри** себя, они как бы намеренно отторгают пищу, словно поглощение ставится наравне с отталкивающим от себя приобретением чего-то в личную собственность>.

Может быть, персонажам Платонова и действительно хочется быть внутри *пустыми* (как замечено в статье Л. Карасева)? Это для них становится — освобождением от тягости «собственнической» души. (Но так чего же надо автору? Чтобы у них не было вовсе *ничего за душой?* Вернемся к этому вопросу в отдельной главе, IX-ой.)

§ 2. Беспокойство в *пустоте* и весомость *порожнего* (о коннотациях пустого)

...Это сделала наша равнинность...
(*С. Есенин*)

Как известно, Россия Платонова (а он родился и вырос, как уже было сказано, в пригороде Воронежа, Ямской слободе, практически в селе) — это большая степная страна, где много свободных, или *порожних*, как он любит говорить, мест. Сами слова *пустой / пустота* и *порожний* могут быть поняты сразу в двух противоположных смыслах. Грубо говоря, с одной стороны, *порожнее* — **плохо**, т.е. это пустое пространство, где ничего нет, ничего не растет и которое должно быть чем-то заполнено (иначе просто *пропадает место)*, а пока человеку делать в нем нечего — отсюда извечные вытекающие *тоска / скука / грусть / печаль / уныние* итп. у Платоновских героев. Но с другой стороны, это и **хорошо**, поскольку пустота несет в себе потенцию заполнения — в согласии со свободной волей субъекта. В этом данный автор особенно остро передает основное противоречие российской жизни.

Итак, с одной стороны, мы видим, что у Платонова господствует пустота, незанятость, вакуум и дырчатость, «дырявость» пространства, что переживается героями болезненно и может даже представать чем-то постыдным, как собственная оголенность. Мотив такой пустоты не раз использован в его текстах, и пустота приобретает разнообразные оттенки значения, начиная от самых возвышенных до прямо-таки обсценных. Вот конечный пункт таких переосмыслений: простоватые откровения *паровозного наставника*, из «Происхождения мастера», слесаря в паровозном депо, берущегося рассуждать перед своим учеником, Захаром Павловичем, о любимом детище — паровозах — с помощью доступных ему сравнений:

> Паровоз никакой пылинки не любит: машина, брат, это барышня... Женщина уж не годится — с лишним отверстием машина не пойдет... (...) # ...Машина — нежное, беззащитное, ломкое существо, чтобы на ней ездить исправно, нужно сначала жену бросить, все заботы из головы выкинуть... (...) # Он тут с паровозом как с бабой обращается, как со шлюхой какой! (ПМ).

Эта вульгарно-сексистская (на современный просвещенный взгляд) точка зрения перекликается с иным своим отражением, усиленным особым жанром ругани, — когда Прокофий укоряет Пиюсю за убийство одинокого *лежачего* буржуя:

> — Коммунисты сзади не убивают, товарищ Пиюся!
> Пиюся от обиды сразу нашел свой ум:

— Коммунистам, товарищ Дванов, нужен коммунизм, а не офицерское геройство!.. Вот и помалкивай, а то я тебя тоже на небо пошлю! Всякая б..дь хочет красным знаменем заткнуться — тогда у ней, дескать, пустое место сразу честью зарастет... Я тебя пулей сквозь знамя найду! (Ч).

Но с другой стороны, *пустое* (или *открытое*) пространство — именно то, что воодушевляет, позволяет забыться, раствориться в нем, дает человеку успокоение. Вот что переживают герои в минуты восторга, связанного с быстрым перемещением в пространстве, когда у них прямо *дух захватывает*:

Конь разбрасывал теплоту своих сил в следах копыт и спешил уйти в открытое пространство. От скорости Копенкин чувствовал, как всплывает к горлу и уменьшается в весе его сердце. Еще бы немного быстрее, и Копенкин запел бы от своего облегченного счастья... (Ч).

А вот Чепурный выбирается, наконец, из суеты жизни губернского города, с его партсобраниями и вводимым нэпом, — на степной простор:

За городом Чепурный почувствовал себя спокойней и умней. Снова перед ним открылось успокоительное пространство. Лесов, бугров и зданий чевенгурец не любил, ему нравился ровный, покатый против неба живот земли, вдыхающий в себя ветер и жмущийся под тяжестью пешехода (Ч).

Или следующие «оптимистические» обобщения из разговора Чепурного с Прокофием: последний только что доставил в Чевенгур женщин, по которым тосковали скучавшие жители коммунизма, *прочие*:

— Какие же это, Прош, жены? — спрашивал и сомневался Чепурный. — Это восьмимесячные ублюдки, в них вещества не хватает...

— А тебе-то что? — возразил Прокофий. — Пускай им девятым месяцем служит коммунизм. (...) А чего ж тебе надо: все-таки тебе это женщины, люди с пустотой, поместиться есть где (Ч).

Тот же мотив пустоты как *полезной* для человека и даже запасаемой для будущего обыгрывается в том случае, когда Захар Павлович выбирает себе и приемному сыну Саше накануне революции подходящую партию, чтобы в нее «записаться». Возникает намеренно двусмысленная игра нового и исходного смысла словосочетания:

Хоть они и большевики и великомученики своей идеи, — напутствовал Захар Павлович, — но тебе надо глядеть и глядеть. Помни — у тебя отец утонул, мать неизвестно кто, миллионы людей без души живут — тут великое дело... Большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все могло поместиться (Ч).

Тем не менее из пустого пространства человек у Платонова почему-то постоянно стремится в тесноту, в скученность и давку. (По-видимому, именно из-за ощущения бесцельности, бессмысленности собственного движения в слишком *просторном* для него, внешнем пространстве?) Именно в тесноте он и получает вожделенную возможность забыться, раствориться в массе, *растерять себя*, слиться с целым и начать двигаться «в едином строю», «по течению», «со всеми вместе».

Прирученному в Чевенгуре Яковом Титычем таракану, который целыми днями смотрит на мир через окно комнаты, где он живет, весь внешний мир кажется *слишком просторным и страшным*, и таракан поэтому в результате предпочитает для себя — *забвение в тесноте теплых вещей*, так больше и не выходя наружу. Этот *таракан* — вполне законный и очеловеченный Платоновский персонаж, такой же, каким будет *медведь* в «Котловане».

Успокоение для человека возможно через слияние своих (пусть неправильных, пусть заблуждающихся, ложных, даже корыстных) *чувств* — с теми, которые объединяют все человечество, а не разъединяют, как то делает *разум*. Однако при излишней удаленности, разнесенности российских пространств такое успокоение недостижимо, и само пространство вселяет беспокойство, тая опасности:

> Бурьян обложил весь Чевенгур тесной защитой от притаившихся пространств, в которых Чепурный чувствовал залегшее бесчеловечие (Ч).

Притаившееся здесь *пространство* заключает в себе опасность — как для таракана, так и для человека. Если *лунный свет* (холодный, безжизненный, но при этом несущий в себе *истину*), по Платонову, только *тоскует в пустоте* ночного воздуха, то от солнечного света весь мир становится *тесен и тепл* (Ч). Так почему же именно над своей родиной Саша Дванов видит и чувствует

> безвыходное небо, делающее весь мир порожним местом (Ч).

То есть, может быть, это место как бы зазывающее к себе, остающееся всегда именно без него *неполным*, требующее его личного участия и не предоставляющее ему иного *выхода*? Тут ценность собственной, отдельной от других жизни для человека как будто теряется, если он ощущает вокруг себя присутствие множества других людей: существование массы заведомо более ценно, чем жизнь единицы, отдельной личности (так, по крайней мере, это будет представлено в переживаниях Сарториуса в «Счастливой Москве»):

> Наконец Сарториус вышел из дома. Его обрадовало многолюдство на улицах (…). # Опять наступила весна; время все более удаляло жизнь Сарториуса. Он часто мор-

> гал от ослепления светом и наталкивался на людей. Ему было хорошо, что их так много, что, следовательно, ему существовать необязательно — есть кому и без него сделать все необходимое и достойное (СМ).

Но в целом все-таки теснота переживается еще более болезненно, нежели пустота:

> Лиза и Сарториус вышли вместе на улицу, занятую таким тесным движением, что казалось здесь же происходит размножение общества (СМ).

И **пустота**, и **теснота** (т.е., с одной стороны, излишняя разреженность пространства и его переполнение, нехватка места, с другой) могут иметь значение ‘заполненного неправильно (пустующего) или занятого чем-то посторонним (переполненного), т.е. не приспособленного для жизни места’. Именно эти значения они у Платонова чаще всего и приобретают.[1]

§ 3. Способы заполнения *пустого* и выхода из *тесного*

> Воля — это отсутствие забот о завтрашнем дне, это беспечность, блаженная погруженность в настоящее. Широкое пространство всегда владело сердцем русских. (...) А понятие тоски, напротив, соединено с понятием тесноты, лишением человека пространства. (...) Воля — это бесконечные пространства, по которым можно идти, брести, плыть по течению больших рек и на большие расстояния, дышать вольным воздухом открытых мест, широко вдыхать грудью ветер, чувствовать над головою небо, иметь возможность двигаться в разные стороны — как вздумается.
>
> (*Д. С. Лихачев* «Заметки о русском»)

Итак, герои Платонова болезненно ощущают — то тесноту и узость, вытеснение их из личного пространства, задавленность, скученность, давку (а также жару и угар), то, наоборот, — бесформенность, неизмеримость, бесконечность окружающего пространства, собственную растворенность и потерянность в нем. Но, надо сказать, они почему-то еще и болезненно склонны, постоянно стремятся к воспроизведению, переживая и мучаясь от этих непереноси-

[1] Как заметил Томас Лангерак, теснота в «Чевенгуре» всегда однозначно выступает как признак смерти (*Лангерак Т.* Недостающее звено «Чевенгура» (Текстологические заметки) // Russian Literature. XXII. 1987. N. Holland, c. 480).

мых состояний. Может быть, это просто некий инвариант преобладающих у Платонова эмоций? Иначе говоря, они одновременно и демонстрируют на себе исключительную «русскость» своего характера, и, как будто, отталкиваются, отторгают ее же?

С одной стороны, для Платоновских сюжетов характерен мотив замыкания на одном и том же, болезненная повторяемость одних и тех же действий и мыслей, какой-то вечно порочный круг, из которого, кажется, никак невозможно выбраться и в который их и нас засасывает, как в воронку. (Это проницательно отмечали еще и такие «корифеи» соцреалистической критики, публично громившие в свое время Платонова, как Гурвич и Ермилов. В этом можно видеть, если угодно, воспроизведение сознания как «подпольного человека» Достоевского, так и измученных жизнью «упаднических, буржуазных» героев — Гамсуна, Кафки итд.)

С другой стороны, так же, как мотив сворачивания психики человека в куколку и **замыкания** на себе, — для Платонова характерен противоположный мотив — **выхода за все границы,** прорывания всевозможных установленных преград, нарушения всех правил и законов. Эта ставшая традиционным общим местом в русской культуре стихия (стихия *игроков* Гоголя и Достоевского, героев Лескова, объект проницательных наблюдений Василия Розанова, да и многих других), конечно, столь же глубоко сидит и в героях Платоновских.

Оба означенных способа «душевного ощущения» (или, в целом, способа жизни) оказываются в чем-то просто тождественны: в любом случае оба приносят душе мучения и заставляют ее страдать, *терзают, будоражат, растравляют* ее. (Так, может быть, прав Игорь Смирнов, обнаруживая в самом устройстве русской души повышенную «мазохистичность»?[1]) Но и противоположный мотив, отмеченный вектором целеустремленности, а именно упорное, захватывающее и увлекающее душу продвижение в нужном направлении, некая *стрела действия* (как это названо в романе «Счастливая Москва») — тоже необходимо присутствует в сознании Платоновских героев, пусть хоть как никогда не достижимый идеал.

Находясь в первом из излюбленных для себя, **затрудненных** состояний (в состоянии тесноты), герой ощущает себя скованным, зажатым со всех сторон, иначе говоря: *узником*, а все свои действия строго детерминированными, предсказуемыми извне, никак не зависящими от него самого. Он постоянно старается преодолеть это мучительное для себя положение, но, как правило, не находя выхода, стремится — либо уж полностью изолировать себя в простран-

[1] *Смирнов И.* Scriptum sub specie sovietica. Russian Linguistic Jurnal. № 138–139. 1987, с. 115–137.

стве, порвав все связи с окружающим (как делает таракан, прячась от пугающего мира в окне в глубь вещей), или, так сказать, *лечь на дно* (можно вспомнить здесь и желание матери Насти в «Котловане» быть чуть ли не заживо погребенной, остаться *забытой, ненайденной*, связанное с ее переживаниями по поводу того, что она — *буржуйка*, т.е. дочь бывшего владельца завода, а также присоединить сюда желание множества героев Платонова куда-то непременно *ускользнуть*, «пройти по жизни незамеченными»), либо же, с другой стороны, стремление, напротив, *растратить* себя до самого конца, *растворить, расхитить,* использовать — как свое тело, так и свой ум на какое-то общеполезное дело (в реальности часто просто **хоть на что-нибудь**), чтобы только *выкинуть из памяти* или *развеять память* о себе самих (*забыться*, или хотя бы *забыть свой ум*).

Конечно, уход в себя и замыкание бесконечных пространств мира в одной-единственной точке можно понимать и как своего рода сбережение, консервацию до «лучших времен» своего тела, способностей — от отчаяния перед их невостребованностью (или возможной «порчей») в жестоком, неприспособленном для этого, излишне материальном мире. Можно объяснить это, как мне кажется, глубоко сидящим в русской культуре манихейством (в варианте крайнего нестяжательства). А одновременно, как настаивает Платонов, в этом нельзя не видеть и бесполезную растрату сил, бессмысленное, да и просто преступное наше русское *недействие*, необязательность, расхлябанность и расслабленность, уход от ответственности, закапывание таланта в землю, да и просто лень.

Находясь на противоположном полюсе этого состояния, так сказать, уже в состоянии **раскрепощенном** (т.е. *вольном, шальном, чудном, удалом* — проявляющем себя в озорстве, увлеченности, восторге, но и в разгуле), герои Платонова теряют способность рассчитывать свои силы и вообще теряют контроль над собой, способность трезво оценивать что бы то ни было, однако при этом они по-настоящему живут, т.е. живут *горячими чувствами*, а не одним *холодным сознанием!* (Сознание, по-Платоновски, только *пере-жевывает* то, что может быть *пере-жито* по-настоящему только чувствами.) «*А, гори всё огнем*» — приблизительно так можно выразить установку данного состояния души. Множество Платоновских слов и словечек подтверждают наличие (и крайнюю существенность) именно этого мотива в сознании его героев. Можно отметить хотя бы следующие выражения: *без разбору, беспорядочно, вразброд, вразнобой, даром, дуром, еле-еле, зря, кое-как, навалом, наобум, напропалую, наудачу, нечаянно, произвольно, с маху (вмах / махом), само собой (самосевом / самоходом), спрохвала*. Таким образом, бесконечность русских равнин и полей не должна вызывать какого-то однозначного чувства — скажем, только удовлетворения и покоя или — одной тоски и беспокойства, но становится значима именно на

переходе, как динамическая характеристика (например, после смуты, сумятицы, беспорядка и безобразия). — Вот как выражают это строки Есенина:

(...) Словно тройка коней оголтелая
Прокатилась во всю страну.
Напылили кругом, накопытили.
И пропали под дьявольский свист (...)
Несказанное, синее, нежное...
Тих мой край после бурь, после гроз,
И душа моя — поле безбрежное —
Дышит запахом меда и роз.

Разные формы оформления, размежевания, выгораживания собственного *пространства души* с посторонним, внешним и чужим характеризуют лишь самых эгоистичных и, так сказать, наиболее жизнеспособных героев Платонова. Таковы, к примеру, Прокофий Дванов, горбун Кондаев в «Чевенгуре», инвалид Жачев в «Котловане», Умрищев и Федератовна в «Ювенильном море». С ними связан мотив накопительства — доводимый, как правило, до болезненности и пародийности (с отсылками к Гоголю или Салтыкову-Щедрину), но при этом могущий быть понят и в прямо положительном смысле — как необходимые бережливость и «хозяйственность»[1]. Такие герои у Платонова пытаются сохранить добро только для себя (тащат чужое, как Прошка со своей *Клобздюшей*). Но сам этот тип — лишь простейший случай характера и, так сказать, по сути, мало интересный для писателя: такова сама жизнь, ее можно видеть и без «преломляющего стекла» художественного произведения. Либо же это герои иного типа — действующие, исходя из какой-то вселенской целесообразности и пытающиеся сохранить, зафиксировать, удержать на своем месте все сущее, чтобы буквально каждая вещь (каждая *травинка* или оброненный волосок, *брошенный лапоть* или давно высохший ничтожный *трупик паучка*) — нашла себе должное применение и *уцелела бы полностью* в этом мире. Ведь это тоже вариант накопительства, консервации, но только уже положительного, как оценивает его Платонов, во всяком случае, совершенно альтруистического, бескорыстного, созидаемого для всех, хотя, в отличие от предыдущего, уже насквозь утопического. Вот занятые этим конкретно: собиратель утильсырья Фуфаев, ассенизатор вещества коровьих туш Вермо, преобразователь человеческого тела Самбикин или же собственной души —

[1] См. об этом — на примере Гоголевского Плюшкина — в работе: «Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе». (1986) // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М. 1995, с. 30–110.

Сарториус... Тут лежало в основании, конечно, развитие идей «Общего дела» Н. Ф. Федорова, то есть *материального воскрешения отцов*. Таковое воскрешение (и не только людей, но и всякой вообще твари, понимаемой расширенно, по Платонову, т.е. всего *мучающегося вещества*), может быть, и было бы возможно в том случае, если совсем *ни во что не соваться*, как пытается делать Умрищев (или как бобыль из предисловия к Чевенгуру), ни в чем не участвовать и *не быть замешанным,* как Комягин в «Счастливой Москве»... У Платонова мы встречаем множество случаев пародийной разработки той же самой идеи. Только герои этого второго типа, как правило, всегда слабые, и их описание — вместе с тем и некая самопародия, но здесь явно ощутим элемент сочувствия и сострадания.

Впрочем, можно выделить и третий тип Платоновских героев — действительно самоотверженные подвижники, живущие *в яростном мире*, часто даже просто какие-то «бешеные» или «сумасшедшие», «расточители самих себя». Они преобразуют мир, это люди будущего, труженики, добровольные мученики, способные взвалить на себя бремя уничтожения всего прежнего (как в корне «неправильного») устройства вселенной и пересоздать ее в соответствии с идеалом. Это люди, всегда «знающие, как надо». В ранний период своего творчества Платонов твердо ориентировался именно на них, однако позднее (вскоре после революции), с пересмотром своих позиций и отходом от прежних идеалов, характерным для него стало пристальное внимание именно к героям первого и второго типа. Отсюда, мне кажется, как следствие, постоянное двоение его сочувствующей авторской точки зрения — между лиризмом описания героев и их пародированием.

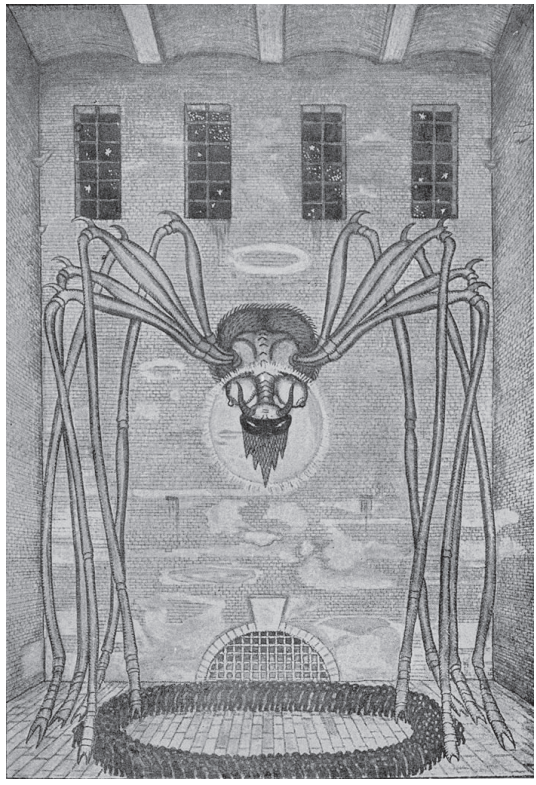
В героях второго типа, то есть сомневающихся, слабых, ненавидящих себя и поэтому, как правило, жаждущих смерти, движущим мотивом выступает, как сказано, мотив изоляции и замыкания в закрытом (заполненном только *собой*, и уже поэтому — *безвыходном* и *скучном*) пространстве. Они пытаются отстоять и сохранить самостоятельность, уйти от растворения себя и смешения с чуждой стихией «всеобщего» существования. Но ведь это именно они не приемлют насилия — ни над собой, ни над чем-либо вообще в мире. Они чаще всего и представлены кропотливыми *собирателями памяти* — памяти о ветшающем и разрушающемся на глазах Платоновском мире, собирателями крупиц и свидетельств, по которым — то ли в день Страшного суда, то ли после того, как наука, наконец, *разгадает* тайну вечной жизни — можно будет воздать всему сущему по заслугам — и *палому листу*, и брошенному на дороге *лаптю*, и одиноко живущему где-то в *покоях вещей* у Якова Титыча *таракану*.

В ранних же своих героях, неистово жаждущих борьбы и упрямо идущих к цели, утверждающих себя в жизни, главенствует как раз обратный, центро-

стремительный мотив — размыкание замкнутых пространств, обрывание ненужных связей, устремленность наружу, к выходу из себя, в космос. Эти герои приемлют насилие — и над природой, и над всем миром, и над собой. Они тоже тоскуют, скучают и мучаются — но именно от узости и темноты, от замкнутости мира и втиснутости в тесную оболочку собственного тела. Они болеют интересами только всего человечества, им скучно оставаться *наедине* с собой (со своим ограниченным разумом и пятью чувствами): они сознают себя только *узниками* своего тела, их угнетает замкнутое пространство (как вообще любое повторение, которое они болезненно переживают как дурную бесконечность). Эти герои не просто исчезнут в позднем творчестве мастера, но претерпят изменение авторского отношения, прочно усвоив трагизм и безысходность героев «второго» типа. Они по-прежнему будут жаждать вечного Эроса — т.е. соединения с другими, со всем человечеством (как Москва Честнова, как физик Семен Сарториус или как хирург Самбикин из «Счастливой Москвы»), но к их жизненному энтузиазму добавится трагическое сознание невозможности, вечной недостижимости идеала:

> Сарториус с грустью посмотрел на него [на Божко, который только что излагал ему идею несовершенства человеческой души]: как мы все похожи, один и тот же гной течет в нашем теле (СМ).

* * *



Илл. 9. Мстислав Добужинский. *Дьявол* (1907)

Глава IX
Скупость, Жадность, Ум и Чувства

Краткое содержание:

§ 1. Платоновская *скупость-жадность*. — § 2. От *Ума* — к *Чувствам*. — § 3. От *Чувств* — к *Уму*.

Такие слова, как *скупость* и *жадность*, с одной стороны, и *ум* и *чувство*, с другой, имеют в произведениях Платонова повышенный удельный вес: частота их встречаемости больше средней по языку в целом соответственно в 2,4 и 3,2 раза для первой пары и в 2,6 и 3,6 для второй.

В подсчет были включены все употребления слов *скупо/ скупой/ скупиться/ скупость* и *жадно/ жадный/ жадность*, а также — *ум/ умный/ умен/ умно/ умник/ умница* и *чувство/ чувствовать* — по четырем наиболее объемным произведениям (Ч, К, ЮМ и СМ), которые в сумме насчитывают более 200 тысяч

словоупотреблений. Частота каждого из этих слов сравнивалась с его средним употреблением по рубрике «Художественная проза» в «Частотном словаре русского языка» — под ред. Л. Н. Засориной (М. 1979).

Исследовать таким образом ключевые для писателя слова и темы — само по себе увлекательное, но, так сказать, все же слишком «одномерное» занятие. Иным параметром, на котором возможно проверить интуицию и «поверить» соответствующие, стоящие за ней литературоведческие спекуляции холодом статистических подсчетов, является степень их переосмысления и «сдвига» опять-таки относительно языкового (общепринятого) употребления. В то время как для писателя типа Велимира Хлебникова мир творится уже на уровне слова — в россыпях неологизмов и *самобытных* слов, для подавляющего большинства писателей поэтической единицей (или экспрессемой)[1] надо считать более сложное единство, принимающее в разных случаях разную форму. На примере Платонова мы имеем случай фиксировать излюбленный способ поэтического остранения у этого писателя — на *неологизмах-словосочетаниях*. Именно с их помощью Платонов **взламывает** язык и разлагает его на нужные ему для работы составляющие. (Если снова привлечь числовые подсчеты, то более 20% всех употреблений слов *скупость* и *жадность* оказываются у него переосмысленными. Для слов *ум* и *чувство* такой подсчет не производился, но сами их сдвиги будут прослежены ниже.)

Вообще-то Чувства — в принятой Платоновым картине мира (т.е. в картине, как бы всерьез претендующей на то, чтобы быть официально признанной в большевистской стране) — это всего лишь некий жалкий пережиток проклятого буржуазного прошлого, от которого и надо было бы давно отказаться человеку, но пока все «никак не получается» (этот иронический голос постоянно звучит за кадром Платоновского текста и переворачивает реальный смысл цитат, на которых построен). Чувства постыдны, лучше бы их совсем и не было, поскольку они только мешают человеку: с ними пока неясно, что делать — при долженствующем вот-вот наступить «коммунистическом будущем». Ведь Чувства — это то, что роднит человека с его первобытными предками. Как считается со времен европейского рационализма, главное в человеке — Разум (и только он заставляет «звучать гордо» само его имя).

Человек у Платонова как будто обделен обычным набором отчетливо различимых чувств, основные из которых это — *горе, грусть, печаль, сожаление, уныние, обида, гнев, ярость, ревность, зависть, удивление, надежда,*

[1] Поэт и слово. Опыт словаря / Под ред. В. П. Григорьева. М. 1973, с. 61.

радость, счастье, веселье, воодушевление. Набор самих единиц, способных выражать чувства, как бы им пересмотрен, «отцензурирован» — и из него оставлены чувства только самые необходимые, без которых человеку уж никак невозможно обойтись. В этом Платонов действует так же авторитарно, как законодатели литературной фантастики и антиутопий — Свифтовского «Гулливера», Уэллсовского «Острова доктора Моро», Замятинского «Мы», Булгаковского «Собачьего сердца» или Оруэлловского «Animal farm». Но все же от самих слов — обозначений старого арсенала чувств, оказывается, не так-то просто избавиться. Поэтому слова оставлены те же, что и в обычном языке, но обозначается ими значительно сокращенный, насильственно урезанный инвентарь чувств. То, что герой Платонова в какой-то момент испытывает, обозначается не метафорически, как вообще чувства принято описывать в языке (когда печаль — *печет* или *иссушает* душу, от горя — душа *горит*, тоска — ее *сжимает, гложет, давит*, счастье — *распирает* человека, от увлечения — наша душа *уносится вдаль*, *воспаряет (ввысь)* или человек — *пребывает где-то вне себя, на седьмом небе*). У Платонова Чувство зачастую может быть названо просто любым, будто взятым наугад, просто подвернувшимся под руку словом из общего гнезда, все единицы внутри которого выступают как условные синонимы. (Следовало бы, вообще говоря, в точности выяснить очертания этих диковинных «чувственных» гнезд. Ведь одновременно они могли бы служить и терминами специфического Платоновского тезауруса — если мы захотим в дальнейшем описать эти гнезда как некую систему ключевых для автора смыслов.)

§ 1. Платоновская *скупость-жадность*

> О скупости как о любви к предметам, людям, как о благороднейшем чувстве, о скупце как о великом человеке.
>
> (*А. Платонов*. Записные книжки)

> Чтобы что-нибудь полюбить, я всегда должен сначала найти какой-то темный путь для сердца, к влекущему меня явлению, а мысль шла уже вслед.
>
> (*А. Платонов*. 1922).

Некими исходными, родовыми и универсальными понятиями Платоновского языка Чувств, на мой взгляд, выступают *скупость* и *жадность*. Они описывают как бы в чистом виде саму внутреннюю суть человека — область его воли,

желаний, страхов и страстей. При этом они могут совершенно лишаться того оттенка порицания, которым сопровождаются в обычном языке. Автор поистине не скупится наделять отсылками к этим базовым, с его точки зрения, Чувствам любые, в том числе самые возвышенные, помыслы своих героев. Кажется, ни для кого из них ни ‘быть жадным’, ни ‘проявлять скупость’ вовсе не зазорно: это просто открытые, более откровенные, чем обычно, обозначения любых проявлений человеческого сердца, так что повествователю никогда не должно быть стыдно в них признаваться. Этим как бы иллюстрируется намеренно (и даже с избытком) *материалистический* подход к самому предмету — в противоположность старому, «буржуазному», лицемерно пытавшемуся скрыть истинные побуждения человека.

Так, после починки чевенгурцами сообща крыши над домом *болящего* человека, Якова Титыча —

> все прочие с удовлетворением вздохнули, оттого что теперь на Якова Титыча ничего не просочится и ему можно спокойно болеть: чевенгурцы сразу почувствовали к Якову Титычу скупое отношение, поскольку пришлось латать целую крышу, чтобы он остался цел. # (...) Сегодня они одушевили Якова Титыча, и всем полегчало, все мирно заснули от скупого сочувствия Якову Титычу, как от усталости (Ч).

Хранимое в душах героев (т.е. всех *прочих* — ведь именно они теперь призваны вместо расстрелянных *буржуев* и изгнанных *полубуржуев* в пустой Чевенгур) *скупое отношение* к человеку, или в первом приближении, может быть, просто «бережное отношение» — способно давать спокойствие, утешение и радость в Платоновском мире, потому что тем самым как бы продлевается целостность и гарантируется сохранность дорогого тебе объекта на свете. С одной стороны, *крыша над головой* у Якова Титыча обережет его от простуды, но с другой стороны, он сам делается для всех «слишком дорогим» (хотя бы из-за того, что на ремонт его жилища потрачены общие усилия), сознание чего наполняет всех приятной усталостью. Ну, а *скупое сочувствие* у Платонова, очевидно, следует понимать еще шире — как сочувствие вообще всему, что проделано для сохранения здоровья ближнего (или даже в целях сбережения любой полезной энергии в мире).

Дефиниция *скупости*, по Платонову, здесь изменена относительно общеязыковой: огрубляя, можно сказать, что в языке **скупость** это ‘нежелание отдавать то, что имеешь’, а **жадность** может быть соответственно противопоставлена ей как ‘желание иметь больше, чем имеешь сейчас, или больше, чем имеет кто-то другой’ (в чем, кстати, жадность соприкасается с понятием *зависть*). У Платонова же *скупость* это скорее только ‘желание сохранить, никак не повредив цельности (и целостности) объекта обладания’. Объект *скупого*

отношения наделяется у его героев почти такой же ценностью, какая в обычном мире может быть только у субъекта, и порой даже превышает последнюю (сам человек как бы теряет свои границы — или распространяет их до размеров всего человечества).

Система из «сдерживаний и противовесов» этики современного человека — которой, на мой взгляд, Платоновская прямо противоположна, может быть описана как *мир тщеславия* — например, у Ларошфуко.[1] В отличие и от официально признаваемой, допускаемой нормами приличий, или просто законодательно закрепленной, эта система, по сути, система анти-этики, под формой остроумной максимы-нравоучения вскрывает такие (часто бессознательные) принципы человеческого поведения, о которых принято обыкновенно умалчивать. И тем лучше они высвечивают реальную этику и ее механизмы — так же как ее высвечивает, со своей стороны, нереальная этика Платоновских героев, как бы полностью лишенных тщеславия.

Таким образом определяемая Платоновым *скупость* становится парадоксальной и как бы подрывает, отрицает самоё себя. Ее можно было бы называть не «скупостью», а, наоборот, чем-то вроде «великодушия», «щедрости» или «бессребреничества». Из холодного эгоистического свойства *скупость* оборачивается вдруг теплом заботы и сострадательности к ближнему. Идеология коммунистической утопии этим как бы побеждает реальную физиологию и психологию.

Почти то же самое сочетание, что в случае скупого отношения, также с реабилитацией понятия ‘скупость’, мы встречаем в повести «Котлован»: там главный герой Вощев думает об упавшем с дерева листе — *со скупостью сочувствия*. (На заднем плане этой сцены — снова тот же Федоровский проект по «воскрешению отцов».) Вот соответствующий отрывок целиком:

> Вощев, истомившись размышлением, лег в пыльные, проезжие травы; было жарко, дул дневной ветер и где-то кричали петухи на деревне — все предавалось безответному существованию, один Вощев отделился и молчал. 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 жизни, — 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» (К).

[1] *Дорофеев Г. В., Мартемьянов Ю. С.* Опыт терминологии общелитературной лексики (о мире тщеславия по Ф. де Ларошфуко) // Вопросы кибернетики. Логика рассуждений и ее моделирование. М. 1983.

Как понять интересующее нас загадочное сочетание слов «скупость сочувствия»? То есть, по-видимому, это

а) <бережное, или бережливое сочувствие>[1].

Но Платоновскую скупость можно воспринимать не только как ‘бережливость’, а еще и как ‘стыдливость, бедность внешнего проявления’, то есть —

б) <сдерживаемое, упрятанное от чужих глаз, стыдливо скрываемое сочувствие>.

У Платонова есть даже такие сочетания, как *скупость счастья* и *скупость надежды* (очевидно, скупо проявляемые). Вся эта серия его словосочетательных неологизмов построена, очевидно, по образцу языкового выражения *скупые мужские слезы* (причем, как правило, употребляющегося с единственным числом — скупая мужская слеза, что есть своеобразный диминутив: упала на... или скатилась по...). Привычный отрицательный оценочный компонент скупости здесь как раз скрыт под положительным: мужские слезы предстают как сдержанные, немногочисленные, почти незаметные. Но возможно еще и углубление этого прочтения. Вот что получается, если наложить кванторы на некоторые части толкования исходного выражения:

в) <сочувствие Вощева скупо проявляется к участи именно этого листа — как к вполне заурядному чужому горю, которому надо было бы, вообще говоря, соболезновать более явно, организованно и действенно: то есть надо было бы расчетливо и бережно отмерять свое сочувствие, с тем чтобы его хватило бы на всех страдающих в этом мире>.

Тут, как кажется, Платоновская мысль доходит почти до пародирования той — изначально Федоровской — идеи, от которой отправляется и которой вполне искренне сочувствует.

Итак, скупость, как мы видели, есть сложный комплекс из ‘бережливости и расчетливости’, ‘памятливости’ и ‘сдержанности и стыдливости’. Вот еще один пример, с более однозначным контекстом для «скупости»:

> ...Чепурный, скупо заботясь о целости и сохранности советского Чевенгура, считал полезным и тот косвенный факт, что город расположен в ровной скудной степи, небо над Чевенгуром тоже похоже на степь — и нигде не заметно красивых природных сил, отвлекающих людей от коммунизма и от уединенного интереса друг к другу (Ч).

То есть выражение «скупо заботясь» — это, очевидно, снова <проявляя бдительность и расчетливость в своей заботе>. А вот пример употребления данного слова одновременно в двух смыслах, с двумя сдвигами значения:

---

[1] Здесь я пользуюсь одними и теми же буквенными обозначениями для всех тождественных, с моей точки зрения, толкований ‘скупости’, помечая их варианты, в свою очередь, с помощью удвоенных, утроенных итд. буквенных индексов.

> По вечерам Вощев лежал с открытыми глазами и тосковал о будущем, когда все станет общеизвестным и помещенным в скупое чувство счастья (К).

Здесь *скупое* это, во-первых, ‘обеспеченное, или рассчитанное заранее’ (а), но, во-вторых, еще и ‘сдерживаемое, стыдливо скрываемое от остальных’ (б). Дело в том, что на данный момент ни для Вощева, ни для других землекопов на котловане счастья, конечно, еще быть не может, они только тешат себя надеждой и живут мыслями о нем в будущем (о том, что их деятельность, во всяком случае, это счастье приближает, сохраняет и запасает впрок). В этом смысле чувство, которое испытывает Вощев, предаваясь мыслям об «обеспеченном» будущем счастье, и названо *скупым*, т.е. позволяющим потратить сейчас из рассчитанного, вычисленного, отмеренного наперед его объема, по справедливости, но не сверх меры, в том числе и лично на себя.

Сочетание слов *скупость* и *обеспеченное счастье* с аналогичным смыслом повторяется еще раз, когда колхозный активист с благоговением рассматривает *ручные подписи и печати* на директивах, присылаемых ему из района:

> Даже слезы показывались на глазах активиста, когда он любовался четкостью ручных подписей и изображениями земных шаров на штемпелях; ведь весь земной шар, вся его мякоть скоро достанется в четкие, железные руки — неужели он останется без влияния на всемирное тело земли? И со скупостью обеспеченного счастья активист гладил свою истощенную нагрузками грудь (К).

С одной стороны, этот активист явно надеется, рассчитывает получить в награду за свою работу — приличный *кусок мякоти*: здесь *мякоть* <это, очевидно, просто удобные, возделанные места> *земного шара*, но она же при этом предстает еще и неким эротическим объектом желания данного персонажа, показанного нам с иронией. Такое счастье ему кажется в какой-то мере уже обеспеченным, поскольку *скупость* распределения в будущем данного ресурса призвана гарантировать, чтобы его хватило на всех (или, по крайней мере, на всех трудящихся). Но здесь *скупость* — что-то вроде обязательной скромности для героев Платонова. Она уже вовсе не объект авторской иронии, иными словами — это сдержанность, готовность, если надо, уступить товарищу или отложить на какое-то время и даже на неопределенный срок осуществление желания и момент собственно вкушения этого счастья.

Теперь обратимся к исследованию Платоновской *жадности*. Как написано в одном месте «Чевенгура»,

> Дванов работал лопатой с усердием жадности (Ч).

Собственно, тут они вместе с товарищем Пиюсей просто роют канаву для отвода воды из ручья, чтобы в дальнейшем чевенгурцы смогли выстроить на этом ручье плотину: *Зато люди будут всегда сыты*, — обосновывает Дванов свои действия. Все выглядело бы вполне нормально, если бы говорилось, например: *жадно пил / жадно ел / с жадностью схватил деньги* или с *усердием работал лопатой*. Но все-таки не: **копал с жадностью* — у действия копать возникает некий дополнительный наведенный смысл — ‘приобретая в результате что-то непосредственно для себя’. Но при этом он трудится для общего блага! Если *жадности* и может быть присуще специфическое *усердие* (например, можно: *жадно, с усердием поглощать пирожные*), то вообще-то *жадность* предполагает какие-то спонтанные, порывистые действия, а *усердие* ей противоположно по признаку размеренности, упорядоченности и постепенности действий. По мнению же Платонова, усердие характерно как будто для всякого проявления жадности. Это странно еще хотя бы и потому, что *усердие* в хорошем деле вполне принято демонстрировать, ну, а *жадность,* наоборот, полагается всеми способами скрывать. У Платонова же получается, что герои и повествователь выставляют жадность напоказ, как бы ею похваляются.

В мире этого автора даже *нежность* вполне сочетается с *жадностью*. Так, чевенгурцы не решаются сами выбрать себе жен из доставленных им Прокофием женщин, *стыдясь* даже смотреть на них. Решено, что каждый должен перецеловать всех женщин подряд, чтобы сами собой таким образом выявились симпатии и предпочтения, и вот что происходит:

> Дванову досталось первым целовать всех женщин: при поцелуях он открывал рот и зажимал губы каждой женщины меж своими губами с жадностью нежности, а левой рукой он слегка обнимал очередную женщину, чтобы она стояла устойчиво и не отклонялась от него, пока Дванов не перестанет касаться ее (Ч).

Выделенное сочетание употреблено, очевидно, вместо простого <жадно целовал> или несколько более сложных смыслов: <целовал одновременно и жадно, и с нежностью>. А может быть, даже такого: <с какой-то особенной, характерной именно для его нежности жадностью>.

Похожее по парадоксальности сочетание и в примере ниже:

> Активист наклонился к своим бумагам, прощупывая тщательными глазами все точные тезисы и задания; он с жадностью собственности, без памяти о домашнем счастье строил необходимое будущее, готовя для себя в нем вечность... (Ч).

Прощупывать тщательными глазами это несложный перенос эпитета с действия на его инструмент — вместо *тщательно прощупывать, просматривать*.

А вот сочетание *жадность собственности* было бы нормальнее преобразовать, например, в: <жадность до чьей-то чужой собственности>. Может быть, это и хочет сказать Платонов? Однако такому прочтению противоречит сопровождающий контекст: *без памяти о домашнем счастье*!

Платоновская *жадность*, так же как *скупость*, делается нейтральным или даже положительным свойством человека. Так можно, например, в положительном смысле «жадно стремиться к знаниям»: Платонов словно пытается распространить частные одобрительные коннотации в данном употреблении слова — сразу на все остальные его контексты. Вот интересующие нас слова *скупость* и *жадность* — представляющие из себя в некотором смысле антонимы, — стоят рядом во фразе: у безногого инвалида Жачева

> скупо отверзтые глаза наблюдали посторонний для них мир с жадностью обездоленности, с тоской скопившейся страсти... (К).

Т.е., по-видимому, <еле-еле открытые глаза смотрели на мир с особой жадностью, обусловленной или еще подчеркиваемой физическими недостатками героя>. Слово *скупо* сохраняет лишь минимум языкового значения, который можно описать как ‘малость и незначительность проявления’, а слово *жадность* может быть противопоставлено ему как раз как ‘повышенный интерес к впечатлениям внешнего мира’, которые вбирает в себя герой-инвалид через зрение.

Для Платоновских героев *жадность* и *скупость* предстают в качестве оснований для коллективных человеческих эмоций: первая из них переосмысливается как желание **приобрести** нечто не лично для себя, а в общественную собственность, в то время как вторая — как нежелание **выпускать** также из общеполезной собственности хотя бы один из предметов уже имеющегося там, наличного «всеобщего инвентаря».

§ 2. От *Ума* — к *Чувствам*

О специальном интересе Платонова к теме ‘ум и чувства’ уже писали.[1] В соответствии с представлениями вульгарных материалистов XVIII века,

> душа есть только пустой термин, о котором мы не имеем никакого представления и которым мы пользуемся только для того, чтобы обозначить ту часть, которая в нас

[1] *Левин Ю. И.* Указ. соч., 1990; *Вознесенская М. М., Дмитровская М. А.* О соотношении ratio и чувства в мышлении героев А. Платонова // Логический анализ языка. Ментальные действия. М. 1993, с. 140–146; *Дмитровская М.* Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. СПб. 1995, с. 39–52.

мыслит, а мыслит в нас именно мозг; и допускать кроме мозга еще душу нет никакой необходимости.[1]

Это очень важное, как бы установочное для Платонова утверждение. Одна из важнейших деформаций общепринятых отношений в его мире выражается прежде всего в том, что обе эти душевные способности, ум и чувства человека, мыслятся намеренно овеществленно, принудительно материально, предстают перед нами в осязаемых образах, через самые простые и грубо-зримые вещи, как, например:

1. через изменение габаритов, увеличение размеров и причинное «обусловливание» одного через другое:

Козлов от сытости почувствовал радость, и ум его увеличился (К).

Здесь радость можно представить себе как какое-то тепло или тяжесть, которые расходятся, буквально разливаются по телу вместе с сытостью, а ум — просто как некое вместилище, буквально — мешок (или даже просто желудок, помещающий в себя пищу?), который может содержать и чувства, наполняющие и, стало быть, растягивающие его предметы (это можно было бы назвать следованием «Раблезианской» традиции у Платонова);

2. или через непосредственный переход Чувства — в Ум (своего рода диалектический скачок, пресловутый переход количества в качество). Вот, по словам Чиклина:

У кого в молодых летах было несчетное чувство, у того потом ум является (К).

Иначе говоря, в молодые годы чувства как бы начинают собой распирать изнутри вместилище души, а затем на их месте (внутри созданной, «продавленной» таким образом формы) и появляется ум. Так что выходит, ум — это попросту заместитель пережитых когда-то ранее человеком чувств, нечто вроде материализованной (окаменевшей) памяти о происшедших в жизни событиях, откладывающийся в течение всей жизни опыт, некий механический остаток, просто «сгусток», полученный в результате первоначально неосмысленных, совершаемых под влиянием слепого чувства и как бы в забытьи, действий. Во всяком случае, ум выглядит как откровенно вещественное, материальное тело.

3. Ум может быть представлен и как рабочий механизм:

Здесь Вощев решил напрячь свою душу, не жалеть тела на работу ума, с тем, чтобы вскоре вернуться к дому дорожного надзирателя... (К).

---

[1] *Ламетри Ж.* Человек-машина. (1746) // по книге: Челпанов Г. И. Мозг и душа. М. 1994, с. 48.

Тут для исправной работы механизма ума (как и всей души) необходимы затраты тела. При этом тратится само «вещество» человека, наподобие того, как идут в печь дрова или уголь в — топку паровоза.

4. При этом устройство Ума как механизма, требующего постоянной заботы и управления для поддержания исправной работы, довольно примитивно; его работа зависит прежде всего от сытости человеческого желудка:

> — Погоди, — ответил хриповатым, махорочным голосом пригревшийся пешеход. — Я бы сказал тебе, да у меня ум без хлеба не обращается. Раньше были люди, а теперь стали рты. Понял ты мое слово?
>
> У Дванова было среди карманного сора немного хлебной мякоти.
>
> — Поешь, — отдал он хлеб, — пусть твой ум обращается в живот, а я без тебя узнаю, чего хочу (Ч).

5. Понимание любой мысли можно представить себе, согласно Платонову, через приобретение, или просто складывание какой-то информации к себе в ум, как в копилку:

> Вот Михаил глядит все туда и соображает чего-то. Кулаков, дескать, нету, а красный лозунг от этого висит. Вижу, входит что-то в его ум и там останавливается... (К).

Такой Ум предстает как какой-то склад или кладовка, накопитель (в первую очередь, конечно, зрительной, образной) информации. Сравним с отрывком:

> — Складывай в ум, — подтвердил Жеев. — В уме всегда остальцы лежат, а что живое — то тратится, и того в ум не хватает (Ч).

6. Иной раз сама работа Ума, т.е. размышление, предстает как какой-то физиологический, вовсе малоэстетичный процесс (особенно если человек так ничего и не может придумать). Например, у Кирея от прилива крови — аж закипает в ушах гной:

> ...Кирей подошел к Чепурному поближе и с тихой совестливостью сообщил:
>
> — Товарищ Чепурный, у меня от ума гной из ушей выходит, а дума никак... (Ч).

7. Значит, в уме оказывается как бы просто свалка чего-то старого и ненужного: приобретенные до этого знания лежат в нем «мертвым грузом». Последняя идея, вообще говоря, подкрепляется и вдохновляется такими стереотипными выражениями языка, как: «(чья-то мысль/ идея) *остановилась* (на чем-то) / *засела* (у кого-то) *в голове* / (кто-то) *вбил себе в голову* / (что-то) *взбрело на ум* / (какая-то мысль) *сверлит мозги*» итд.[1]

[1] Этот стереотип можно было бы ввести как очередную «лемму» общечеловеческого поведения — по образцу того, как с помощью лемм и доказательств описывается «мир тщеславия» Ларошфуко в указанной выше работе Дорофеева и Мартемьянова.

В нормальном состоянии мысли не должны стоять на месте: с одной стороны, в ум должна поступать какая-то информация извне, от органов чувств и от других людей, а с другой стороны, Ум должен сам «выдавать» что-то наружу — человек должен с кем-то делиться своими мнениями или, по крайней мере, для себя как-то формулировать свои мысли, откладывая их в памяти, для возможного дальнейшего использования.

8. Основное в работе Ума как примитивного механизма — привычка, или простое рутинное исполнение каких-то ранее усвоенных действий:

> Соседний старик хотя и спал, но ум у него работал от старости сквозь сон (Ч).

То есть ум продолжает работать как бы по привычке, машинально, отдельно и независимо от самого человека.

По Платонову, чувства обычно только безвыходно *кипят* внутри человека, а проходя через (пустое) пространство ума, они — **охлаждаются** от своего потока и, кроме того, становятся наблюдаемы как для самого субъекта, так и для других людей — их становится возможно описывать, рефлектируя над ними.

9. Связь друг с другом чувств и ума похожа на отношения объекта наблюдения и наблюдающего, т.е., с одной стороны, сам человек, с его чувствами и душой, а с другой — некий *«молчаливый надзиратель»*, он же *«евнух души»* — живущий где-то внутри и постоянно следящий за первым. Но тем не менее и ум тоже можно (и должно) *чувствовать* — наверно, как правильную заполненность некоего пространственного вместилища:

> Почувствовав полный ум, хотя и не умея еще произнести или выдвинуть в действие его первоначальную силу, Вощев встал на ноги... (К).

10. Потому и становится возможным характерное для Платонова особого рода ощущение — *«чувство ума»* и *«чувство сознания»*, что за работой Ума на самом деле все время нужно приглядывать, основываясь на чем-то вроде интуиции, как надо присматривать, например, за действиями вороватого приказчика. (Может быть, это снова некое пародийное отталкивание, например, от такого выражения, как *чувство революционной совести*, парадоксально соизмеряющего совесть — с чувством.) С другой стороны, как мы уже видели, и наоборот: Умом человек постоянно следит за своими Чувствами. В идеале же (в коммунистической рационалистической утопии), конечно, именно Ум должен руководить всеми чувственными «отправлениями»:

> Пашкин нечаянно заволновался [после угрозы Жачева, что тот его побьет], но напряжением ума успокоился — он никогда не желал тратить нервность своего тела (К).

Еще один характерный Платоновский пример критики Чувств со стороны Ума — когда герои «Счастливой Москвы» спорят друг с другом из-за женщины, которую оба любят:

> — Зачем же ты бросил ее хромую и одну? — спросил Сарториус. — Ты ведь любил ее.
>
> Самбикин чрезвычайно удивился:
>
> — Странно, если я буду любить одну женщину в мире, когда их существует миллиард, а среди них есть наверняка еще большая прелесть. Это надо сначала точно выяснить, здесь явное недоразумение человеческого сердца — больше ничего (СМ).

Тут снова всплывают мысли некоего *равнодушного наблюдателя*, или *евнуха души* (т.е. Сербинова в «Чевенгуре», Прушевского в «Котловане», Сарториуса в «Счастливой Москве» и многих других героев), постоянно сомневающегося в истинности (и оправданности) своих Чувств и больше склонного полагаться на Разум. Все остальное, что нельзя оправдать Умом, предстает для него лишь как *недоразумение человеческого сердца, сердечно-чувствительная заунывность* или же просто как *пустяки*.

11. Слишком большой Ум для человека все же обременителен, невыносим (почти цитатный повтор мысли Достоевского) — и от него необходимо избавиться, отрешиться во что бы то ни стало:

> — Чиклин, отчего я всегда ум чувствую и никак его не забуду? — удивилась Настя (К).

Постоянно чувствовать, «переносить, терпеть» собственный ум для человека мучительно: это мешает жить (ср. с языковыми выражениями, от которых Платонов, видимо, отталкивался: *горькие / неотступные / безутешные мысли, неумолимое сознание чего-то* итп.).

Самое непереносимое, что только может быть для человека, это внутреннее оцепенение, полная остановка Ума. Вот Чиклин роет могилу для умершей на котловане девочки и на минуту замирает, прислонившись головой к обнаженной глине:

> В этих действиях он хотел забыть сейчас свой ум, а ум его неподвижно думал, что Настя умерла (К).

Получить успокоение человек может, только лишь расставшись со своим постоянным навязчивым двойником — Рассудком:

> Вощев спустился по крошкам земли в овраг и лег там животом вниз, чтобы уснуть и расстаться с собою. Но для сна нужен был покой ума, доверчивость его к жизни, прощение прожитого горя, а Вощев лежал в сухом напряжении сознательности и не знал — полезен ли он в мире или все без него благополучно обойдется (К).

Платонов использует здесь измененное сочетание вместо имеющихся в языке: <находился в напряжении / напряжение мысли / попытка что-то уразуметь, осознать>, <действовать сознательно / отдавать себе отчет в своих поступках>, <проявлять сознательность>, т.е. ‘действовать (или говорить) в соответствии с принятыми установлениями о том, что правильно и справедливо’ (собственно, это советский штамп), а также <находиться в бессмысленном напряжении / быть в беспамятстве / в бессознательном состоянии>. Слово *сухой* имеет коннотацию ‘лишенный чувства, бесчувственный, безжизненный’, а здесь употребляется также в значении ‘бесплодный’ (напряжение сознания героя оказывается до сих пор напрасным, пустым). Возможно, для Платонова «напряженное сознание» соотносится также просто с электрическим напряжением, так что всякий размышляющий человек как бы находится и «под напряжением». (Кроме того, понятно, что «сухому» разуму всегда противостоит у Платонова «влажная» стихия чувства.)

12. Вообще *Сознание* у Платонова — это, как правило, нечто сухое, холодное и мертвое, действующее исключительно механически, как бы само собой, нисколько не завися от — и не нуждаясь в — человеке, в отличие от *Души*, главная природа и все проявления которой обязательно горячи и «влажностны» (*душа* — для него всегда или жидкость, или огонь, или газ).

Думать постоянно об одном и том же мучительно трудно: для легкости переживания жизни, так сказать, «объект приложения души» должен понемногу меняться, и мысль должна передвигаться по нему или перебегать от одного предмета к другому: мысли не должны «стоять на месте», не следует «переливать из пустого в порожнее» или «толочь воду в ступе», иначе грозит «застой в мыслях». Человеку именно приятно бывает **расстаться** с собой и со своим сознанием (в забытьи, в опьянении, в бреду, во время обморока или сна, даже в смерти), и ему постоянно хочется утратить контроль над собой, «отдаться на волю волн / предаться сладостным мечтам» итп.

Восприятие мысли у героев Платонова происходит как энергетическое или прямо-таки вещественное возмещение, в котором идеальное снова представлено через материальное. Время тягостно и непереносимо долго именно в мысли, в Уме оно тянется как вечность или же вообще стоит, в то время как в Чувствах оно летит, проносится мгновенно, переживается только как краткий сладостный миг:[1]

> ...Чепурный положил голову на руки и стал не думать, чтобы скорее прошло ночное время. И время прошло скоро, потому что время — это ум, а не чувство, и потому что Чепурный ничего не думал в уме (Ч).

[1] Об этом подробнее ниже, в главе о времени.

13. Безраздельно отдано Чувствам именно время сна, Ум же в это время в человеке спит или работает «параллельно» и независимо от самого человека (ср. с пунктом 9 выше). Бодрствование неизбежно пробуждает Сознание и как бы **выгоняет** Ум на работу, принуждая его что-то делать, находить себе употребление:

> Не имея исхода для силы своего ума, Сафронов пускал ее в слова и долго их говорил. Опершись головами на руки, иные его слушали, чтоб наполнять этими звуками пустую тоску в голове, иные же однообразно горевали, не слыша слов и живя в своей личной тишине (К).

При осмыслении этого отрывка с множеством неправильностей необходимо привлечение таких «правильных» словосочетаний, как <найти выход / пустить свои силы на что-то / отвести душу (в чем-л.) / выпустить пар>, а также <заполнить пустоту / залить (заглушить) тоску>, т.е. главной целью лектора (Сафронова) было — избавить свой Ум от одолевающих его мыслей, а для слушателей — хоть чем-нибудь наполнить голову, изжив этим ту же самую исходную тоску. (Вообще, живя, человек только *мучается* и *терпит*. Эта идея, говоря условно, буддистского мировоззрения пронизывает сознание всех героев Платонова.)

14. Ум неофита — это объект приложения сознательных (воспитательных) усилий общества:

> — Вот сделай злак из такого лопуха! — сказал Сафронов про урода. — Мы все свое тело выдавливаем для общего здания, а он дает лозунг, что наше состояние — чушь, и нигде нету момента чувства ума! (К).

Тут для осмысления, кажется, существенны следующие сочетания: <выдавливать / выжимать (из кого-либо все) соки>, <момент приложения силы / момент истины>, <сделано без ума / (ни в чем нет) никакого смысла>. То есть человек должен быть готов всем пожертвовать ради общего дела, даже отдать свое тело и жизнь, а Жачев своим поведением утверждает, что все бессмысленно, что даже Ум самих вождей социалистического строительства так и не создает никакого «момента силы» — по-видимому, для того чтобы можно было «стронуть» с места старые человеческие чувства и страсти и привести их к желаемому в результате состоянию, чувственной увлеченности и энтузиазму деятельности на благо всех.

15. Тело у героев Платонова — полигон действий разрушительных Чувств. Душа, именно низменная, животная душа человека (иную герои-материалисты Платонова как будто и не видят) проявляет себя как капризный ребенок — то ей хочется одного, то другого. Это субъект часто совершенно неразумной

Воли, основными проявлениями которой и являются Жадность и Скупость! При этом Ум в человеке безволен. Ум — существо возвышенное, бестелесное, но кроме этого и бесчувственное, даже безнравственное! Поистине это только бездеятельный наблюдатель жизни, тень загробного *того света*, некое всезнающее существо с противоположной, невидимой стороны Луны. Тут очевидно влияние на Платонова Розанова с его отвержением новозаветного Христа (в «Людях лунного света» и др. произведениях).

Перехожу теперь к собственно постулатам Платоновской метафизики, или его ответным антитезисам — художественным, поэтическим реакциям на прокламируемые и, надо полагать, исповедуемые им тезисы идеологии, которые схематично представлены были выше.

§ 3. От *Чувств* — к *Уму*

Ум — это чисто механическое устройство, способное действовать каким-то единственно правильным, раз навсегда установленным образом, наподобие заведенных часов (в этом взгляд Платоновского повествователя повторяет взгляд Ламетри; а часы — вообще весьма устойчивый для Платонова образ, но в нем же выражается и некий постоянно охватывающий человека ужас — ужас от напоминания об уходящем словно *на твоих глазах* времени). Функции этого механизма — работать, пока исправен, потом «уставать», т.е. приходить в негодность и останавливаться (когда механизм испорчен или кончился завод), «отдыхать», а затем, после отдыха или ремонта, снова работать. И так бесконечно.

Чувство же — это само средоточие души в человеке. Основная «рабочая» функция чувства, как уже сказано, — приносить человеку мучения и страдания, но вместе с тем это еще и то, что объединяет одного человека с другими, то, из чего и должен «произрасти» всякий правильный Ум. Вот что говорится о приемном отце Дванова, служащем в паровозном депо:

> Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов, — одним нагревом своих впечатлительных чувств, и этого было достаточно для мучений (Ч).

Всякая прочувствованная, выстраданная мысль рождается, проходя через муки Чувства: имеются в виду мучения за другого (не за себя, а за объект, но также и из-за бессмысленности всего человеческого существования) через сопереживание ему, соучастие в чужой жизни.

Противопоставление, лежащее в основе Платоновского мировоззрения, которое в свою очередь, как мне кажется, переворачивает известные Марксовы противопоставления (материя / сознание, базис / надстройка итп.) и прямо оспаривает один из исходных постулатов Фрейда (что в сфере бессознательного безраздельно господствует «принцип удовольствия»), таков:

— в Уме человека — хоть он и считается **высшим** достижением человека — можно обнаружить из Чувств лишь только корысть, стяжательство, зависть, тщеславие, ревность, злорадство, заинтересованность в выгодах для себя одного, — то есть всё чувства, от которых во что бы то ни стало следует отказаться с помощью того же Сознания, как предписывает «идеологическая» установка (см. выше пункт 11). И только в Чувствах следует искать истинные бескорыстие, откровенность, сочувствие ближним и веру в необходимость добра (Разумом же эти устремления души никак не доказуемы и не достижимы). Вот как сказано о взрослеющем Саше Дванове:

> О себе он только думал, а постороннее чувствовал с впечатлительностью личной жизни и не видел, чтобы у кого-нибудь это было иначе (Ч).

Ум и Чувство противоборствующие друг другу стихии. Чувства — это стихия бедствия и мучения, и когда они замкнуты внутри человеческого существа, они заставляют Ум страдать, а Ум зовет решать задачи (в частности, на пользу всего человечества). Сознание (*свет сознания*) вообще освещает собой остальной мир только постольку, поскольку этот последний может быть интересен какому-то из корыстных субъектов, борющихся в нем:

> Сарториус умолк; его ум напрягся в борьбе со своим узким, бедствующим чувством, беспрерывно любящим Москву Честнову, и лишь в слабом свете сознания стоял остальной разнообразный мир (СМ).

Ум это автомат, работающий без остановки и без отдыха, но и как-то — без особого толку (подобно машине на социалистическом производстве?):

> На обратном пути Вермо погрузился в смутное состояние своего безостановочного ума, который он сам воображал себе в виде низкой комнаты, полной табачного дыма, где дрались оборвавшиеся от борьбы диалектические сущности техники и природы (ЮМ).

То, что может быть познано Умом, всегда ограниченно и носит лишь вспомогательный, частный характер. То, что дает собой познание через Чувства, в принципе бесконечно и всеобъемлюще:

> Инженер Прушевский уже с двадцати пяти лет почувствовал стеснение своего сознания и конец дальнейшему понятию жизни, будто темная стена предстала в упор перед его ощущающим умом (К).

За неправильными Платоновскими сочетаниями в нашем сознании при осмыслении этой фразы всплывают присутствующие как бы на заднем плане следующие словосочетания:

<почувствовал (от чего-то) стеснение / теснит (стеснило) грудь, ‘стало нехорошо на душе’>; <стеснять движения / наступило помрачение сознания>; <ощутил предел в продвижении к чему-то, уткнулся / уперся в стену / пришел к невозможности понять что-либо до конца>.

Ум предстает как некий механизм, движущийся вперед наугад и находящийся в постоянной зависимости, как бы идущий на поводу у своих ощущений. Платоновский герой убеждается в ограниченности того, что он может понять (того, что может так или иначе войти в его сознание), и от этого чувствует узость познаваемого Умом, его стеснение.

Это место у Платонова, мне кажется, вполне уместно соотнести со следующим рассуждением Б. Паскаля, где тот проводил различие между «геометрическим умом», с одной стороны, и «чувством тонкостей», с другой, т.е. некими интуитивными способностями человека:

> Разум действует медленно, принимая во внимание столько принципов, которые всегда должны быть налицо, что он поминутно устает и разбегается, не имея возможности одновременно удержать их. Чувство действует иначе: оно действует в одну секунду и всегда готово действовать.[1]

Приведенный Платоновский вывод подтверждается тем, что несколько ранее в тексте «Котлована» сказано о Прушевском:

> Весь мир он представлял мертвым телом — он судил его по тем частям, какие уже были им обращены в сооружения: мир всюду поддавался его внимательному и воображающему уму, ограниченному лишь сознанием косности природы; материал всегда сдавался точности и терпению, значит, он был мертв и пустынен (К).

Ум, остающийся *ограниченным*, или <ограниченный ум> — это, по-видимому, неглубокий, недалекий, уже притупившийся от постоянной «включенности» в работу. Хотя и считается, что потенциально Ум человека может продвигаться в познании в любом направлении без ограничений, в данном случае он оказывается ограничен, по крайней мере, тем усвоенным представлением, что вся природа — только его объект, неживое, косное вещество (богатства которого человек должен к тому же «взять у нее» силой. Здесь косность природы — ее неподатливость). А может быть иначе: человек подходит тут к пониманию того, что сама природа устроена **косно**, по вполне однозначным,

[1] Цитирую по: *Войно-Ясенецкий В. Ф.* О духе, душе и теле. (1923–1925) // Философские науки. № 1–3. М. 1994, с. 96.

уже известным и исследованным им, человеком, законам, то есть никакой «свободы» ни в ней, ни в них просто не может быть. (Эта мысль возобладает в поздних произведениях Платонова — пьесах «Шарманка», «14 красных избушек», «Ноев ковчег» и других.) Вот продолжение предыдущего отрывка (привожу его в разбивку, потому что здесь, мне кажется, скрывается некий итог в цепи авторских размышлений, которые заслуживают того, чтобы разобрать их отдельно):

> И с тех пор он [Прушевский] мучился, шевелясь у своей стены, и успокаивался, что, в сущности, самое серединное, истинное устройство вещества, из которого скомбинирован мир и люди, им постигнуто, — вся насущная наука расположена еще до стены его сознания, а за стеною находится лишь скучное место, куда можно и не стремиться (К).

Эта *стена*, быть может, по представлениям Платонова, и заслоняет в *сознании* его героя самое истинное, исходное *устройство мира*! То есть знания, полученные одним Умом, загораживают от человека то, что подвластно иному знанию, *впечатлительным чувствам*. Закономерно поэтому, что единственное, что удерживает героя от самоубийства, это следующие мысли-чувства:

> ...Казалось, что все чувства его, все влечения и давняя тоска встретились в рассудке и сознали самих себя до самого источника происхождения, до смертельного уничтожения наивности всякой надежды. Но происхождение чувств оставалось волнующим местом жизни; умерев, можно навсегда утратить этот единственно счастливый, истинный район существования, не войдя в него (К).

Итак, только Чувства представляют истинную жизнь. Дальнейшее развитие та же мысль в «Котловане», мне кажется, получает в размышлениях Вощева, скорбящего над телом умершей девочки Насти (здесь звучит постоянный глубоко «экзистенциально» пессимистический мотив Платонова):

> Вощев согласился бы снова ничего не знать и жить без надежды в смутном вожделении тщетного ума, лишь бы девочка была целой, готовой на жизнь, хотя бы и замучилась с теченьем времени (К).

Иначе говоря, Ум, по Платонову, только обольщает человека некими *тщетными вожделениями* (например, идеей господства над природой), но его ограниченность, тем не менее, очевидна. По-настоящему **увлекать** человека жизнью могут только Чувства. Та же идея прорабатывается автором и в «Чевенгуре». Так, по поводу того, что заклепки на новом паровозе — *ни к черту не годятся*, приемный отец Саши Дванова, Захар Павлович, сетует (он всегда рассуждает при помощи таких неказистых, витиеватых выражений):

— Никто ничего серьезного не знает — живое против ума прет...

Саша не понимал разницы между умом и телом и молчал. По словам Захара Павловича выходило, что ум — это слабосудная сила, а машины изобретены сердечной догадкой человека, — отдельно от ума (Ч).

Снова Чувство оказывается творческим началом в человеке, а Ум — чисто вспомогательным, рабочим механизмом. Становится неожиданно понятной и та парадоксальность постоянного противопоставления *пустоты* — как свободного и полностью расчищенного под любое будущее строительство пространства в Уме (самого по себе *бездушного*, невозможного для жизни, дыхания) в отличие от — тесного и даже порой непереносимого для человека (сжимающего, излишне загроможденного, и потому *душного*) пространства Чувств.

Занятие техникой покоя будущего здания обеспечивало Прушевскому равнодушие ясной мысли, близкое к наслаждению, — и детали сооружения возбуждали интерес, лучший и более прочный, чем товарищеское волнение с единомышленниками. Вечное вещество, не нуждавшееся ни в движении, ни в жизни, ни в исчезновении, заменяло Прушевскому что-то забытое и необходимое, как существо утраченной подруги (К).

Все же единственный выход из «безвоздушного» пространства Ума — обращение к ближнему, к его Чувствам:

Забвение охватило Вермо, когда скрылось из глаз все видимое и жилое и наступила одна туманная грусть лунного света, отвлекающая ум человека в прохладу мирной бесконечности, точно не существовало подножной нищеты земли. Не умея жить без чувства и без мысли, ежеминутно волнуясь различными перспективами или томясь неопределенной страстью, Николай Вермо обратил внимание на Босталоеву... (ЮМ).

Чувства, конечно, могут — как тучи закрывают небо — полностью блокировать Ум, и тогда человек погибает для общества:

Сарториус чувствовал, как в тело его вошли грусть и равнодушие к интересу жизни, — смутные и мучительные силы поднялись внутри него и затмили весь ум, всякое здравое действие к дальнейшей цели. Но Сарториус согласен был утомить в объятиях Москвы все нежное, странное и человеческое, что появилось в нем, лишь бы не ощущать себя так трудно, и вновь отдаться ясному движению мысли, ежедневному, долгому труду в рядах своих товарищей (СМ).

А вот героиня «Счастливой Москвы» девушка по имени Москва, во время праздничного ужина

> забылась и ела и пила, как хищница. Она говорила разную глупость, разыгрывала Сарториуса и чувствовала стыд, пробирающийся к ней в сердце из ее лгущего, пошлого ума, грустно сознающего свое постыдное пространство (СМ).

То есть Ум придумывает обманы, пошлости и даже лжет сам себе, а сердце чувствует за это стыд и страдает. Здесь Ум — еще и как будто пустая комната (постыдно большая, незаполненная), а Чувства — перенаселенная коммунальная квартира, где в спертом воздухе трудно дышать и надо следить, чтобы не отдавить кому-нибудь ногу... В сознании просто течет бесконечный поток образов. Все они берутся извне, из природы, и суть просто ее отражения. Но они же и гонят сердце человека вперед, вызывают те или иные Чувства, заставляют человека предпочитать одно и ненавидеть другое, иначе говоря, дают ему, чем жить.

> Сарториус взял Честнову за руку; природа, — все, что потоком мысли шло в уме, что гнало сердце вперед и открывалось перед взором, всегда незнакомо и первоначально — заросшей травою, единственными днями жизни, обширным небом, близкими лицами людей, — теперь эта природа сомкнулась для Сарториуса в одно тело и кончилась на границе ее платья, на конце ее босых ног (СМ).

Подобную же увлеченность — и во-влечение Мысли в оборот реальной жизни — при посредстве Чувства переживал на себе, на мой взгляд, и Павел Флоренский. Платоновское трепетное отношение к *миру* — только с виду и «как бы» миру неживых вещей — очень сходно с тем мистическим персонализмом Флоренского, который виден уже в его воспоминаниях детства. Вот, например, какие факты пробуждали интерес мальчика к науке:[1]

> Закон постоянства, определенность явления меня не радовали, а подавляли. Когда мне сообщалось о новых явлениях, мне до тех пор не известных, — я был вне себя, волновался и возбуждался, особенно если при этом оказывалось, что отец, или хотя бы кто-нибудь из знакомых его, видел сам это явление. Напротив, когда приходилось слышать о найденном законе, о «всегда так», меня охватывало смутное, но глубокое разочарование, какая-то словно досада, холод, недовольство: я чувствовал себя обхищенным, лишившимся чего-то радостного, почти обиженным. Закон накладывался на мой ум, как стальное ярмо, как гнет и оковы. И я с жадностью спрашивал об исключениях. Исключения из законов, разрывы закономерности были моим умственным стимулом. Если наука борется с явлениями, покоряя их закону, то я втайне боролся с законами, бунтуя против них действительные

[1] Отец Павла Флоренского, Александр Иванович Флоренский, окончил Институт гражданских инженеров и работал на строительстве Закавказской железной дороги.

> явления. Законность была врагом моим; узнав о каком-либо законе природы, я только тогда успокаивался от мучительной тревоги ума, чувства стесненности и тоскливой подавленности, когда отыскивалось и исключение из этого закона. (...) # Положительным содержанием ума моего, твердою точкою опоры — всегда были исключения, необъясненное, непокорное, строптивая против науки природа; а законы — напротив, тем мнимо-минуемым, что подлежит рано или поздно разложению. Обычно верят в законы и считают временным под них не подведенное; для меня же подлинным было не подведенное под законы, а законы я оценивал как пока еще, по недостатку твердого знания, держащиеся. И явление меня влекло и интересовало, пока сознавал его необъясненным, исключением, а не нормальным и объяснимым из закона.[1]
>
> Вещь как таковая, уже всецело выразившаяся, мало трогала меня, раз только я не чувствовал, что в ней нераскрытого гораздо больше, чем ставшего явным: меня волновало лишь тайное (Там же, с. 90).

И еще отрывок (из его же письма жене из лагеря, написанного незадолго до смерти, в 1937):

> ...Все научные идеи, те, которые я ценю, возникали во мне из чувства тайны. То, что не внушает этого чувства, не попадает и в поле размышления, а что внушает — живет в мысли и рано или поздно становится темою научной разработки.

Итак, поэтический мир Платонова населяют сложным образом взаимосвязанные образы-идеи, в частности Скупость и Жадность (под которыми на самом деле скрываются Великодушие и Щедрость, как мы видели), а также Ум и Чувство. Оставаясь в подтексте, они диалогичны и могут быть поставлены друг **против** друга, а кроме того, находятся в противоречии с теми идеями, которые читателю известны, — цитируют, пародируют, передразнивают или как-то — с той или иной степенью искренности — заручаются чужим мнением, пытаясь разделить или оспорить его, «примерив на себя», драматически разыграв перед читателем. Самое интересное, на мой взгляд, в том, что эти образы свободно противоречат не только «чужому слову» и внешнему контексту, но и друг другу! — Система образов-идей Платонова намеренно строится на соположении друг с другом противоположностей, на рядоположении тезиса и антитезиса (а также всех существенных аргументов в пользу как первого, так и последнего) и на прямом их «соревновательном» сосуществовании, без авторских предпочтений, — как бы на совместном их учете и взаимном подкреплении друг друга. Автор настаивает на их обязательном участии в са-

---

[1] *Флоренский Павел, священник*. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. (1920) М. 1992, с. 183.

мом «строении» или «составе» Души человека. На мой взгляд, это говорит не о внутренней противоречивости, как можно было бы считать, а, наоборот, о проникновении писателя в самые глубины человеческой психики, о попытке разложения всякого предмета на «окончательные» атомы смысла, дальше которых никакой — ни научный, ни поэтический — анализ пойти не может, оставляя место только «практике», или свободно творящей реальность — воле человека.

* * *



Илл. 10. Неизвестный мастер из Альциры (Валенсия). *Аллегория страстей: Богатство, Наслаждение, Расточительность, Бездействие*... (XVI в.) Фрагмент

Глава X
О Платоновской *душе*

Краткое содержание:

§ 1. Сравнение *картины души* по Платонову с русской общеязыковой «картиной». — § 2. *Душа* как воздух и дыхание. — § 3. Как *сердце* и *кровь*. — § 4. Пустое пространство. — § 5. Излишняя теплота. — § 6. Прилежание души. — § 7. Душа — страдалец или *узник* тела. — § 8. Объект применения души. — § 9. Как самое неприглядное в человеке. — § 10. Как невозможное и несбыточное. — § 11. Нечто (об)на-деленное смыслом? — § 12. Желание рассеять себя и двойник человека. — § 13. Массовая душа и срастание душ. — § 14. Как разъединяющее начало и *неприличное животное*. — § 15. Объединяющее всех вещество и проект перерождения душ. — § 16. Любовь и душа. — § 17. Оправдание души. — § 18. Техника утраты души и готовность перемучиться за всех. — § 19. Отсутствие в утопии конца.

Со словом *душа* в разных произведениях писателя можно встретить такие заставляющие спотыкаться на них выражения: *выгонять душу* («Память»)[1]; *расхищать душу* («Крюйс»); *душевный надел*; *занимать нуждой душу; расходовать постоянно скапливающуюся душу* («Государственный житель»); *потратить на человечество всю свою душу* (из рукописи «Джан»); *надстройка души* («Шарманка»); *отдавать душу взаймы, душа сопрела* («От хорошего сердца»); *дать слезу в душу, осуществление души, душа занудилась* («Бучило»); *душа утекает, контузить в душу; срастаться душой с делом* («В далеком колхозе»); *душа проваливается* («Чульдик и Епишка»); *сгорела душа* («В прекрасном и яростном мире»); [душа] — *дешевая ветошь* («Душевная ночь»); *душа* [слишком] *просторной емкости; душа обращена вперед* («Бессмертие»); *душевная чужбина; составить масштабную карту души; заросшая жизнью душа* («Сокровенный человек»); *пока не опростоволосилась вся душа* («Демьян Фомич»); *душа разрастается, теснота души, душа велика, бояться своей души, спускать свою душу, излучить* [в женщину] *душевную силу, изойти душой, истребить душу,* [дать] *истощиться душе, сторожить душу, жить в одну душу, на душе поблажеет* («Рассказ о многих интересных вещах»); *душевный смысл; сухая душа; томящая душа; напрячь душу; почувствовать* [в себе] *душу; предчувствовать устройство души; давать добавочным продуктом душу в человека; отмежеваться от своей души; превозмогать свою тщетную душу; истомить себя до потери души* («Котлован»)*; выветрить из себя всю надоевшую старую душу и взять другой воздух* («Ювенильное море»); *голые, неимущие души; душевное имущество; затраты души; убыток души; сытость души; душа течет* [через горло]*;* [душа] — *сердечно-чувствительная заунывность; расточать суетой душу; расходовать скапливающуюся душу;* [Яков Титыч ведет] *собеседования со своей душой* («Чевенгур»); *разрушить душу; с уснувшей душой; совестливый вопль в душе; питаться в темноте квартир секретами своих скрытых душ; вникнуть во все посторонние души; отводить душу людям; озаботиться переделкой внутренней души* («Счастливая Москва»); *жизнь* [Сарториуса] *состоит в череде душевных погребений*[2] (из набросков к роману «Счастливая Москва»).

Это не значит, конечно, что смысл Платоновских произведений исчерпывается только экспериментами его автора над языком. За отступлениями от языковой нормы у него, как правило, стоят определенные мыслительные ходы, с помощью которых (и, собственно, через которые) выражается чрез-

[1] Здесь, в отличие от большинства других мест книги, указание произведений Платонова дается в полном виде.

[2] При осмыслении последнего словосочетания, очевидно, следует принять во внимание языковое выражение *(что-то) умерло в душе* — оно составляет как бы его фон.

вычайно своеобразный мир Платонова. Ниже я попытаюсь реконструировать фрагмент этого мира, связанный с концептом *души*.

§ 1. Сравнение картины *души* по Платонову с русской общеязыковой «картиной»

> Русский дух был окутан плотным покровом национальной материи, он тонул в теплой и влажной плоти. Русская душевность, столь хорошо всем известная, связана с этой теплотой и влажностью; в ней много еще плоти и недостаточно духа.
>
> (*Н. Бердяев*. «Душа России», 1918)

> Душа это воображение другой жизни, другого существа. Душа наша рождается лишь тогда, когда она истекает из нас.
>
> (*А. Платонов*. Из набросков к «роману о Стратилате»)

Если сравнивать собственно Платоновское представление *души* — с общеязыковым (характерным для сознания говорящих на русском языке), то можно сделать следующие наблюдения. Платонов почти не использует сложившиеся в языке стандартные метафоры «действий» души и происходящих с ней при этом (метонимических) процессов,[1] а, как правило, всякий раз **отталкивается** от этих уже привычных действий, деформирует их и заставляет остановиться на них наше читательское внимание, принуждает нас так или иначе поломать над ними голову. При этом *душа* как бы умышленно «приземляется», делается такой, чтобы ее можно было «потрогать руками», или даже — подобно неверующему Фоме, «вложить [в нее] персты»[2].

Известно, что в русском языке *душа* внешне уподоблена множеству самых разнообразных предметов. Прежде всего, образу некоего помещения или «вместилища»: это как бы дом, комната, склад вещей или мешок; кроме того, это еще некое «тягловое средство»: телега, или плечи человека, или даже весы (здесь задействован оказывается и мотив греховности человека,

[1] Таких, например, как: *душа сжалась, ушла в пятки* (как отдельное живое существо), или — *воспарила, унеслась ввысь* (как птица) итп.

[2] При этом если сравнивать частотность употребления слова *душа* в произведениях Платонова, то она, как мы помним, превышает вдвое среднюю частоту употребления этого слова в литературных текстах, в то время как слово *дух*, напротив, вдвое уступает по частоте тому же среднестатистическому.

его совести, *несущей* на себе некий груз). Помимо названного это и сосуд (котел, колодец, ведро) или ручей; птица (с крыльями), всегда готовая к полету; затем еще сложный ландшафт (типа города с улицами), сам путь, или тропинка, идущая по нему; а также натянутые (и могущие в любой момент зазвучать или лопнуть) струны. Если же двигаться еще далее: это растущее деревце, побег (или некий стержень, каркас внутри человека); открытые кровоточащие раны на его теле, любое прикосновение к которым доставляет человеку страдания (оголенные нервы); завеса, или полотно, отгораживающее внутреннее потаенное пространство; а также зеркало, в котором отражается всё происходящее с человеком в жизни; некий невидимый человек, живущий внутри нашего тела (как бы наш двойник); воздух, входящий в человека с дыханием и выходящий из него (то же, что *дух*), и конечно — нечто невещественное; целая атмосфера, как бы само небо над головой человека, весь небосвод, только обращенный во внутреннее пространство, со своей собственной там «погодой»; кроме того, подвижная, реагирующая на внешние и на внутренние изменения стихия, например, горящий костер; нечто вроде вкуса к пище (или к вину); и, наконец, некий залог в отношениях с высшими силами (с Богом)[1].

Из всего арсенала собственно языковых образных средств уподобления души (языковых метафор, или вещных коннотаций) Платонов выбирает и наиболее активно «дорабатывает», превращая их в свои поэтические средства, следующие:

душа — **стихия**: это *бушующий внутри* [человека] *пожар, ураган* или *ровно дующий ветер* (Ч); даже некий застоявшийся воздух (поэтому надо *выветрить из себя всю надоевшую старую душу и взять другой воздух* (ЮМ);

душа — **птица**, вылетающая (или отпускаемая) на свободу (Ч);

душа — незаживающая **рана** на теле человека (Ч);

душа — реальный **двойник** человека. Автор домысливает этот образ как некоего *сторожа,* охраняющего *склад вещей,* или *равнодушного надзирателя, безмолвного зрителя, евнуха души человека* (Ч);

душа — то же, что **сердце**, механический двигатель или паровой котел, с их *согревающей* [человека] *теплотой* (почти в любом произведении); но также и

душа — **пустота**, *засасывающая* (в себя) *весь внешний мир* (Ч) — или даже **то**, что находится *внутри, в пустоте кишок*: тут душа уже отождествляется с отбросами и нечистотами (СМ). Первые три осмысления можно признать более или менее традиционными, тогда как последние — уже некий собственно Платоновский на них отклик (если не пародия).

[1] На мой взгляд, прообраз будущего философа-анархиста Мрачинского из «Чевенгура».

При этом бросаются в глаза множество нарочито плотских осмыслений, заведомо огрубляющих материализаций удаленного от материи понятия. Платонов будто всерьез понял и подхватил в ее самом первом и буквальном смысле, как прямое руководство к действию, кинутую вождем будто невзначай, но ставшую крылатой метафору — обращение к писателям как к *инженерам человеческих душ*, и попытался развить в своем творчестве инженерный проект данного «технического усовершенствования»[1].

Но и вокруг общеязыковых значений Платонов вовсю разворачивает собственные оригинальные конструкции, создавая образные переосмысления *души*. Ниже я попытаюсь обозреть эти Платоновские материализации духовного. Начну обзор с самых примитивных.

§ 2. *Душа* как воздух и дыхание

Во-первых, душа — просто то, что вдувается ртом в легкие и вы-дувается обратно, выходя наружу, т.е. воздух, проходящий через горло. Такое представление находит подтверждение в народных верованиях и приметах, в которых дух и душа чаще всего вообще неразличимы. Так, в словаре Даля *дух*, в одном из своих значений, определяется как ‘часть шеи против глотки и пониже’; ‘ямочка на шее, над грудной костью, под кадыком: тут, по мнению народа, пребывание души’.

Вот отрывок из «Чевенгура», в котором *коммунисты* добивают только что расстрелянных ими *буржуев*. Под *душой* здесь, как видно, следует понимать само дыхание человека, способность дышать:

> — Где у тебя душа течет — в горле? Я ее сейчас вышибу оттуда! (...)
>
> Пиюся дал ему [Завыну-Дувайло] кулаком в щеку, чтоб ощутить тело этого буржуя в последний раз, и Дувайло закричал жалующимся голосом:
>
> — Машенька, бьют! — Пиюся подождал, пока Дувайло растянет и полностью произнесет слова, а затем дважды прострелил его шею и разжал у себя во рту нагревшиеся сухие десны. (...)
>
> — Я в Дуване добавочно из шеи душу вышиб! — сказал Пиюся.

[1] По крайней мере, как это прозвучало из уст Сталина в тосте, поднятом за писателей на ужине в особняке Горького на Малой Никитской в октябре 1932 г. (в пересказе Корнелия Зелинского): «*...Человек перерабатывается самой жизнью. Но и вы помогите переделке его души. Это важное производство — души людей. Вы инженеры человеческих душ. Вот почему выпьем за писателей и за самого скромного из них, за товарища Шолохова!*» (*Зелинский К.* Одна встреча у Максима Горького (запись из дневника) // Вопросы литературы. № 4. М. 1991, с. 166). Сам Платонов на этом ужине не был, но он вполне мог знать обо всем, происходившем там, например, со слов Фадеева, Шолохова, а также и самого Зелинского.

— И правильно: душа же в горле! — вспомнил Чепурный. — Ты думаешь, почему кадеты нас за горло вешают? От того самого, чтоб душу веревкой сжечь: тогда умираешь действительно полностью! А то все будешь копаться: убить ведь человека трудно! (Ч).

Дыхание души, т.е. результаты ее жизнедеятельности, может быть представлено также и как некий *пар*, *запах* или *чад — создающий* [вокруг] *душную незримость* (Ч). Подобным осмыслениям, согласно которым душа помещается в горле, внутри шеи, в груди, просто в глотке или в соответствии с которыми она есть отработанный воздух, побочный продукт дыхания человека, имеется множество подтверждений и в иных текстах Платонова.

§ 3. Как *сердце* и *кровь*

Но особо тесна связь все-таки между понятиями *душа* и *сердце*. В русском языке под *сердцем* принято понимать все наиболее «чувственные» проявления души (сюда относятся: любовь, нежность, жалость, страсть, ревность, ненависть итп.): «в отличие от *души, сердце* представляется лишь органом чувств и связанных с ним желаний человека, но не его внутренней жизни в целом»[1]; «*душа* в русском языке рассматривается как орган более глубоких, чистых, более морально и духовно окрашенных чувств, чем *сердце*»[2]. В значении этого последнего слова, по-видимому, сказывается исходное влияние Библии и новозаветной образности (ср. значение ‘предаваться злобе или злости’ в русских *серчать, осерчать, заходиться сердцем, затаить в сердце*). Но при этом авторы не-лингвисты столь тонкого разграничения в употреблении слов *душа* и *сердце* как будто не видят:

Сердце есть седалище всех познавательных действий души. (...) Уразуметь *сердцем* значит понять (Втор. 8,5); познать *всем сердцем* — понять всецело (Иис. Нав. 23,14). (...) *Вообще всяк помышляет в сердце своем* (Быт. 6,5). (...) Все, что приходит нам на ум или на память — всходит *на сердце*. (...) И как мышление есть *разговор души* с собою, то размышляющий ведет этот внутренний разговор в *сердце* своем. *Сердце* есть средоточие многообразных *душевных чувствований*, волнений и страстей.[3]

---

[1] *Урысон Е. В.* Душа // НОСС. М. 1997, с. 87–89.

[2] *Wierzbicka A.* Semantics, Culture and Cognition. Universal Human Concepts in Culture-Spesific Configurations. N. Y.; Oxford. 1992, p. 50.

[3] *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. Т. 1 (II). М. 1990, с. 536–537. Аналогичную точку зрения можно видеть и у Войно-Ясенецкого (*Войно-Ясенецкий В. Ф.* О духе, душе и теле. (1923–1925) // Философские науки. № 1–3. М. 1994; № 3–4. 1997 и № 1. 1998).

У Платонова же сердце служит еще одним «вещественным доказательством» существования души. Вот что происходит, когда у Чепурного от бега сердце вспухает и, как некий шар, подкатывает к горлу:

> ...Пробежав настолько, пока сердце, перечувствовав войну и революцию, не распухло до горла, Чепурный оглянулся. [Он] не мог подняться с земли от тяжести налившегося кровью, занявшего все тело сердца; (...) сердце скоро опало и стало на свое место (Ч).

Наиболее зримые и осязаемые части, как бы самые непосредственные ингредиенты человеческой души, по Платонову, это сердце и кровь. «Распухающее» сердце занимает все свободное пространство внутри человека, составляя вместе с кровью единое грубое (твердое + жидкое) вещество и как бы вытесняя прочь менее вещественные душу-дыхание (менее осязаемое и более «возвышенное», т.е. жидкое + газообразное):

> Сердце мужика самостоятельно поднялось в душу, в горловую тесноту, и там сжалось, отпуская из себя жар опасной жизни в верхнюю кожу (К).

Похожее происходит тогда, когда человек бывает охвачен любовной страстью. Его душа при этом как бы «воспаряет», как мы бы сказали. Платонов говорит: *сердце начинает господствовать во всем теле* (Ч) и вынуждено *делиться своей кровью с бедным, но необходимым наслаждением* (РП).

§ 4. Пустое пространство

Кроме того, душа — это пустота, то пространство, которое вбирает в себя человек — через впечатления, ощущения, чувства, словно *продуваемые* через него неким ветром, как это происходит у взрослеющего Саши Дванова:

> 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 непрестанно, ежедневно входит, а потом выходит жизнь, не задерживаясь, не усиливаясь, ровная, как отдаленный гул, в котором невозможно разобрать слова 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 больше разжималась, готовая к захвату будущей жизни (Ч).

В том, что Платонов описывает, могут объединяться сразу несколько и традиционных, и его собственных поэтических переосмыслений души — они увязываются в единый клубок, распутать который до конца, разложив по полочкам, почти невозможно.

Подобно Платонову представлять душу в образе чего-то тянущего, втягивающего, вбирающего в себя (как бы *протаскивающего* через себя наши внешние впечатления) могли и другие писатели и поэты, но именно так причудливо «остранять» этот поэтический образ получалось, пожалуй, только у него. Вот более стандартно-поэтичные образы — Марины Цветаевой — ухо, раковина:

> Мир обернулся сплошною ушною
> Раковиной: сосущей звуки
> Раковиной, — сплошной душой («Ночь» 1923).

У Платонова душа не только втягивает зрительные и слуховые впечатления внешнего мира, но как бы вбирает в себя осязаемые предметы целиком, не только прокачивает через себя воздух, как промежуточное вещество, более или менее обычную субстанцию мысли и чувства, но и целиком сами материализовавшиеся в нем вещи.

§ 5. Излишняя теплота

Вообще-то самое общее и естественное переносное употребление слова *душа* это просто ‘сущность, самое главное’ данного предмета или человека (Ушаков), то, чем человек или вещь отмечена среди всех остальных, что отличает ее от других предметов и чем она, так сказать, ценна в этом мире. Такое значение, конечно, есть и у Платонова. Вот как он об этом пишет:

> ...Душа есть индивидуальное нарушение общего фона действительности, неповторимый в другом и неподобный ни с чем акт, только поэтому душа — живая... («Фабрика литературы»).

Но зато взятый как бы на вооружение писателем материализм требует совсем иного. Поэтому удобнее всего Платонову, с его постоянной склонностью к иронии, отказать душе в высоких претензиях и считать, что никакой души в человеке вообще нет, а то, что есть «на ее месте», например, в крестьянине, это *лишь одно имущественное настроение*. Именно так оценивает положение один *сподручный* колхозной власти, в «Котловане». Собственно же *душу* предстоит только сделать — отлить или выковать? — получив не-

ким *добавочным продуктом в человеке* (К). Тут уже обыгрывается расхожая метафора политэкономии: душа отождествляется с чем-то вроде Марксово-Энгельсовой «надстройки» (такие переосмысления многократны в произведениях Платонова).

Вскоре однако оказывается, что такого ущербного, оболваненного в угоду идеологии, понимания души писателю недостаточно. В «Котловане», как мы помним, люди заняты постройкой *общепролетарского дома*. Этот дом, когда он будет построен, обязательно заселят люди. Но сами люди, чтобы быть счастливыми, должны быть, как там сказано, *наполнены душой* — хотя бы просто как некой *излишней теплотой*. Вот из размышлений главного героя этой повести, Вощева, о смысле существования:

> Дом должен быть населен людьми, а люди наполнены той излишней теплотою жизни, которая названа однажды душой (К).

Здесь автор как бы соглашается на некое стыдливое переименование. Раз нет души, то объяснение употреблению этого слова можно искать в понятиях термодинамики. Не значит ли это, что душой позволительно сделать, вообще говоря, любую начинку телесной оболочки, — выдав за нее любое вещество (то же, например, что было сделано с опилками и булавками Страшилы в сказке «Волшебник Изумрудного города» А. М. Волкова).

Сравним у В. В. Зеньковского:

> Тело является загадкой для анализа «тайны» человека — и простейшим ответом на эту загадку было бы учение о том, что при смерти исчезает совсем не только тело, но и душа. (...) Учение о воскресении и учение о перевоплощении оба исходят (хотя и по-разному) из той метафизической идеи, что тело является необходимым органом души, что разрушение тела при смерти должно смениться восстановлением тела в составе человека.[1]

§ 6. Прилежание души

Что такое, что душа **о-душевляет** собой кого-то или что-то вне тела человека? Согласно Платоновскому переосмыслению, она каким-то особым образом просто **при-лагается** к телу, служит, может быть, и совершенно излишним его продолжением — грубо говоря, как ни для чего определенного не нужный орган, вроде, например, аппендицита. Но одновременно она является и неким

[1] *Зеньковский В. В.* Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. № 4. М. 1993. с. 82–83.

выходом вовне, наружу. А потому, живя в согласии со своей душой, человек — *существует в душевной прилежности*, или сам *при-лежит, прилагаясь* душой к чему-то. Но вот что происходит с раскулаченным, после того как у него отбирают лошадь (в описании его женой):

> — Мужик-то который день уткнулся и лежит... Баба, говорит, посуй мне пищу в нутро, а то я весь пустой лежу, душа ушла изо всей плоти, улететь боюсь, клади, кричит, какой-нибудь груз на рубашку. Как вечер, так я ему самовар к животу привязываю. Когда что-нибудь настанет-то? (...)
>
> — Стало быть, твой мужик только недавно существует без душевной прилежности? — обратился Вощев.
>
> — Да как вот перестал меня женой знать, так и почитай, что с тех пор.
>
> — У него душа — лошадь, — сказал Чиклин. — Пускай он теперь порожняком поживет, а его ветер продует (К).

Этот мужик не может смириться с тем, что единственную у него лошадь забрали в колхоз (вот и к жене своей он больше с тех пор не *прилежит*). Для него как бы кончилось само время: душа ушла — и ничто теперь для него больше не может *настать*.

§ 7. Душа — страдалец или *узник* тела

В Платоновских героях душа вынуждена всю жизнь влачить жалкое существование, томиться и мучиться, пребывая неразлучно, или даже будучи заключена, прикована, оказываясь неким вечным *узником* в теле человека. Но ведь и апостол Павел, в обращении к Филимону, начинающем его Послание, именует себя именно **узником**: *Павел, узник Иисуса Христа,...* (Посл. Филимон. 1,1). Видимо, отталкиваясь от традиционного представления, что после смерти душа отлетает в невидимый мир (где продолжает вечную жизнь), Платонов предлагает свой опять видоизмененный относительно общепринятого вариант: будто человек всю жизнь просто **вы-мучивает** из себя душу, получая отдых только тогда, когда от нее избавляется, как бы сбывая ее с рук — либо на время, во сне, либо уже навсегда, в смерти. Душа, таким образом, оказывается представленной как нечто тягостное и человека постоянно обременяющее, даже душащее (т.е. опять-таки буквально затрудняющее дыхание), чему во что бы то ни стало надо дать выход, найти применение, отдать ее чему-то или кому-то вне самого себя. Здесь Платонов как бы подхватывает, гиперболизируя и домысливая, доводит до парадокса такие фразеологизмы, как *отвести, излить душу* (в чем-либо, перед кем-

либо) или *прилепиться, прирасти душой* (к чему-то, к кому-то). Одним из вариантов такого осмысления являются, например, переживания Никиты («Река Потудань»), который после своей «не получившейся» любви бежит от любимой — *чистить выгребные ямы,* чтобы только *отвлечься от памяти о самом себе и от своих интересов*, или, в конце концов, *забыть в себе душу*. Надо сказать, в результате он этого достигнет: ему удается низвести свою душу до уровня, на котором становятся для него возможными обычные проявления чувства (любовь и нежность).

Душа — это и нечто придающее человеку вес, вещественность, осязаемость в этом мире, но вместе с тем — привязывающее, закрепляющее человека в нем. Это вместе и бремя, которое он должен постоянно нести на себе, чтобы не утратить текущее *ощущение жизни*. Поэтому, по Платонову, каждый человек испытывает необходимость производить со своей душой (над ней) некую работу. Лишаясь души, человек оказывается **порожним**, без некоего «стержня». При этом душа куда-то просто *утекает, выходит наружу*, оказывается вне его тела и связь с ней окончательно прерывается. Для одного из крестьян душа воплощена, как мы видели, в лошади, для другого — в выращенном своими руками яблоневом саду (который он и срубает под корень, чтобы только не отдавать *в колхозное заключение*, — так поступает пахарь Иван Семенович Крестинин, в «Котловане»). Для кого-то она воплощается в жене, в собственном доме, в имуществе итп. Все это — то, что держит, привязывает, закрепощает человека в этой жизни.

§ 8. Объект применения души

Душе, как некоему действующему параллельно самому человеку существу, постоянно необходим какой-то объект, на который она могла бы расходовать силы и к которому «прилагать» себя. Объект или конкретный, или же только мечта, некий смысл, истина, даже просто воспоминание о чем-то бывшем. Вот к ним-то душа и служит приложением, а лишаясь их, становится пустой, и человек теряет смысл существования. (Платоновская метафизика испытывает панический страх пустоты, почти так же, как, впрочем, страх тесноты и стеснения, о чем уже говорилось.)

Поп-расстрига (из «Котлована») уже *полностью отмежевался от своей души*. Если даже священник, служитель культа, способен так «перековаться» в угоду новой власти, значит эта власть действительно пришла «всерьез и надолго». Его бывшая (священническая, христианская, православная) душа таким образом как бы употреблена на дело, представляющееся теперь, так

сказать, для него более важным. Это дело «социалистического строительства»: пожертвования всех верующих в церкви он откладывает *на трактор*, но вдобавок к этому (видимо, из усердия перед новой властью) служит еще и добровольным доносчиком («сексотом», как станут выражаться позже), сообщая «куда следует» о тех, кто по старой памяти еще ходит в церковь молиться и ставить свечки *подкулацким святителям*, т.е. попросту обо всех прихожанах! По взглядам некоторых исследователей, Платонов в какой-то момент (1923 год) придерживался точки зрения обновленческой церкви, созданной чуть ли не с «благословения» ЧК,[1] что, на мой взгляд, совсем не мешало ему на более позднем этапе жизни еще активнее эту же точку зрения отринуть (по крайней мере, во время создания «Котлована»).

§ 9. Как самое неприглядное в человеке

Платонов внешне отвергает применимость навязываемого нам языком представления, что человек может только внешне, как бы наружно быть зол и несправедлив, а по сути (в идеале), всегда добр и прекрасен. Эту-то *душу* в человеке Платонов выворачивает перед нами наизнанку, демонстрируя из нее почти сплошь одно только неприглядное и как бы утверждая, что все зло именно от нее, от того что душа по природе своей своевольна, корыстна и безнравственна. Вот один из вариантов диалога героев из романа «Счастливая Москва», впоследствии отклоненный автором:

> — Душу надо разрушить, — вот что, — угрюмо произнес Сарториус. — Она работает против людей, против природы, она наша разлучница, из-за нее не удастся ничего...
>
> — Да как же так? — удивился Божко. — А что такое душа, она разве есть?
>
> — Есть, — подтвердил Сарториус, — она действует, она дышит и шевелится, она мучит меня, она бессмысленна и сильнее всех...
>
> Сарториус в усталости положил голову на стол, ему было скучно и ненавистно, ночь шла утомительно, как однообразный стук сердца в несчастной груди. Везде есть проклятая душа (СМ).

А вот другой диалог из текста того же романа, перекликающийся с приведенными словами героев:

---

[1] *Евдокимов А.* Опыт интерпретации мира антиутопии Андрея Платонова в статье «О ликвидации человечества» // Начало. Вып. IV. М. 1998, с. 173.

— Ничего! — опомнился Сарториус. — Мы теперь вмешаемся внутрь человека, мы найдем его бедную, страшную душу.

— Пора бы уж, Семен Алексеевич, — указал Божко. — Надоело как-то быть все время старым природным человеком: скука стоит в сердце. Изуродовала нас история-матушка!

Вскоре Божко улегся спать на столе, приготовив для Сарториуса постель в кресле управляющего. Божко был теперь еще более доволен, поскольку лучшие инженеры озаботились переделкой внутренней души. Он давно втайне боялся за коммунизм: не осквернит ли его остервенелая дрожь /чужеродный дух*/ ежеминутно поднимающаяся из низов человеческого организма! Ведь древнее, долгое зло глубоко въелось в нашу плоть... (СМ).

Собственно говоря, здесь Платонов не так уж шокирующе-оригинален, как может показаться. То же самое (но, правда, относительно *сердца*) утверждал Иисус:

...Исходящее из человека оскверняет человека; Ибо извнутрь, из сердца человеческого, исходят злые помыслы, прелюбодеяния, любодеяния, убийства, кражи, лихоимство, зло, коварство, непотребство, завистливое око, богохульство, гордость, безумство... (Мк. 7, 21–22)[1].

На этом и основывается терминологическое отличие понятий *душа* и *дух*, отчасти поддерживаемое и в языке: первое связано исключительно с человеческим (грешным) уделом, а второе — скорее дается как дар свыше, т.е. уже «не от мира сего». *Душа* помогает нам жить в мире *сочных, сильных, несомневающихся людей* («Анна Каренина» Л. Толстого), а на постижение сущности *духа* направлены многочисленные вероучения и ереси.[2]

§ 10. Как невозможное и несбыточное

Но даже если понимать душу в ее традиционном, возвышенном смысле, то стремления души, говорит нам Платонов, совершенно несбыточны, они неизбежно ведут к выходу за пределы тела и толкают человека только к «невозможному». Видимо, поэтому человек и вынужден всю жизнь нести, как бремя, болезненно ощущать — *томящую душу*, а также *напрягать* ее и даже *превозмо-*

---

* В косых скобках — варианты в Платоновской рукописи.

[1] Надо заметить, что ту же самую, а именно теневую, больную сторону души по-своему описывал — в целях врачевания — и Зигмунд Фрейд.

[2] См., например, об учении Л. Толстого статью: *Мардов И.* Отмщение и воздаяние // Вопросы литературы. № 4. 1998, с. 144–159.

гать, как *тщетную*. Сама по себе душа, пока «жива», вынуждена только *мучиться и томиться*. Это вообще есть наиболее нормальное, так сказать, рабочее ее состояние, по Платонову. Но высшее предназначение души конечно не в этом. Вот крайне характерное высказывание писателя (отрывок из письма к жене 1922 года, из Воронежа):

> ...Я люблю больше мудрость, чем философию, и больше знание, чем науку. Надо любить ту Вселенную, которая может быть, а не ту, которая есть. Невозможное — невеста человечества, и к невозможному летят наши души... Невозможное — граница нашего мира с другим. Все научные теории, атомы, ионы, электроны, гипотезы, — всякие законы — вовсе не реальные вещи, а отношения человеческого организма ко вселенной в момент познающей деятельности...

Очень важно учесть, что это пишет не какой-нибудь оторванный от земли теоретик, а практик — электрик, электротехник, гидростроитель (в то время 23-летний Платонов окончательно не выбрал еще для себя писательство в качестве профессии).

Иногда на писателя сильно влияют некоторые идеи, воспринятые от кого-то конкретно или из прочитанных им книг, — хотя часто в результате в сознании они настолько сильно преображаются, что исходную идею, от которой писатель отталкивается, порой трудно узнать. Так происходило и у Платонова — с идеями Н. Ф. Федорова, А. А. Богданова, В. В. Розанова, К. Э. Циолковского, Эйнштейна, З. Фрейда, а возможно, и В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского, Гурджиева, Вейнингера. Одной из таких значительных для Платонова книг был труд Освальда Шпенглера «Закат Европы», где отстаивалась, в частности, мысль о грядущем неизбежном «самоистреблении цивилизации благодаря интеллектуальной утонченности». После прочтения этой книги (в 1923 г.) Платонов пишет статью «Симфония сознания», которая несколько раз отклонялась разными издательствами и так и осталась неопубликованной уже почти до нашего времени. Вот некоторые отрывки из нее, представляющие его тогдашние воззрения на «субстанцию» души (цитирую без правки, внесенной в 1926 г., когда Платонов думал включить этот материал в повесть «Эфирный тракт»):

> Знание это отбросы творчества, то, что переварено в человеческой сокровенности и выкинуто вон. Знание, то, что я сделал и перестал любить, потому что кончил, завершил, вера-творчество есть то, что люблю я, люблю потому, что не имею и не знаю, что не прошло через меня и не стало прошлым.
>
> Творчество есть всегда любовь к будущему, небывшему и невозможному. Великий покой, четкая, суровая, жестокая оформленность должны быть в душе

творящего: он противопоставляет себя хаосу, т.е. будущему, не существующему, — делает из него настоящее — твердые комки вещей — мир. Душа художника должна быть тверже и упорнее всех вещей в мире. Искусство есть, может быть, время — и больше ничего; оно есть трансформация хаоса, его ограничение, делание пространства из времени; ибо только ограничение — форма — доступно желудку сознания. (...)

Культура — вообще культура, а не только западноевропейская — это когда человек, нация, раса делает в себе свою душу посредством внешнего мира.

Цивилизация, это когда уже душа сделана, закончена и энергия такой завершенной души обращается на внешний мир для изменения его на потребу себе.

Культура — когда мир делает душу. Цивилизация, когда насыщенная, полная, мощная душа переделывает мир. При цивилизации человек или раса, — то есть ломоть человечества, — хочет весь мир сделать своей сокровенной душой, а при культуре человек хочет вырвать из мира только кусок его, что ему мило и необходимо, — душу.

Культура — это искусство, а цивилизация — техника, гидрофикация. Это не мысли Шпенглера, а мои. (...)

И природа есть закон, путь, оставленный историей, дорога, по которой когда-то прошла пламенная танцующая душа человека. Природа — бывшая история, идеал прошлого. История — будущая природа, тропа в неведомое. Ибо неведомое есть неимоверное разноцветное множество неродившихся вселенных, которое не охватывает раскосый взор человека — и только поэтому возможна и действительно есть свобода: есть всемогущество в творчестве, есть бесконечность в выборе форм творчества.

Итак, история, а не природа — как было, как есть теперь — должны стать страстью нашей мысли, но история есть взор в даль, несовершившаяся судьба, история есть время, а время — неосуществленное пространство, то есть будущее. Природа же есть прошлое, оформленное, застывшее в виде пространства время. (...)

История есть для нас уменьшающееся время, выковка своей судьбы. Природа — законченное время; законченное потому, что оно остановилось, а остановившееся время есть пространство, то есть сокровенность природы, мертвое лицо, в котором нет жизни и загадки. Каменный сфинкс страшен отсутствием загадки.* Но человечество живет не в пространстве — природе и не в истории-времени — будущем, а в той точке меж ними, на которой время трансформируется в пространство, из истории делается природа. Человеческой сокровенности одинаково чужды, в конце концов, и время, и пространство, и оно живет в звене между ними, в третьей форме, и только пропускает через себя пламенную ревущую лаву — время и косит глаза назад, где громоздится этот хаос огня, вращается смерчем и вихрем — и падает, обессиливается, — из свободы и всемогущества

делается немощью и ограниченностью — пространством, природой, сознанием («Симфония сознания» I,II)[1].

Какое же в этом фрагменте звучит Ницшеанское, Шопенгауэровское или, может быть, Богдановское[2] принижение всего существующего в мире и какое гордое возвеличение того, что существует только в мечте и в воображении, в будущем! Но для Платонова — с одной стороны, прирожденного техника-изобретателя, яростного почитателя сотворенной руками рабочего материи, умеющего благоговеть перед всякой умно изготовленной вещью, а с другой стороны, неуемного мечтателя-фантазера, — душа предстает просто мистическим, нигде в реальности не наблюдаемым, неким новым **агрегатным** состоянием вещества, которому все в этом мире обязано рано или поздно подчиниться!

§ 11. Нечто (об)на-деленное смыслом?

Самое главное требование, предъявляемое *душе* у Платонова, конечно, то, что она должна обладать высшим смыслом, т.е. чувствовать, переживать, знать с достоверностью что-то в качестве истинного, или хотя бы догадываться, предвидеть, предчувствовать это как *смысл жизни*, как цель в будущем, и даже, быть может, «заготавливать» этот наличный смысл как бы *впрок*, не для себя, а конечно для других. Таким образом, согласно Платонову, слово «душа» — это двухместный предикат: она — чья-то (т.е. кому-то принадлежит) и — в чем-то (в чем-то помещается, к чему-то стремится, чему-то обязательно **при-лежит**, следовательно, что-то имеет своей целью).

Как сказано идейно близким Платонову Н. Заболоцким, «душа обязана трудиться», иметь внутри или сохранять перед собой некий теплый, согревающий ее *душевный смысл*. Согласно Платонову, когда в душе этого смысла нет, она становится пустой, чувствует свою ненужность, приходит в отчаяние, *из-*

---

* *Загадочно то, что имеет судьбу. В природе нет судьбы.* (Прим. Платонова.)

[1] Цит. по: *Корниенко Н. В.* В художественной мастерской Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М. 1994, с. 313–319 (выделения в тексте подчеркиванием мои. — *М. М.*).

[2] Я имею в виду того самого пресловутого, в устах Ленина, «эмпириокритика» Богданова, врача, философа, экономиста, автора утопических романов и «Тектологии — организационной науки», идеолога Пролеткульта и организатора института переливания крови, который погиб, производя опыт по переливанию крови на самом себе.

немогает. Это постоянно и происходит с его героями, вот как, например, с Вощевым:

> Он шел по дороге до изнеможения; изнемогал же Вощев скоро, как только его душа вспоминала, что истину она перестала знать (К).

И тот постоянный, переходящий из произведения в произведение Платонова герой, душа которого никак не может найти ни достойного объекта, ни применения для себя, воплотиться в чем-то, никак не может и — *превозмочь душевное оскудение*. Он приходит к выводу, что необходимо *истомить себя до потери души и скончаться когда-нибудь старым, привыкшим нечувствительно жить человеком*. В данном случае это — из размышлений Прушевского в «Котловане», но к похожему итогу приходит и Никита, герой «Реки Потудани». Для него пределом мечтаний предстает — хоть бы *кое-как дожить свой век, пока не исчахнешь от стыда и тоски*.

§ 12. Желание рассеять себя и двойник человека

Душа — это то, что чувствует (и следовательно: томится, страждет, терпит муки в человеке), чему бывает **душно** — как в скучной, однообразной и тесной (те-ле-сной) оболочке. Ведь в ней свободная воля человека, требующая простора, разгона, парения, скорости, увлечения себя — ввысь и вдаль, с затягиванием, захваченностью в некий вихревой поток, могущий доводить до «задыхания» (но и стремящийся к тому, чтобы захватывало дух). Вот рассуждения еще одного типичного для ранних рассказов Платонова стихийного материалиста:

> ...надо, чтоб душа рассеялась, чтоб она увидела и почувствовала что-нибудь неизвестное, несвойственное ей. Это ведь желудок, сам устроенный из мяса, любит питаться тоже мясом, подобным себе веществом. Ум же или душа кормятся несвойственной себе пищей, тем, чего они еще не знают («Старик и старуха»).

А вот мысли начальника железнодорожной станции Эммануила Левина, уже из более поздних рассказов («Бессмертие»):

> Настоящие будущие люди, может быть, уже родились, но он к ним себя не относил. Ему нужно было круглые сутки отвлекаться от себя, чтобы понять других: ущемлять и приспосабливать свою душу ради приближения к другой, всегда завороженной, закутанной человеческой душе, чтобы изнутри настроить ее на простой труд движения вагонов (Б).

Ведь для Платонова вообще *Все возможно — и удается все, но главное — сеять души в людях* [«Из записных книжек»]. (Очевидна аллюзия на строчку из Послания апостола «ибо сеется тело душевное, восстает же тело духовное».) Да, но как же сеять такие примитивные, приземленные *души*, какими оказываются наделены — чисто внешне — Платоновские герои?

Душа может становиться тягостным двойником, воплощением неугомонной совести, или даже материализацией Фрейдовского *Оно*, постоянное докучное присутствие которого в человеческом сознании и переживается, по Платонову, как мучение, стеснение, ущемление собственной воли. Из-за этого человек всем неудовлетворен — и в себе, и в мире. Такая душа может приводить к раздвоению сознания, как это показано Платоновым в фигуре *равнодушного зрителя, сторожа ума, евнуха души человека*, в частности, на примере Сербинова из «Чевенгура». Собственно говоря, ведь, и согласно народным представлениям, душа вполне может выглядеть неким посторонним человеку двойником, или его «ангелом-хранителем», от состояния которого зависит сама жизнь человека, с которым человек может быть как наедине, так и в разлучении, и даже вступать с ним в борьбу.[1]

§ 13. Массовая душа и срастание душ

Конечно же, через поступки всех Платоновских персонажей проступает, на них существенно воздействует и такой отзвук новой захватившей умы и господствующей в стране идеологии, как — полное ничтожество человека перед массой (будь то класс, общество, окружение или среда). Вот поразительный по наивной искренности отрывок, где сплетены воедино и мысли главного героя, и мысли самого повествователя, что вообще надо отметить как наиболее типичный способ высказывания у Платонова:

> Вермо понял, насколько мог, столпов революции, их мысль — это большевистский расчет на максимально героического человека масс, приведенного в героизм историческим бедствием, — на человека, который истощенной рукой задушил вооруженную буржуазию в семнадцатом году и теперь творит сооружение социализма в скудной стране, беря первичное вещество для него из своего тела (ЮМ).

Ясно, что «главный» здесь человек, или *человек героический* — это именно массовый, абстрактный и еще не существующий, а только нарождающийся,

[1] *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. III. (1874) М. 1968, с. 234.

только долженствующий когда-то возникнуть. Неужели именно к этому и сводится знаменитый *сокровенный* человек Платонова? Во всяком случае, это совсем не тот человеческий материал, который имеется на сегодня в наличии. Вспомним слова Жачева:

> Ты думаешь, это люди существуют? Ого! Это одна наружная кожа, до людей нам еще далеко идти... (К).

Тут очевидно представление души в виде чего-то исключительно материального, что можно, по идее, *организовать* так, а можно иначе, как будет нужно, столь характерное представление эпохи. Наверно, поэтому Платоновские герои так легко подвержены стыду и всегда преувеличенно жаждут «умалиться» (не просто «стушеваться», подобно героям Достоевского, но именно исчезнуть, физически сократив себя, претерпев некий *кеносис*), уступить дорогу человеку будущего, преобразиться во что-то низшее, как бы став «подножным кормом» — для всего человечества (размышления Левина в «Бессмертии»):

> Какой он скучный человек! Разве может с ним интересно жить какой-нибудь другой человек? Едва ли!.. Сколько еще осталось жить? Ну, лет двадцать, нет — меньше, надо прожить скорее; ведь неудобно будет в светлом мире, в блестящем обществе существовать такой архаической фигуре... (Б).

Как сказал Скафтымов по поводу героя романа «Идиот» Достоевского, его герой князь Мышкин — *страдает, чувствуя себя* ***дурным сосудом*** *того прекрасного, что он в себе благоговейно чтит*.[1] Именно эта черта — гиперболизированная уже в героях Достоевского — доведена Платоновым до неправдоподобия, как это часто бывает, гранича почти с абсурдом. *Отмежевание от собственной души* его героев напоминает примеры христианской аскезы, юродства и даже — вивисекции собственного тела.

§14. Как разъединяющее начало и *неприличное животное*

Платонов словно констатирует: в реальности, на сегодняшний день, *душа* — вовсе не объединяющее людей друг с другом, а, наоборот, только разъединяющее их начало. Идеальная же душа, по его замыслу, должна связывать не только отдельного человека с человеком, а сразу — со всем человечеством или даже со

[1] Тематическая композиция романа «Идиот». (1922–1923) // *Скафтымов А. С.* Нравственные искания русских писателей. М. 1972, с. 23–87.

всем миром, всей вселенной (ведь и муравьи, и деревья, и камни тоже живые, по крайней мере, настолько же, в какой степени «жив» сам человек). Так рассуждает Платонов. Во всяком случае, душа — как было задано еще иным, нежели коммунистический, и в чем-то альтернативным ему стереотипом поведения, — и должна связывать человека не с близкими ему людьми, не с родными и не с семейством. Здесь объединяются, с одной стороны, идеи христианского безразличия любви к ближнему или к дальнему (*враги человеку домашние его* — Матф. 10,36), а с другой стороны, идеи отвержения пола и половой любви (как слишком эгоистической) Николая Федорова — во имя концентрации человечеством всех сил именно на любви к предкам, с кропотливым сохранением и воссозданием энергии каждого из ушедших поколений (а также, с третьей стороны, возможно еще и с идеями Отто Вейнингера, в которых женщина рассматривалась как поработительница творческой энергии мужчины, — последнее влияние более заметно в раннем творчестве Платонова, и сам он считал его исключительно отрицательным).

В будущем, по Платонову, душу предстоит коренным образом преобразовать и существенно **переделать**. Как говорит перед смертью *паровозный наставник* (мастер-инструктор в паровозном депо): *Душу человека соберись и сделай*... (Ч). Это ему может представляться таким же простым делом, как сделать новую нарезку на железных болтах.

Итак, душа — пока только «неприличное животное» (кстати, именно так называлась статья-фельетон, опубликованная Платоновым в 1921 году в Воронеже). Настоящую душу еще предстоит сделать, чтобы получить из человека существо какой-то особой, новой, прекрасной природы. Конкретные люди при этом не важны, ведь «объективные процессы» (как, собственно, мы усваивали еще в школе) сами так или иначе **найдут** подходящий материал для своего воплощения. — Известная, глубоко сидящая, даже приевшаяся мысль, но в ней Платонов доходит до самого донышка, снова додумывая до конца (в отличие от нас, брезгливо ее отвергающих). Значит, рассуждает он за «вождей», должны быть допущены любые способы воздействия на сегодняшнего, крайне несовершенного и неудачного, по их мнению, человека. То, как возможно было бы его «препарировать», красноречиво описано в следующих словах персонажа из «Впрок»:

> надо бросить человека в котел культурной революции, сжечь на нем кожу невежества, добраться до самых костей рабства, влезть под череп психологии и налить ему во все дырья наше идеологическое вещество.

Что же, рецепт красноречивый. Как мы знаем, молодой Платонов и сам отдал дань этим жестоким и наивным идеалам.

§ 15. Объединяющее всех вещество и проект перерождения душ

Если представить общую схему рассуждений сочувствующего революции богоборца, каким вначале, по-видимому, в самом деле воображал себя Платонов и какими предстают многие герои в его творениях более позднего времени, то получится следующее: природа — только пустынный, скучный полигон, совершенно безразличный к тому, что на нем делают люди. Вот ведь какие мысли вращаются в погруженном в уныние уме Прушевского:

> Материал всегда сдавался точности и терпению, значит, он был мертв и пустынен (К).

Стало быть, и всякое насилие над природой заранее оправдано. Ведь весь мир исключительно материален. Он есть только пассивное, косное вещество, которое надо месить, формовать, чтобы получить из него хоть что-нибудь полезное. У той логики парадоксов, с помощью которой Платонов мыслит любое важное для него явление, в какой-то момент всегда обнаруживается и проступает оборотная сторона высказанного тезиса: но с этой другой стороны оказывается, что вся природа — это и живое существо, а человек, выделившись из природы, не всегда ее достоин. Тогда уже его самого, именно всю человеческую массу надо насильственно переделывать, чтобы получить существо с заданными в идеале (определенными теорией) общественно-полезными инстинктами, или препарировать так, как мечтает об этом герой хроники «Впрок». Там был зафиксирован взгляд на природу идиотизированного идеологией и додуманного до конца (за классиков) человека, сознание которого Платонов красочно воспроизвел и взгляды которого, так сказать, переживал на себе, вживляя их в свою душу.

Можно считать, что кажущийся бесспорным в официальной идеологии приоритет «массового» человека (и «массового сознания») преломляется в творчестве Платонова выработкой особой метафизики, в которой *души* людей являют собой некое единое вещество, способное перемещаться, как бы свободно перетекая из одной оболочки в другую — безболезненно и, так сказать, безубыточно для целого, которое они составляют. Вот утешения рабочего Чиклина, адресованные лежащим *на столе президиума* в сельсовете уже мертвым Козлову и Сафронову (он как бы прощается с ними перед их погребением):

> Ты кончился, Сафронов! Ну и что ж? Все равно я ведь остался, буду теперь, как ты (...), ты вполне можешь не существовать (К)[1].

Итак, изначально злую, низменную, падшую *душу* в человеке следует непременно излечить, заставив утратить форму: для этого необходимо, согласно Платонову, чтобы она смогла перечувствовать, перепробовать, переболеть, пройти подряд, одно за другим, через все иные существования, *перебывать* в возможно большем количестве обличий живого (и, соответственно, греховного) тела. Тогда в результате *душа* будет обладать поистине универсальной, а не избирательной, как сейчас, чувствительностью (сейчас она зациклена на собственном теле, на том, что ближе, на своей «рубашке»). А чтобы в ней появилась искомая всеобщая отзывчивость, душа должна решиться добровольно **перемучиться** — ни много ни мало всеми иными существованиями на земле. Это походит на известное древним перерождение душ (метемпсихоз), но опять поставленный с ног на голову — уже не в плане притязаний на действительное, в том числе объяснительное, устройство мира и тайны воскресения, а в плане требования ко всем, некоего категорического императива, сформулированной рабочей задачи! По дерзости это почти то же самое, что настоятельный призыв Николая Федорова к «телесному воскрешению отцов», но одновременно и отклик-опровержение самой этой Федоровской идеи — с предложением более реалистического выхода, как, по-видимому, считает автор.[2] По сути, здесь мы имеем дело с разработкой собственного Платоновского утопического проекта. Отвергая утопию воскрешения отцов, Платонов предлагает взамен новый — но тоже откровенно утопический, наи-

---

[1] Тот же самый мотив звучит и в размышлениях человека, натолкнувшегося в пустыне на скелет в красноармейском шлеме, с еще различимой фамилией павшего на нем (в повести «Джан»): «*Должно быть, Голоманов с товарищами остался здесь и сотлел в спокойствии, как будто он был уверен, что непрожитая жизнь его будет дожита другими так же хорошо, как им самим*». — Вообще, подобные примеры также легко умножить, взяв их почти из любого произведения Платонова. Может быть, здесь следует видеть отголоски философии Огюста Конта, но это особая тема.

[2] *«Да не будет ли это “оживлением трупов”?* — с резонным сомнением спрашивал об учении Федорова Вл. Соловьев (*Флоровский Г. прот*. Пути русского богословия. [Париж. 1937] Вильнюс. 1991, с. 322–330); именно этого, по-видимому, прежде всего и опасались от Федоровской «Философии общего дела» представители более официальной церковности. Е. Н. Трубецкой называл стремление Федорова «*совлечь с воскресения покров тайны*», например, — «*рационалистическим юродством*» (*Трубецкой Е. Н.* Жизненная задача Вл. Соловьева и всемирный кризис жизнепонимания // Вопросы философии и психологии. 1912, сент.-окт., с. 273, 278). Даже ученик Федорова В. А. Кожевников признавал: «*Переоценка естественных средств спасения человечества (самим человечеством) и недооценка значения средств благодатных в учении Н. Ф. Федорова для меня очевидна...*» (письмо В. А. Кожевникова — П. А. Флоренскому, полученное 11.9.1913) // Переписка П. А. Флоренского и В. А. Кожевникова // Вопросы философии. № 6. 1991, с. 114.

вный и вполне серьезный вариант, согласно которому человек должен постараться **вместить в себя** — души остальных людей, или приживить свою собственную душу, подобно черенку, к душам остального человечества, а то и вообще — всего существующего на земле? (Недаром, видимо, термин неоплатоников *душа мира* был взят им в качестве заглавия одной из ранних статей.) И здесь, в таком дерзком переосмыслении, мне кажется, Платонов вполне в духе русской философии. Его можно сравнивать с В. Розановым, которого Платонов, как известно, читал с большим интересом,[1] пытавшимся создать своего бога — из пола и из родового, родственного чувства, т.е. прямо вопреки механицизму Фрейда — «оцеломудрить пол, придать ему религиозное обоснование»[2]. Но мифология Платонова, как мне кажется, вполне сродни идеям Федорова: только не слепо их повторяя, а именно творчески переиначивая, иронически пересоздавая, продолжает их. Чтобы показать эту близость, пояснив некоторые контрасты, приведу отрывок из статьи последнего «Родители и воскресители»:

> Только объединившись в управлении метеорологического процесса, в коем проявляется солнечная сила, сыны человеческие станут способными извлекаемый из глубоких слоев прах предков обращать не в пищу потомкам, а собирать его в тела, коим он принадлежал. Дрожь и трепет (вибрация), которых не лишены молекулы и прах умерших, и которых нельзя пока открыть никаким микрофоном, как очень еще грубым органом слуха, — эти-то дрожь и трепет находят созвучный отзыв в содрогании частиц в телах живущих, связанных родством с умершими, коим принадлежали эти частицы. Такие индивидуальные вибрации, скрытые в таинственной глуби вещества, суть не более как предположение для объяснения хода воскрешения, которое не исключает и других гипотез. (...) Наука бесконечно малых молекулярных движений, ощутимых только чутким ухом сынов, вооруженных тончайшими органами зрения и слуха, будет разыскивать не драгоценные камешки или частицы благородных металлов...; они будут разыскивать молекулы, входившие в состав существ, отдавших им жизнь. Воды, выносящие из недр земли прах умерших, сделаются послушными совокупной воле сынов и дочерей человеческих (...), химические лучи станут способными к выбору, т.е. под их влиянием сродное будет соединяться, а чуждое отделяться.[3]

---

[1] *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова 1926–1946 // Здесь и теперь. № 1. М. 1993, с. 146.

[2] *Синявский А.* «Опавшие листья» В. В. Розанова. Париж. 1982, с. 33.

[3] *Федоров Н. Ф.* Статьи о регуляции природы // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М. 1995, с. 259–260. Думаю, что Платонову — так же, как и Вернадскому, и Флоренскому, и Циолковскому, и Войно-Ясенецкому или К. С. Льюису, такие рассуждения никак не могли бы показаться полным бредом.

Скорее всего, Платонову не могли быть известны мысли автора трактата «Дух, душа и тело» — священника, а в миру профессора медицины Валентина Феликсовича Войно-Ясенецкого (архиепископа Луки), ставшего лауреатом Сталинской премии в 1946-м году за книгу «Этюды гнойной хирургии» (а до этого проведшего 20 лет в сталинских лагерях):

> ...Дух человека свободен (...), а его низшая, чувственная душа подчиняется законам причинности. (...) # Считается невозможным восстановление и Воскресение тел, совершенно уничтоженных тлением, или сгоревших, превратившихся в прах и газы, разложившихся на атомы. # Но если при жизни тела дух был теснейшим образом связан с ним, со всеми органами и тканями, проникая все молекулы и атомы тела, был его организующим началом, то почему должна навсегда исчезнуть эта связь после смерти тела? Почему немыслимо, что эта связь после смерти сохранилась навсегда, и в момент всеобщего Воскресения по гласу трубы архангеловой восстановится связь бессмертного духа со всеми физическими и химическими элементами истлевшего тела...?[1]

И эти размышления, мне кажется, тоже были бы вполне созвучны собственному «проекту» Платонова. В несколько ином ключе представляет ту же мысль о. Павел Флоренский, пересказывая в письме В. И. Вернадскому теорию *сфрагидации*, или наложения своих особенных знаков душою на вещество тела, у Григория Нисского:

> Согласно этой теории индивидуальный тип — eidos — человека, подобно печати и ее оттиску, наложен на душу и на тело, так что элементы тела, хотя бы они и были рассеяны, вновь могут быть узнаны по совпадению их оттиска — sfragis — и печати, принадлежащей душе. Таким образом, духовная сила всегда остается в частицах тела, ею оформленного, где бы и как бы они ни были разделены и смешаны с другим веществом. Следовательно, вещество, участвовавшее в процессе жизни, и притом жизни индивидуальной, остается навеки в этом круговороте, хотя бы концентрация жизненного процесса в данный момент и была чрезвычайно малой.[2]

---

[1] *Войно-Ясенецкий В. Ф.* О духе, душе и теле. (1923–1925) // Философские науки. № 1–3. 1994., с. 84–98; № 3–4. 1997, с. 138–143; № 1. 1998, с. 147.

[2] Из письма П. А. Флоренского — В. И. Вернадскому. (1929) // Новый мир. № 2. М. 1989, с. 164. Как бы от лица самого Андрея Платонова, на этот практически единый ход мысли Федорова, Войно-Ясенецкого, Флоренского — и Григория Нисского можно было бы возразить следующее. Разве в таком случае на Страшном суде не должны будут неизбежно возникать, помимо известных морально-этических, еще и определенные «имущественные вопросы«: вещество тела, распадаясь, очевидно «усваивается», служит «почвой» для все новых и новых поколений организмов. Кроме того, описанная у Григория Нисского *сфрагидация*, кажется, противоречит принципиальной неразличимости вещества (с точки

Размышления на ту же самую тему можно встретить у самых разных мыслителей. Вот, например, взгляд, изложенный в трактате о четырех типах любви Клайва Стейплза Льюиса (около 1958-го года). Примечательно, что этот последний исходит из того, что *любовь-дружба* (в идеальном смысле) такова, что любящий не нуждается в теле любимого, причем даже, так сказать, и в самом *расширенном теле*, состоящем из его родных, связей, службы, положения в обществе итп. — каковые важны были бы для иных видов любви. Всем любящим этим видом любви, как считает Льюис, *любовью-дружбой*, необходимо что-то иное: друзья могут даже не смотреть друг на друга, пишет он, что не означает, что они друг друга не видят и не любят. Такая, истинная, по Льюису, любовь бескорыстна, не ревнива и вместе с тем «аддитивна», то есть свободна к включению в нее новых членов.[1] Она не убывает от того, например, что один из двух друзей (А или В) вовлекает в дружбу еще и кого-то третьего (С). Наоборот, дружба от этого как будто выигрывает, и когда один из компании умирает, оба оставшихся теряют не только самого С, но и «его долю» в каждом другом (долю С в А и долю С в В)[2]. В чем-то и этот автор — безусловно не известный Платонову — очень близок ему по духу, они как бы беседуют теперь друг с другом, не будучи знакомы и не зная о существовании другого в жизни:

> В Царствие войдет лишь то, что ему соответствует. Кровь и плоть, просто природа, Царствия не наследуют. (...) В моей любви к жене или другу вечно лишь преображающее их начало. Только оно восставит из мертвых все остальное. # Богословы иногда задавались вопросом, узнаем ли мы друг друга в вечности и сохранятся ли там наши земные связи.* Мне кажется, что это зависит от того, какой стала или хотя бы становилась наша любовь на земле. Если она была только естественной, нам и делать нечего будет с этим человеком. Когда мы встречаем взрослыми школьных друзей, нам нечего с ними делать, если в детстве нас соединяли только игры, подсказки и списывание. Так и на небе. Все, что не вечно, по сути своей устарело еще до рождения (Там же, с. 145).

На это, правда, можно возразить — уже словами В. В. Зеньковского:

> Христианское учение... утверждает с исключительной силой принцип телесности как неотъемлемой, онтологически неустранимой из естества человека функции личности. (...) В воскресении, конечно, восстает личность с рядом изменений («се-

зрения квантовой механики, в которой, конечно, не мог быть силен последний), неразличимости на уровне элементарных частиц, до которых все-таки доходит, надо думать, процесс разложения тела органического.

[1] Хотя сам Льюис называет ее «транзитивной», т.е. доступной для передачи другому.

[2] *Льюис Клайв Стейплз*. Любовь. (1960) // Вопросы философии. № 8. М. 1989, с. 124–126.

> ется тело душевное, восстает тело духовное»), но это та же личность, какая была на земле до смерти — в ее единичности и неповторимости, в ее своеобразии. Все то в жизни на земле, что связывает себя с вечностью, что получает печать вечности, — все восстает в воскресшем человеке; смерть поистине является неким сном, злым отнятием тела от души — и когда приходит воскресение, тот же человек оживает, чтобы в новой жизни, в преображенном своем естестве завершить и укрепить то, что начато было до смерти.[1]

...В богословские вопросы, читая Платонова, можно углубляться и дальше. Загадка воскрешения и преображения либо вообще остается непостижимой для человека, либо же, как допускает Платонов, ее решение можно попытаться вынудить, вырвать у природы силой — вполне по Мичурину и даже, может быть, по Лысенко.[2]

§ 16. Любовь и душа

Любовь часто представлена в произведениях Платонова как болезнь плоти, просто ищущая своего разрешения. При этом реальный объект страсти и его образ в душе человека, испытывающего любовные муки, совсем не обязательно совпадают, они часто рассогласованны — и во времени, и в пространстве. Здесь можно вспомнить хотя бы ту заочную любовь, или любовь задним числом, которую испытывает *степной большевик* Степан Копенкин — к Розе Люксембург (ведь об этой немецкой коммунистке, по логике вещей, он мог услышать только после ее гибели). Да вот и раненый Александр Дванов, скрываясь от своей идеальной любви (к учительнице, девушке Соне Мандровой), ночью, в бреду уходит из дома, чтобы *искать социализм*, которого нет нигде вокруг. После некоторых скитаний он оказывается на печи у солдатки-вдовы, Феклы Степановны, где расходует свою идеальную страсть (к Соне и, соответственно, к революции) — во вполне материальном плотском тепле вдовьей постели, в результате чего, будто очнувшись, излечивается, и уходит вместе с Копенкиным — в Чевенгур, чтобы сотворить там *окончательный коммунизм*. В следующем ниже отрывке в едином смысловом пространстве *души-сердца* синкретически сводятся Платоновым следующие образные представления: *ме-*

---

* [Ср. здесь горестное восклицание о возможности пребывания на том свете: «*заблудишься, как в поезде-дешевке*» — из записной книжки Платонова.]

[1] *Зеньковский В. В.* Указ соч., с. 83.

[2] «*Мы не можем ждать милостей от природы; взять их у нее — наша задача*» (из Предисловия к III изд. книги «Итоги шестидесятилетних работ по выведению новых сортов плодовых растений», 1934). Благодарю Ирину Спиридонову за эту ссылку.

ханический двигатель, сторож души человека, сам заключенный в клетку (тела), и — *птица, вылетающая из клетки* (которую сторож бессилен удержать, затем и сама птица превращается или оставляет после себя только) — *раны на теле:*

> Его сердце застучало, как твердое, и громко обрадовалось своей свободе внутри. Сторож жизни Дванова сидел в своем помещении, он не радовался и не горевал, а нес нужную службу. (...) Сам Дванов не чувствовал ни радости, ни полного забвения: он все время слушал высокую точную работу сердца. Но вот сердце сдало, замедлилось, хлопнуло и закрылось, но уже пустое. Оно слишком широко открывалось и нечаянно выпустило свою единственную птицу. Сторож-наблюдатель посмотрел вслед улетающей птице, уносящей свое до неясности легкое тело на раскинутых опечаленных крыльях. И сторож заплакал — он плачет один раз в жизни человека, один раз он теряет свое спокойствие для сожаления. # Ровная бледность ночи в хате показалась Дванову мутной, глаза его заволакивались. Вещи стояли маленькими на своих местах, Дванов ничего не хотел и уснул здоровым. # До самого утра не мог Дванов отдохнуть. Он проснулся поздно, когда Фекла Степановна разводила огонь под таганом на загнетке, но снова уснул. Он чувствовал такое утомление, словно вчера ему была нанесена истощающая рана (Ч).

Зачем, казалось бы, бежать от уже настоящей и обретенной Дванову любви к Соне (в родной деревне, в доме приемного отца, Захара Павловича), чтобы потом «разменивать» ее — на печи у (почти первой встреченной) солдатской вдовы? Только для того, чтобы истинная сердечная привязанность не помешала участвовать в «главном деле жизни», т.е. в поисках пути к коммунизму? (Вспомним напутствие умершего отца Саше Дванову, услышанное последним как будто во сне, на могиле отца: *Делай что-нибудь в Чевенгуре, — здесь нам будет скучно мертвыми лежать.*) Ради этого и может быть оставлено все личное, и даже само — *безвыходное небо родины.* Своим физическим соединением с солдатской вдовой Феклой Степановной Дванов как будто избавляется от груза плотского чувства: этим просто высвобождается ненужная, мешающая ему энергия. Здесь, так сказать, наименьшее зло по отношению к идеалу. Тем же актом как бы приносится жертва самой любви Дванова к Соне (*«Вы — сестры!»* — восклицает он в пылу страсти). Итак, с одной стороны, любовь это чувство, которое одухотворяет людей, соединяет, привязывает одного к другому, но с другой, половая любовь — что-то зверское, что должно быть разрешено как естественная функция организма (идея, конечно, не собственно Платоновская, но и разночинца Базарова, и героев Чернышевского, и многих других). Такая любовь может быть вполне безобразна в своих внешних проявлениях. Она должна быть поскорее изжита, преодолена, взята под контроль некой высшей, исключительно духовной (не «душевной») инстанцией двух

любящих (или даже — законами целого государства, как это предлагается в Платоновской сатире-гиперболе «Антисексус»). Плотские чувства иной раз описываются у Платонова в пугающих своей откровенностью сценах. Но тут же рядом, как ни странно, с другой стороны, существует прямо-таки умопомрачительный «платонизм» — в котором происходит возгонка тех же грубых чувств к совершенно иррациональной, тоже почти болезненной неосязаемости, в рамках которой один из любящих может быть счастлив только оттого (хотя бы от того / тогда и только тогда), что сохраняет в себе *память существования* от другого, своего близкого, как, например, происходит с Прушевским в «Котловане», который долгие годы ощущает на своих губах поцелуй так и оставшейся ему незнакомой девушки, так и не встретив ее вплоть до самой смерти последней. Он способен жить все это время одним скудным воспоминанием ярко пережитого в тот момент чувства. Многие и другие герои Платонова, собственно, способны жить одним воображением чего-то «нереального» в своей жизни.

Если человек не одушевлен какой-то страстью, доходящей до самозабвения — трепетом ли перед «живым» устройством паровоза, или нежной привязанностью, заботой о ближнем, — то для него, по Платонову, моментально рушится мир. Для него оказывается ненужным и лишенным смысла все остальное. Созданные людьми — для помощи себе — механизмы и сама природа оказываются откровенно враждебны. Ведь единственное, в чем действительно нуждается человек, это *что-то нечаянное в душе* — что и бывает-то, по-настоящему, только в детстве. Это то, возвращения чего ожидают и к чему стремятся всю жизнь *сокровенные человеки* Платонова, как герой одноименного рассказа, Фома Пухов. Ведь, как написано в одной из записных книжек писателя:

> Жизнь есть упускаемая и упущенная возможность.

§ 17. Оправдание души

Совершенно верно интерпретирует один из «экзистенциальных» для Платонова смыслов американский исследователь Т. Сейфрид: все в мире подвластно универсальному закону **энтропии**, или «закону тяготения всех физических существ к смерти и распаду». Но, значит, как бы рассуждает Платоновский герой-правдоискатель, *душа* вовсе не покидает тела человека после его смерти, переселяясь в мир иной, а видимо погибает вместе с ним, наравне с телом.[1]

[1] *Сейфрид Т.* Писать против материи: о языке «Котлована» А. Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М. 1994, с. 306–312.

Единственная остающаяся надежда, согласно Платонову, — найти коллективную душу, ту, которая не умирает. Вот такую душу он и пытается представить. Все его творчество, собственно говоря, можно понять как осуществление этого грандиозного, иногда по-детски неуклюжего и наивного, а иногда трогательного, хотя иной раз какого-то навязчиво-пугающего проекта. В романе «Счастливая Москва» наиболее отчетливо видна попытка увязать самые заветные мысли писателя — с теми идеями, которые отражали бы «общие места» господствующей идеологии и которые писатель мог бы рассчитывать опубликовать в официальной печати. В записных книжках писателя (осени 1932 г., во время работы Платонова над романом) можно прочесть:

> **Есть такая версия**. — Новый мир реально существует, поскольку есть поколение искренне думающих и действующих в плане ортодоксии, в плане оживления «плаката» <людей>...

И вот, вроде бы на таком жалком материале официально «разрешенного» Платонов все-таки пытается развить свою, причудливую — уводящую нас к его собственному рукотворному апокрифу — метафизическую конструкцию. Ведь марксистская наука и философия постоянно провозглашают, что неуклонно продолжают доискиваться материалистических объяснений любых явлений. Значит, даже с высокой трибуны не может быть, вроде бы, отвергнуто, например, такое предложение (пусть грубоватое, нарочито отдающее некоторым душком) — истолковать душу как *пустоту в кишках человека, которая втягивает в себя весь мир*. Это вписывается в эстетику некрасивого и отталкивающего, взятую на вооружение сначала декадентами, потом футуристами (с их раздаванием «пощечин общественному вкусу»), а затем и Пролеткультом. В то же время это отвечает и такому глубоко укоренившемуся в мозгах вождей нашей страны принципу: *Кто был ничем, тот станет всем* (с шапкозакидательской установкой на «боевой и трудовой энтузиазм советского народа», а иногда просто ставкой на чудо). Объяснение сложнейшего следует искать и находить в простейшем. Правда, иногда можно пренебречь сразу несколькими этапами в ходе объяснения, если («по-Ленински») хочешь сделать свой тезис доступным широким массам — в общем-то, это не всегда явная демагогия, а просто принцип «энтимемы» (т.е. сокращенного силлогизма, которым пользовались еще древнегреческие ораторы и философы).

Итак, поскольку *души*-то как таковой нет («Уж мы-то, материалисты, это понимаем»), а есть только некая языковая метафора, намеренно неточное употребление слова (то, что сидит в сознании отсталого в своей массе населения), и именно эта метафора служит для обозначения вполне определенных, поощряемых нами, руководителями государства, действий (как то: *одушевлять всех*

своим присутствием, в зале царит воодушевление, пожелать от всей души, душа праздника, революции итп.), то **почему же не** разрешить развить эту метафору, придав ей видимость вполне идеологически выдержанного, соответствующим образом упрощенного, «нашего, материалистического» объяснения сложных процессов человеческой психики? Такой ход мысли как бы вписывал самую существенную для всего Платоновского творчества проблему в контекст начинавшего исповедоваться в то время в стане соцреализма. И вот оно — наиболее вызывающее, провокационное, откровенно шокирующее объяснение, которое преподносится в данном случае инженеру Сарториусу — хирургом Самбикиным, склонившимся в операционной над телом умершей молодой женщины:

> — Видишь! — сказал Самбикин, разверзая получше пустой участок между пищей и калом. — Эта пустота в кишках всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю. Это душа — нюхай! (...)
>
> Сарториус склонился ко внутренности трупа, где находилась в кишках пустая душа человека. Он потрогал пальцами остатки кала и пищи, тщательно осмотрел тесное, неимущее устройство всего тела и сказал затем:
>
> — Это и есть самая лучшая, обыкновенная душа. Другой нету нигде.
>
> Инженер повернулся к выходу из отделения трупов. Он согнулся и пошел оттуда, чувствуя позади улыбку Самбикина. Он был опечален грустью и бедностью жизни, настолько беспомощной, что она почти беспрерывно должна отвлекаться иллюзией от сознания своего истинного положения. Даже Самбикин ищет иллюзий в своих мыслях и открытиях, — он тоже увлечен сложностью и великой сущностью мира в своем воображении. Но Сарториус видел, что мир состоит больше всего из обездоленного вещества, любить которое почти нельзя, но понимать нужно (СМ).

Конечно, предлагаемые рамки, в которых разрешено «философствование», настолько узки, что сознание — в чем безусловно отдает себе отчет практически каждый Платоновский герой — должно постоянно отвлекаться иллюзией, чтобы себя не возненавидеть и не истребить. А писатель намеренно еще сужает эти рамки! Если душа только «фигура фикции», пустая языковая формула, плод человеческого воображения, то, не выдумывая и постоянно не подпитывая в себе эту «иллюзию», невозможно и вытерпеть действительной жизни:

> Чем живет человек: он что-нибудь думает, то есть имеет тайную идею, иногда не согласную ни с чем официальным. # Чтобы жить в действительности и терпеть ее, нужно все время представлять в голове что-нибудь выдуманное и недействительное. # Тайна Сарториуса есть тайна всего исторического человеческого общества: жить самому по себе внутри нечем, живи другим человеком, а тот тобой живет, и пошло, и пошло, и так вместе целые миллионы [из Записных книжек].

§ 18. Техника утраты души и готовность перемучиться за всех

Поэтому в согласии с предлагаемой Платоновым в романе «Счастливая Москва» и, по-видимому, совершенно искренне исповедуемой им, глубоко экзистенциалистской «технологией жизни», свою собственную материальную оболочку человеку закономерно **сменить** — на любую другую. Это все равно что отдать себя самого, все самое дорогое в себе (свою *душу*) кому-то другому, переродиться в него. Так, про инженера Сарториуса в романе сказано:

> Душа Сарториуса испытывала страсть любопытства. Он стоял с сознанием неизбежной бедности отдельного человеческого сердца; давно удивленный зрелищем живых и разнообразных людей, он хотел жить жизнью чужой и себе не присущей.

О нем же — из не вошедшего в окончательный вариант романа отрывка:

> Он относился к себе как к мертвой материи, которой не жалко и ее можно сменить на другое существо. Он удивлялся характеру некоего Груняхина и, вынося его судьбу, сам по себе жил втайне и вдалеке, плача, улыбаясь, но не действуя [Записные книжки][1].

Или — о другом герое, упоминавшемся ранее хирурге Самбикине:

> Самбикин задумался, по своему обыкновению, над жизнью вещества — над самим собой; он относился сам к себе как к подопытному животному, как к части мира, доставшейся ему для исследования всего целого и неясного (СМ).

Здесь и Сарториус, и Самбикин — наследники Фомы Пухова («Сокровенный человек»), Александра Дванова («Чевенгур»), Вощева («Котлован»), Чагатаева («Джан») и многих других Платоновских героев. Их отношение к себе — исследовательское. Они ищут оправдания ни много ни мало *всеобщего существования*, доискиваются тайны бытия всего мира и готовы увидеть разгадку этой тайны — в перенесении собственной *души* во все иные существования, т.е. в добровольном обречении себя на наказание — идти по кругу всех низших (относительно себя) перерождений:

> Сарториус чувствовал себя так, как будто до него люди не жили и ему предстоит перемучиться всеми мучениями, испытать все сначала, чтобы найти для каждого тела человека еще не существующую, великую жизнь.

---

[1] Но характер *некоего* Груняхина делается для Сарториуса по-настоящему своим, он обживает его — из Сарториуса становится Груняхиным, заимствуя не только фамилию, социальный статус, профессию, но как бы включаясь в весь уклад жизни, становясь мужем и отчимом таких жены и пасынка, какие могли быть у соответствующего лица.

Платоновский герой готов как будто вполне сознательно идти на этот шаг:

> Сердце его [Сарториуса] стало как темное, но он утешил его обыкновенным понятием, пришедшим ему в ум, что нужно исследовать весь объем текущей жизни посредством превращения себя в прочих людей. Сарториус погладил свое тело по сторонам, обрекая его перемучиться на другое существование, которое[1] запрещено законом природы и привычкой человека к самому себе. Он был исследователем и не берег себя для тайного счастья, а сопротивление своей личности предполагал уничтожить событиями и обстоятельствами, чтобы по очереди в него могли войти неизвестные чувства других людей. Раз появился жить, нельзя упустить этой возможности, необходимо вникнуть во все посторонние души — иначе ведь некуда деться; с самим собою жить нечем, и кто так живет, тот погибает задолго до гроба [можно только вытаращить глаза и обомлеть от идиотизма][2].

Вообще контаминация, двусмысленность, переплетение, «игра» в едином целом словосочетания или отрывка текста сразу нескольких смыслов — излюбленный прием Платонова. Именно за этот прием его ругали и Фадеев, и Горький, и Гурвич с Ермиловым. Вот пример одного из таких типичных Платоновских совмещений смыслов:

> Бродя по городу далее, он [Сарториус] часто замечал счастливые, печальные или загадочные лица, и выбирал, кем ему стать. Воображение другой души, неизвестного ощущения нового тела на себе не оставляло его. Он думал о мыслях в чужой голове, шагал несвоей походкой и жадно радовался пустым и готовым сердцем. Молодость туловища превратилась в вожделение ума Сарториуса; улыбающийся, скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социального мира, — жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются (СМ).

Пустое сердце уже обыгрывалось Платоновым раньше, в «Чевенгуре»: там сказано, что большевики *должны обладать* ***пустым сердцем****, чтобы в него всё могло поместиться*. То есть осмысление, вроде бы, вполне положительное, однако на него накладывается (если не перевешивает) еще и откровенно отрицательный контекст Лермонтовского *Пустое сердце бьется ровно...* Такого рода двусмысленность вроде бы сразу погашается нейтрализующим ее уточнением. Но здесь еще и Сталин, который опять-таки двойственно ***сторожит*** *все открытые дороги нового мира* <то ли приберегая их для себя, то ли не давая в них никому проходу>*,* да к тому же и *даль, из которой не возвращаются* <то ли там так хорошо, что уже не хочется обратно, то ли все-таки не возвраща-

[1] [Заметим, что *которое* относится здесь формально к *существованию*, а по смыслу — к *превращению*. Герой как будто готов <переучиться на кого-то другого>!]

[2] В квадратных скобках в конце текста — вариант в рукописи.

ются оттуда по другой причине>? Это написано в 1934–1935 гг. Очевидно, что улыбающийся на оживляемом плакате Сталин мог бы совсем не так радостно улыбнуться, узри он очередную поэтическую вольность своего (подчиненного ему как главному инициатору переустройства человеческих душ) «пролетарского» писателя. К тому же в своих произведениях, так и оставшихся при жизни неопубликованными (к несчастью для современников, но, может быть, к счастью для самого автора), Платонов допускает такие «политически сомнительные» высказывания, что будь они опубликованы вовремя, это наверняка привело бы автора к травле и шельмованию — ничуть не меньшим по крайней мере тех, каким был подвергнут уже после войны М. Зощенко за свою повесть «Перед восходом солнца» (1943 года): его обвинили примерно в том же, в чем в свое время был обвинен Сократ — а, как известно, последний был казнен по обвинению в «развращении юношества».

§ 19. Отсутствие в утопии конца

В проекте своей утопии Платонов словно передразнивает древнегреческого философа Гераклита с его *огнем, мерами возгорающимся...* внутри вечно живой материи, воскрешает задор средневековых алхимиков, но все-таки «скругляет» и насильно укладывает свою мысль в наезженное русло Сталинской (а также Мичурина-Лысенко итд.) диалектики творения «из г... конфетки». Его герой хирург Самбикин находит в организме мертвого, как ему кажется, неисчерпаемый резервуар для поддержания множества жизней:

> Самбикин был убежден, что жизнь есть лишь одна из редких особенностей вечно мертвой материи и эта особенность скрыта в самом простом составе вещества, поэтому умершим нужно так же мало, чтобы ожить, как мало нужно было, чтобы они скончались. Более того, живое напряжение снедаемого смертью человека настолько велико, что больной бывает сильнее здорового, а мертвый жизнеспособней живущих (СМ).
>
> ...В момент смерти в теле человека открывается какой-то тайный шлюз и оттуда разливается по организму особая влага, ядовитая для смертного гноя, смывающая прах утомления, бережно хранимая всю жизнь, вплоть до высшей опасности. (...) Свежий труп весь пронизан следами тайного замершего вещества и каждая часть мертвеца хранит в себе творящую силу для уцелевших жить. Самбикин предполагал превратить мертвых в силу, питающую долголетие и здоровье живых (СМ)[1].

[1] Действительно, все это писалось, когда врач Алексей Замков лечил своих привилегированных пациентов (теряющих мужскую силу или просто стареющих) **гравиданом** — препа-

Таким образом можно было бы сотворить новую утопию, вполне приемлемую, наверное, для власть предержащих. Однако Платонов так и оставляет — как мне кажется, намеренно — рукопись «Счастливой Москвы» незавершенной. Конец работы над романом — ноябрь–декабрь 1936-го, согласно «Материалам к биографии». Уже после этого он еще будет писать (и кое-что, правда, не многое, сможет опубликовать) — рассказы, повести, романы, пьесы, очерки и рецензии. Но почему-то так и не доводит до конца этот роман. (Недаром при его первой публикации, в «Новом Мире», сохранены не вычеркнутые авторской рукой варианты текста; позже полный вариант рукописи опубликован в «Стране философов» № 3.) Ведь по сути дела «Счастливая Москва» кончается ничем. Как будто писатель думал его продолжить, включив в качестве первой части в следующее свое произведение, одно из названий которого можно прочесть в «Записных книжках»: «Путешествие в человечество». Как известно, рукопись романа («Путешествие из Москвы в Ленинград») у него украли вместе с чемоданом, в поезде, когда во время эвакуации он вывозил семью в Башкирию, в 1942-м. Но не потому ли, все-таки, что по его собственным интуитивным оценкам, так сказать, степень «угождения» и выворачивания себя и своей души (или даже «идеологического пособничества» перед властью) уже превысила бы тогда некую предельно-допустимую норму, и он, устыдившись самого себя, к роману охладел? Ну, а может быть, просто так и не смог придумать *реального*, т.е. конечно же тоже безусловно фантастического, но все-таки отвечающего его представлениям о художественной реальности — воплощения своему технократическому проекту?

Ответить на эти вопросы трудно. Быть может, некоторую попытку ответа можно предложить, истолковав следующую запись в блокноте писателя, 1946 года:

> Бог есть великий неудачник. # Удачник — тот, кто имеет в себе, приобретает какой-то резкий глубокий недостаток, несовершенство этого мира. В этом и жизнь. А если лишь совершенство, то зачем ты, черт, явился? # Жизнь состоит в том, что она исчезает. # Ведь если жить правильно — по духу, по сердцу, подвигом, жертвой, долгом, — то не появится никаких вопросов, не появится желания бессмертия итп. — все эти вещи являются от нечистой совести [Записные книжки].

ратом, изготовленным из мочи беременных женщин; профессор Игнатий Казаков пробовал лечение лизатами — продуктами гидролиза органов свежеубитых животных, и, одним словом, «*омоложение... входило в концептуальную матрицу эпохи как ее важная составная часть*» (*Золотоносов М.* Мастурбанизация: «эрогенные зоны» советской культуры 20–30-х годов // Литературное обозрение. № 11. М. 1991, с. 96–97).

Платонов — наследник богоборческой традиции (идущей от XVIII века и до 1929–1930 годов). В его поздних произведениях («Шарманка», «Ноев ковчег») бог — это просто некий «ловко устроившийся» в жизни, всезнающий, эксплуатирующий ее несовершенства и недостатки субъект, или же богатый и почти всемогущий иностранец, профессор, *питающийся одной химией* и ни во что не верящий (знающий, что все в мире — *пустяки)*, который приезжает в СССР только затем, чтобы взять и вывезти отсюда на запад человеческую веру (читай: идеологию). — Но ведь это почти в точности Булгаковский Воланд! Однако, в отличие от Булгакова, Платонов почти маниакально продолжает думать над построением новой этики. Только его бог, в отличие от Ленинско-Сталинского, — *неудачник*, сознательно обрекающий себя на страдания вместе с людьми. Бога-дьявола, царствующего в этом мире, он отвергает и хочет отыскать (или создать, построив совместными усилиями, силами человеческой души) иную веру, которая должна рано или поздно прийти на смену коммунистической. Но мысль Платонова так и изнемогла в неравном поединке, здание новой веры осталось не выстроенным.

Закончить эту главу можно легендой, или побасенкой. Как я уже сказал, скорее всего, Платонову остались неизвестны размышления автора цитированного уже трактата хирурга Войно-Ясенецкого «Дух, душа и тело» или отца Луки, и тем не менее писатель вполне мог бы слышать хотя бы следующий анекдот, случившийся, как рассказывают, во время вручения этому врачу премии, в 1946, когда сам Сталин обратился к лауреату с таким вопросом:

> «Профессор, вы часто вскрываете человеческое тело. Вы там не видели, где находится его душа?» Отец Лука посмотрел на своего собеседника громадными, львиными глазами и тихо произнес: «Часто я в человеческом теле не видел и совести».[1]

* * *

[1] *Быков И. И. (канд. мед. наук, отец Игорь)*. Об авторе и его душе и сердце // Философские науки. № 1. 1998, с. 152. Более подробные сведения по легендарной части содержатся в книге Марка Поповского «Жизнь и житие Войно-Ясенецкого, архиепископа и хирурга». М. 2001, с. 40–42.



Илл. 11. Покров Богородицы. Северные письма XVI в. *Святители и ангел*. Фрагмент иконы из с. Куржекса Вытегорского р-на Вологодской обл.

Глава XI
Причины и следствия (мифология вместо причинности)

Краткое содержание:

§ 1. Перескок и смещение в причинной цепи событий. Необходимость «достраивать» смысл за автора. — § 2. Избыточность мотивировки, гипертрофия причинности. — § 3. Подводимость всего под некий «общий закон». Отношение *сопутствования*. — § 4. Отступление: «сильная и слабая» причинность, одновременность, функциональная зависимость итд. — § 5. Причинность на грани парадокса. — § 6. Метонимическое замещение причины и следствия. — § 7. Пропуск иллокутивно-модальных составляющих в причинной цепи. — § 8. Заместительное Возмещение. — § 9. «*Живем, потому что...*» (о двойственности и рефлексивности причинного отношения). — § 10. Преобразование тема-рематической структуры. — § 11. Отвержение реальных причин и следствий, их обратимость. — § 12. Краткий обзор нарушений причинного отношения.

По замечанию некоторых наблюдательных языковедов, Платонов — *стилист яркой и резкой, можно сказать, агрессивной индивидуальности,* часто употребляющий *искривленные, намеренно уродливые,* даже *вывихнутые* словосочетания.[1] Сергей Залыгин называл Платонова *странноязычным писателем*. Действительно, язык его произведений состоит почти сплошь из нарушений норм стандартного словоупотребления, призванных создавать и как будто постоянно поддерживать в сознании читателя — эффект *остранения*. Многие случаи нарушений привычной для нас «картины мира» в его текстах описываются в книге Т. Б. Радбиля.[2] Но ведь, вообще говоря, это естественно для любой литературы, для любого литературного произведения, даже для любого человека, просто владеющего, помимо своей как бы естественной речи — еще и литературным языком:

> затрудненное понимание есть необходимый спутник литературно-культурного говорения. Дикари просто говорят, а мы все время что-то **хотим** сказать. (...) В естественном состоянии языка говорящий не может задуматься над тем, **как** он говорит, потому что самой мысли о возможности различного говорения у него нет (А. М. Пешковский).

Вот и Е. Н. Гаврилова (вслед за Еленой Толстой-Сегал) справедливо замечает, что:

> Развертывание Платоновского сюжета... [в «Котловане»] достигается за счет переклички различных голосов, и сюжетом, движением повести является это прихотливое перетекание друг в друга мыслей, идей. ...Подобному же расщеплению и приращению смыслов подвергаются не только цельные высказывания, но и словосочетания и отдельные слова. ...Автор перепутывает слова, меняет их местами и берет всякий раз наименее подходящее, хотя и с тем же смыслом. Синонимический ряд держит структуру текста, организуя ее, а смещенность смысловых оттенков создает картину смещенного, противоестественного жизнеустройства.[3]

В данной главе я попытаюсь ответить на вопрос: в чем заключается **логика** Платоновского парадоксального языка — вроде бы, с одной стороны, устроенного бесхитростно, но, с другой, очень и очень непросто, замысловато и «заковыристо» — все время как будто расшатывающего, доводящего до абсурда привычные, давно устоявшиеся в сознании понятия и представления об окружающих нас вещах и событиях. Для чего происходит и чему служит

---

[1] *Носов С.* О стилистике романа А. Платонова «Чевенгур» // Русская речь. М. 1989. № 1, с. 22–28.

[2] *Радбиль Т. Б.* Мифология языка Андрея Платонова. Н. Новгород, 1998.

[3] *Гаврилова Е. Н.* Указ. соч., с. 166–167.

эта постоянная деформация, смысловой «вывих» и ломка причинных связей?

Если сравнить со среднестатистическими нормами употребления (встречаемостью по частотному словарю Засориной), мы увидим, что некоторые причинные, следственные и целевые предлоги, союзы и частицы у Платонова (в «Чевенгуре» и «Котловане») — употребляются значительно чаще, чем в среднем: *отчего* и *оттого* соответственно — в 7 и в 4,6 раза чаще, *потому* — в 2,5 раза, *чтобы* — в 2 раза, *поэтому*, *благодаря* и *от* — в 1,8 раза чаще, *поскольку* — в 1,5 раза, а *для* — в 1,2 раза чаще (но при этом частица *ведь*, характерная для разговорного стиля речи, у Платонова уже в 1,1 раза реже, чем в среднем в языке: она, может быть, слишком слабое средство для установления подходящей ему причинности?). Ну, а предлоги *ввиду, из-за* и *вследствие* соответственно — в 1,6, 1,8 и 1,9 раза реже; слово *следовательно* — даже в 16 раз реже! А *итак* — вообще не употреблено ни разу. Неупотребительность последней группы причинных слов объясняется, очевидно, тем, что это средства уже иного, так сказать, более формализованного, «формульного» жанра — канцелярий, учреждений и учебников. Но тем не менее общее **повышение** уровня причинности в Платоновских текстах совершенно очевидно. Чем же оно обусловлено?

§ 1. Перескок и смещение в причинной цепи событий. Необходимость «достраивать» смысл за автора

> В наш язык вложена целая мифология.
>
> (*Л. Витгенштейн*)[1]

> Причинность есть, но она настолько сложного происхождения, настолько не дифференцирована от множества варьирующих ее, равновеликих ей обстоятельств, что причинность равна случайности...
>
> (*А. Платонов*, из Записной книжки № 13, 1935)

В следующем отрывке можно видеть просто пропуск компонента в цепочке нормальных или ожидаемых событий, следствия (S) и причины (P), то есть S←P:

[1] Ср. с вариациями этой же мысли: «...Творческое (дологическое) мышление по своей природе оказывается *мифологическим*» (*Налимов В. В.* Размышления на философские темы // Вопросы философии. М. 1997. № 10, с. 61); или: «Аналитические понятия [в Древней Греции] складывались в виде метафор — как переносные, отвлеченные смыслы смыслов конкретных» (*Фрейденберг О. М.* Происхождение наррации (1945); Метафора (1951); Мим (1951) // в ее книге: Миф и литература древности. М. 1978, с. 182).

> На сельских улицах пахло гарью — это лежала зола на дороге, которую не разгребали куры, потому что их поели (Ч).

Более обычно было бы сказать так (ниже в квадратных скобках пропущенные в тексте звенья рассуждения):

Пахло гарью (a) ← лежала зола на дороге (b) ← золу [по-видимому, уже давно] не разгребали куры (s), [да и вообще, кажется, никаких кур вокруг не было видно (S)], ← [жители изголодавшейся деревни давно их всех] съели (p):

т.е. в сокращенной записи:[1] (s => S) ← p.

Но ведь странно объяснять то, почему куры **уже** не разгребают золу на деревенской дороге, тем, что эти куры (все до одной) съедены: тогда скорее надо было бы объяснить, почему именно *поели кур* (а не зажарили, например, бифштекс: именно потому, что в деревне наступил голод, из-за засухи, вообще все съедобное, по-видимому, давно было пущено в ход). Это последнее — R, или реальное, но опущенное в тексте объяснение, или действительная причина события-следствия S, нуждающегося в таковом объяснении, но она спрятана и становится ясна только из восстановления контекста. Платонов пропускает реальную причину, как бы требуя от читателя произвести указанную подстановку, к тому же нагружая его и восстановлением **обобщения** (s => S). Эффект неожиданности от смещенного таким образом объяснения заключается в том, что разгребание курами золы на дороге (в поисках хотя бы крошек чего-то съестного) представлено вполне обычным событием в рамках деревенского пейзажа. Получается объяснение более простого, в то время как более сложное оставлено непроясненным. При таком перескоке главное остается скрытым и оставляется самому читателю для додумывания.

Если посмотреть несколько шире, то в приведенном выше примере Платонов пользуется не своим собственным, уникальным, характерным только для него приемом, а уже вполне апробированным в литературе. Мне кажется, можно сравнить его с тем, что делает Гоголь, например, в описании ворот, которые видит Чичиков перед домом Плюшкина. Там происходит приблизительно то же смещение в цепи нуждающихся в обосновании фактов, а при этом основной акцент (вместе с читательским вниманием) перемещен с главного события, действительно нуждающегося в объяснении, на некое второстепенное, как бы подставное событие в качестве причины:

---

[1] Двойной стрелкой (=>) здесь и ниже обозначаю опущенную в тексте и восстанавливаемую связь **обобщения,** или, иначе, **обоснования**. Таким образом, запись «A <= a» означает, что данное обобщение «A» сделано на основании какого-то конкретного факта «a» или же частное «a» служит обоснованием для более общего утверждения «A«: «a => A». Подробнее об этом отношении в моей статье «Обоснование высказывания» // Научно-техническая информация. Сер. 2. 1989, с. 25–32.

> ...В другое время и они [ворота] были заперты наглухо, ибо в железной петле висел замок-исполин.

Ведь здесь придаточное, которое следует за союзом *ибо,* выступает обоснованием **не того факта** — как можно было подумать вначале, что: <данные ворота вообще всегда Плюшкин и держал на запоре>. Этот вопрос только невольно пробуждается в душе читателя, но не получает ответа. Вместо этого приводимое у Гоголя в качестве «объяснительного» придаточное предложение поясняет только то, что ворота **можно было** запереть *наглухо*, т.е. сделать так, чтобы открыть их не было никакой возможности. Перед нами хоть и мелкий, но обман ожиданий, возникающий из-за расхождения — между первоначально сложившимся в сознании читателя и окончательно представленным в тексте. То же самое и в приведенной фразе Платонова, где объяснение дается не тому, что по нашим, читательским, ожиданиям в таковом объяснении нуждается. Вот простой пример, на этот раз из рассказа «Государственный житель»:

> Среди лета деревня Козьма, как и все сельские местности, болела поносом, потому что поспевали ягоды в кустах и огородная зелень (ГЖ).

На самом деле, структура причинной зависимости должна иметь приблизительно такой вид, с пропущенной средней частью: s ← [r]← p.

Здесь средний член рассуждения, фрагмент r, легко восстановим: <все жители объедались ягодами>.

Вообще говоря, пропуски подобного рода весьма характерны не только для художественной, но для любой речи. Вот более сложный пример, из «Котлована»: убитые в деревне крестьянами рабочие Козлов и Сафронов лежат мертвые *на столе президиума*, в сельсовете. При этом последний из них

> был спокоен, как довольный человек (s1), и рыжие усы его, нависшие над ослабевшим полуоткрытым ртом, росли даже из губ (s2), потому что его не целовали при жизни (p) (К).

Достроим наводимый здесь странный Платоновский вывод-обобщение (P):

(P): <по-видимому, его губы заросли волосами (s2) просто от неупотребления в одном из важных для жизни дел, а именно p>, где P можно считать обобщением, т.е. (p => P). Значит, обратив импликацию с отрицаниями, мы должны были бы отсюда получить:

(не-p) → (не-s2): <если бы его при жизни кто-нибудь, хоть одна женщина поцеловала, на его губах волосы, наверно, не росли бы>. Поверхность губ человека сравнивается с пешеходными тропами? Странно, конечно, еще и то, что у Платонова человек выглядит *довольным* только уже после смерти (s1). Может быть, справедлив еще и такой вывод:

(не-р) → (не-s1): <он был бы доволен еще при жизни, а не только сейчас, если бы его раньше хоть кто-то целовал>. Этот последний вывод скрывает за собой в качестве само собой разумеющейся посылки и еще такое привычное правило (обозначу его буквой L):

L: <согласно мифологическим и религиозным представлениям, человек грешит (а также терпит страдания и мучается) в этой жизни, чтобы потом, «на том свете» обрести покой, прощение и успокоение>. В этом смысле понятно, почему человек может после смерти *выглядеть довольным*. Однако этому общепринятому правилу противостоит и как бы его дополняет, в соответствии с ходом мысли Платонова, нечто прямо противоположное:

не-L: <согласно убеждениям большевиков, религия есть ложь, это «опиум для народа», а счастливым человек может и должен стать именно в этой, земной жизни>. Это все, так сказать, задний план, или фон Платоновского высказывания.

§ 2. Избыточность мотивировки, гипертрофия причинности

Но вот и как будто обязательная для Платонова обратная сторона всякой недоговоренности и недосказанности, а именно **избыточность**. Причинная зависимость обнаруживается им и у таких событий, которые для нас вообще никак не связаны друг с другом. Так, например, у одинокого дерева, растущего на глинистом бугре, на которое смотрит Вощев,

> с тайным стыдом заворачивались листья (К).

Почему? Как будто жары не было. Можно подумать, что деревья должны стыдиться чего-то. Перед кем, перед людьми? Но чего они могут стыдиться? Вот ходы возможного осмысления, которого в недоумении ищет читательское понимание: уж не того ли стыдятся деревья, что дают людям недостаточно воздуха и прохлады под своими кронами? Но тогда здесь и листья представлены как какие-то сознательные члены коммуны — что вообще-то может быть в духе Платоновских олицетворений, продолжающих библейские: вспомним его ласточек (как птиц небесных), или проклятие засохшей смоковницы Иисусом. Ну, а может быть, это дерево хочет листьями, как платьем, прикрыть свою наготу?

Или про мужика-крестьянина в том же «Котловане» сказано, что он

> от жадности не был женатым, расходуя всю свою плоть в скоплении имущества (К).

Т.е., по-видимому, жалел «тратить себя» (и свои средства) на будущую жену. Не является ли это еще и пародией на Сталинскую коллективизацию? Перед нами единоличник, не желающий вступать в брак — с советской властью.

Или: в ногах женщин при социализме должен быть

> запас полноты на случай рождения будущих детей (Ч).

То есть чтобы легче потом было носить этих детей на себе? или даже потому что в ногах можно будет хранить запасы питательных веществ?

Землекопы в бараке на котловане спят прямо в верхней одежде и дневных штанах —

> чтобы не трудиться над расстегиванием пуговиц, а хранить силы для производства (К).

Эта Платоновская фраза, скорее всего, служит «подстановкой» (в смысле Алексея Цветкова и Ольги Меерсон) для выражения следующего более привычного смысла:

> <Они так уставали, что засыпали, не сняв даже одежды>.

Но этот смысл как будто еще усугубляется и доводится до абсурда: само расстегивание пуговиц для уставшего рабочего как будто есть непосильный труд. Или же труд ненастоящий, не достойный внимания — как работа на себя, а не на общество. Тут очевидно и преувеличение серьезности такой работы, и преувеличение сознательности отношения ко всему у строителей коммунизма. В приведенных случаях можно видеть гиперболы, свойственные ироническому взгляду на мир, конечно же, не одного Платонова. Тем не менее у него они педалируют именно причинную обусловленность между двумя событиями (P и S) — то, что именно из P как причины следует S как следствие, — хотя на самом деле ни знать, ни контролировать такую зависимость никто — ни автор, ни читатель — безусловно не в состоянии.

§ 3. Подводимость всего под некий «общий закон». Отношение *сопутствования*

Идея полной покорности человека некоему произвольно установленному (или же просто первому попавшемуся, даже «взятому с потолка») общему правилу, которое к тому же выдается чуть ли не за предначертание судьбы (причем, как будто, понимается так только лишь потому, что вписывается в установления господствующей идеологии), проявляет себя у Платонова, например, даже в

том, что заготовленные для себя заранее *гробы* все крестьяне деревни будут считать теперь, при социализме, своей единственной собственностью — после отнятия у них пролетариями остального имущества. Этот смысл восстанавливается из следующей фразы (пришедший из деревни на котлован бедняк Елисей говорит Чиклину):

> У нас каждый и живет оттого, что гроб свой имеет: он нам теперь цельное хозяйство! (К).

Гроб, иначе говоря, и выступает той материей, которая еще как-то связывает человека с этим миром. Таким образом, осмысленность человеческой жизни может быть доказана тем, что у человека имеется какой-то материальный предмет, за который он держится. В другом варианте — официальный документ, подтверждающий его социальный статус:

> Еще ранее отлета грачей Елисей видел исчезновение ласточек, и тогда он хотел было стать легким, малосознательным телом птицы, но теперь он уже не думал, чтобы обратиться в грача, потому что думать не мог. Он жил и глядел глазами лишь оттого, что имел документы середняка, и его сердце билось по закону (К).

Все это — как бы доведение до абсурда такой знакомой нам с детства идеи всеобщей причинной связи и взаимовлияния явлений. Налицо явная профанация этой идеи. Кроме того, автор то и дело сводит к причинной зависимости такие случаи, в которых два события явно связаны более отдаленной, но не собственно причинной зависимостью:

> Чиклин имел маленькую каменистую голову, густо обросшую волосами, потому что всю жизнь либо бил балдой, либо рыл лопатой, а думать не успевал... (К).

Употреблением *потому что* автор как бы намеренно упрощает картину: голова маленькая и каменистая, так как мыслью не была занята. Но не таков ли сам метод «диалектического материализма», тут используемый? — словно подталкивает нас автор к такой мысли. Вот навязываемая этой фразой «логика» (общую закономерность, или закон, под который она подводится, снова обозначим буквой L):

L: <если человек мало упражняет свою голову, то она не развивается, не «растет» — как растут от упражнения мышцы тела> или еще:

L1: <если человек занимается исключительно физическим трудом, все его тело (и голова в том числе) покрывается шерстью, зарастая волосами>.

Таким образом, *голова* становится в один ряд с остальными членами тела, а мысли приравниваются к упражнениям с ее помощью этого «тела». На месте союза *потому что* в исходной фразе были бы более уместны двоеточие или

частица *ведь*. Сравним сходное с предыдущим «доуточнение» зависимости между частями фразы до собственно причинной и в следующем примере:

> Мальчик прилег к телу отца, к старой его рубашке, от которой пахло родным живым потом, потому что рубашку надели для гроба — отец утонул в другой (Ч).

Различие в употреблении выделительно-причинной частицы-союза *ведь* (A, ведь Б) и причинного союза *потому что* (S, потому что P) состоит, среди прочего, в том, что обязательность вынесенного в презумпцию причинного закона (L) в первом случае далеко не столь обязательна, как во втором: в частности, при *ведь* причинная зависимость может быть «разбавлена» такими иллокутивно-модальными компонентами (ниже они в квадратных скобках), как:

> [обращаю твое (слушателя) внимание:] А, **ведь** [как тебе, вероятно, известно, вообще часто бывает так, что события первого класса (А) сопровождаются (сопутствуют) событиям второго — а именно, как в данном случае:] Б.

При этом вовсе не обязательно имеется в виду, что именно из А должно следовать Б. (Ср., например, с определением значения *ведь* в словаре.[1]) Здесь связь, выдаваемую Платоновым за причинную, можно было бы называть связью *сопутствования*.[2] Ее представляется удобным определить следующим образом через конкретный пример:

с одной стороны, события s1–sN, каждое из которых, при ближайшем рассмотрении, выступает как **необходимое** условие для события-следствия S, а также, с другой стороны, события p1–pN, каждое из которых выступает как **необходимое** условие события-причины P, будем называть (внутри своей группы) — связанными отношением **сопутствования**. Так, в классическом примере на демонстрацию причинности:

Пожар в магазине произошел (S) ***из-за*** *короткого замыкания в электропроводке* (P), — связанными отношением сопутствования следует признать, с одной стороны, следующие множества событий:

s1: <в атмосфере было достаточное количество кислорода для поддержания горения и был отток воздуха> и

s2: <в непосредственной близости с электропроводкой находились горючие вещества> и

s3: <сторож магазина спал или отсутствовал на месте или был в невменяемом состоянии, в результате чего не воспрепятствовал в нужный момент

---

[1] *Баранов А. Н., Плунгян В. А., Рахилина Е. В.* Словарь дискурсных слов русского языка. М. 1995.

[2] Название для отношения предложено Г. Е. Крейдлиным.

(когда огонь уже был заметен и его еще можно было потушить) распространению огня>...

Всё это, так сказать, элементарные события, все вместе **достаточные** внутри события-следствия в целом, или «обеспечивающие» его как таковое (S); а с другой стороны:

p1) <в электроизоляции были повреждения>, и

p2) <в сети произошел резкий скачок напряжения>, или

p2) <кто-то задел провода, например отодвигая лестницу, и они пришли в соприкосновение между собой>, или

p2) <в помещении повысилась влажность, например, крыша у здания прохудилась и на провода попала вода>...

Каждая пара из которых — p1 & p2 — в свою очередь **достаточна** внутри события-причины и собственно «обеспечивает» его как P, т.е. причину пожара.[1]

§ 4. Отступление: сильная и слабая причинность, одновременность, функциональная зависимость итд.

> В повседневном опыте мы считаем доказанным, что отношение причина-следствие обладает направлением. Мы убеждены, что более позднее событие не может быть причиной более раннего. Но когда нас спрашивают, как отличить причину от следствия, мы обычно говорим, что из двух причинно связанных событий причиной является то событие, которое предшествует другому во времени. То есть мы определяем направление причинного отношения с помощью направления времени.
>
> (*Г. Рейхенбах*)

Естественно, что вопрос о причинности тянет за собой множество других, вспомогательных понятий. Так, например, в свете открытий квантовой механики в XX веке стало зыбким уже само понятие *вещи*. (И тавтологиями

[1] Дальнейшим определением деталей отношений между этими группами событий (s1—sN) и (p1—pN) я бы не хотел здесь заниматься. Более всего они походят на нестрогую дизъюнкцию (отношение и/или). Заметим лишь, что члены практически любого причинного отношения при ближайшем рассмотрении могут быть разложены, вообще говоря, на подобные группы более мелких событий (потенциально уходящих в бесконечность), связанных и некими менее дифференцированными, нежели собственно причинное, отношениями сопутствования, а поэтому окончательное определение, как всегда, несколько виснет в воздухе.

вроде тех, что пользовался в своем юношески-позитивистском «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейн, тут не обойтись.) Вот как определяет *вещь* Г. Рейхенбах:

> Вещь представляет собой серию событий, следующих друг за другом во времени; любые два события этой серии генетически тождественны.[1]

Таким образом, оказывается необходимым еще прежде определить понятие *(субстанциального) генетического тождества* — в отличие от тождества *функционального*. Согласно Рейхенбаху, два объекта генетически тождественны, 1) если между ними имеется непрерывность изменения; 2) если они занимают исключительное [то есть одно и то же?] место в пространстве и 3) если их взаимный обмен положениями в пространстве является верифицируемым изменением (Там же, с. 298–299)[2].

Например, если исходить из этих определений, аккуратно сложенные кучки кирпича и пиломатериалов на садовом участке должны быть *генетически тождественны* возведенному из них позднее — дому-дворцу какого-нибудь, как теперь говорят, «нового русского». Но они же тождественны и беспорядочным грудам битого кирпича, обугленных бревен и мусора (на том же участке, через какое-то время, когда дом взорван его конкурентами или рэкетирами). Если недалеко ходить от того же примера, то *функциональным тождеством* (согласно определениям того же Рейхенбаха) можно было бы счесть, например, переход материальных ценностей из одних рук в другие (скажем, от того же «нового русского» к конкурентам, если бы стороны договорились об устраивающем их виде «налогового контроля»). Ср. у Рейхенбаха более академические примеры: передача скорости от одного бильярдного шара к другому или распространение волн по поверхности воды — в них субстанциальное тождество, естественно, сохраняться не может (Там же, с. 299–300).

> Понятие субстанциального генетического тождества представляет собой идеализацию поведения некоторых макроскопических объектов, а именно твердых тел... Для элементарных частиц субстанциальное генетическое тождество вообще теряет всякий смысл (Там же, с. 313).

Дополнительным к понятию *события* и весьма полезным для дальнейшего уяснения места причинности среди других отношений является также Рейхенбаховское понятие *протокола* события. Вот определение:

---

[1] *Рейхенбах Г.* Направление времени. (1956) М. 1962, с. 297 (и то же самое и на с. 59).

[2] При этом само понятие *генетического тождества* введено К. Левин<ом> [*Lewin K.* Der Begriff der Genese. Berlin. 1922], что указывает Рейхенбах (1928).

> Протоколы — это небольшие побочные продукты более значимых событий, общими следствиями которых является множество других событий, причем гораздо более важных. Летопись — это побочный продукт войны, во время которой погибли тысячи людей...; следы крови на одежде — побочный продукт убийства (Там же, с. 37).

Очень важными вспомогательными понятиями для определения причинности выступают также понятия *одновременности* событий и *поперечного сечения состояния вселенной:*

> ...Одновременные события [должны быть полностью] свободны от причинного взаимодействия, поскольку причинное воздействие требует времени для распространения от одной точки к другой (Там же, с. 61–62).
>
> ...Среди событий временного поперечного сечения состояния вселенной, которое представлено [точкой во времени] t=const, нет двух таких событий, которые были бы генетически тождественны... (Там же, с. 59).

Или, из его более ранней работы:

> Понятие *одновременный* должно быть сведено к понятию *неопределенный по отношению к временному порядку*. Этот результат подтверждает наше интуитивное понимание отношения одновременности. Два одновременных события расположены таким образом, что причинная цепь не может быть протянута от одного к другому в любом направлении...[1]
>
> Одновременность означает исключение причинных связей.[2]

Таким образом, у Рейхенбаха имеется замечательно простое и вместе с тем отвечающее естественной интуиции определение для симметричного (в отличие от строгой причинности) понятия *причинно связанных* событий. (Это можно назвать иначе отношением «нестрогой причинности».) Оно прокладывает, мне кажется, очень важный для обыденного сознания мостик — между слишком абстрактным отношением *причина-следствие* ($P \rightarrow S$) и более расплывчатым и неопределенным отношением *сопутствования* ($A \,\&\, B$), или иначе — одновременности двух событий (см. выше), а также полной независимости двух событий друг от друга («чистой их конъюнкции»)[3]. Вот это определение:

---

[1] Очевидно, просто плохой перевод (тут сделанный с немецкого оригинала через английский): на мой взгляд, лучше было бы сказать «ни в каком» или же «ни в одном из направлений» (*М. М.*).

[2] *Рейхенбах Г.* Философия пространства и времени. (1928) М. 1985, с. 166.

[3] *Михеев М. Ю.* Причинная связь, обоснование и чистое объединение событий // Семиотика и информатика. Вып. 30. 1990, с. 53–74.

> Если A есть причина B, или B есть причина A, или имеется событие C, которое является [в бытовом смысле, одновременно] причиной A и B, то событие A причинно связано с событием B. # Это и есть отношение причинной связи,... которое мы используем в симметричных функциональных отношениях физики [Там же (1956), 47]. (Рейхенбахом имеются в виду законы Бойля–Мариотта, Ома, сохранения энергии итп.)

Рассмотрим опять же на доступном (и менее научном) примере двух событий — A: ‘кто-то начал лысеть’ и B: ‘он же начал еще и седеть’. На мой взгляд, это интересный случай двух *причинно связанных* (в слабом смысле, то есть не таких, про которые можно сказать, что A есть причина B) событий. Их общей причиной можно считать, например, то, что C: ‘возраст данного субъекта мужского пола перевалил за средний’ (с общим правилом L, ясным и без дополнительных разъяснений и, следует заметить, конечно индуктивно-статистическим). Дело в том, что подобного рода отношения *причинной связанности* есть вообще наиболее часто используемый в человеческих рассуждениях тип причинности. Ведь почти никогда у нас нет ни однозначного подведения под определения (средний возраст — начиная с 25-и, 35-и или 45-и лет?), ни — однозначной выполнимости самих законов, выражающих скорее только некие тенденции или статистические закономерности, но не *строгую номологическую импликацию*, которая должна была бы иметь следующую форму: **если P, то всегда S**, — в отличие от *вероятностной импликации*, которую можно выразить так: **если p, то в некотором числе случаев s**. Вспомним опять Рейхенбаха:

> При низкой вероятности статистический характер закона представляется очевидным. Однако если вероятность высока, то легко по ошибке принять вероятностный закон за строгий. В самом деле, так произошло в случае со вторым законом термодинамики... (Рейхенбах. 1956, с. 79).

Впрочем, тут же возникают и трудности, как только мы пытаемся увязать так понимаемое отношение *причинно связанных* событий с понятием *одновременности* событий. Ведь события A и B, происходящие одновременно, с одной стороны, по Рейхенбаху, не должны никак **влиять** друг на друга, но с другой стороны, про любые два одновременные события можно подозревать, что на каком-то более раннем этапе они окажутся все-таки если не причинно, то уж генетически зависимыми, то есть причинно связанными — через какое-то прошлое, объединяющее их в единую причинную цепь событие C! Итак, мы имеем следующие разновидности отношения причинности:

P → S (P — является причиной S);

A & B (A сопутствует B; A одновременно с B; A как-то причинно связано с B; A функционально связано с B);

A, B (A полностью независимо от B).

§ 5. Причинность на грани парадокса

Платоновские фразы призваны наводить читателя на предположение о существовании неких странных, не известных ему законов, могущих служить оправданием неестественной с точки зрения здравого смысла, но тем не менее как будто очевидно существующей для автора причинной зависимости. Этим освящается еще один характернейший для Платонова прием — **парадокс**. Вот как нам понимать следующее ниже типично Платоновское *потому что*?

> Богу Прохор Абрамович молился, но сердечного расположения к нему не чувствовал; страсти молодости, вроде любви к женщинам, желания хорошей пищи и прочее, — в нем не продолжались, **потому что** жена была некрасива, а пища однообразна и непитательна из года в год (Ч).

Нормально было бы сказать так, с восстановлением пропущенных звеньев в причинных связях (они в квадратных скобках):

[Поддержание аппетита к пище и влечения к женской красоте обычно осуществляется наличием вкусной еды и красивой жены. Но и обратное, вообще говоря, должно быть столь же справедливо:] от аппетита к еде и женщинам и возникает желание вкусно поесть и жить с красивой женой.

Перед нами своего рода парадокс, замыкание кольцом. На таком принципе часто построен жанр нравоучительной максимы. Вот пример такого рода высказывания, где происходит перенос акцента с общеизвестного — на лежащее в тени:

> Когда женщина выбирает себе любовника, ей не так важно, нравится ли он ей, как нравится ли он другим женщинам (Шамфор. 1795)[1].

Очень часто причинное объяснение у Платонова принимает вид парадокса. В этом присутствует одновременно некоторое подтрунивание — если даже не издевательство — над тем, что читатель привык и мог бы счесть собственно причинным объяснением. Так, например, церковный сторож в заброшенной деревне

---

[1] *Шамфор Н.* Максимы и мысли... М. 1993, с. 67. Исследованию структуры подобного рода «максим» внутри *мира тщеславия* Ларошфуко посвящена работа Дорофеева и Мартемьянова (Указ. соч. 1983).

> богу от частых богослужений не верил (Ч).

Как, казалось бы, связаны вера в Бога и частота посещения церковной службы? Индуктивное правило должно быть устроено, кажется, ровно наоборот: чем чаще человек ходит в церковь (и чем чаще участвует в богослужениях), тем глубже, прочнее должна быть его вера. (Очевидно, только с помощью индукции можно вывести из данной посылки данное обобщение — на основании А заключить о Б.[1]) Платонов обыгрывает и парадоксально переворачивает обычный ход мысли. По его логике получается, что на это правило следует взглянуть иначе: оттого, что человек слишком часто в своем присутствии слышит обращения к богу (находясь в церкви по обязанности, по службе — как сторож в данном случае), но так и не наблюдает (не является свидетелем) никакого «встречного, ответного» действия, он вполне может разочароваться в вере. Тут отношение делается как бы обратно пропорциональным исходному.

§ 6. Метонимическое замещение причины и следствия

Вот еще пример весьма характерной для Платонова перестановки внутри причинно-следственного отношения:

> Чиклин и Вощев вошли в избу и заметили в ней мужика, лежавшего на лавке вниз лицом. Его баба прибирала пол и, увидев гостей, утерла нос концом платка, отчего у нее сейчас же потекли привычные слезы (К).

Согласно обычному порядку, должно было бы быть так:

(P → S) <появляющиеся у человека от какого-то внутреннего переживания слезы (P) принято утирать платком, S>.

Но у Платонова — наоборот: на место реальной причины подставлено следствие, т.е.: P ← S! Это своего рода метонимия: согласно обычной логике, событие-следствие S ‘утирание носа платком’ следует за событием-причиной P ‘текущие слезы, собственно плач’, но никак не предшествует ему. Платонов же меняет местами следствие и причину, чем, по-видимому, подчеркивается явная искусственность, автоматизм вызывания слез у женщины, в дом которой пришли раскулачивать. (Впрочем, можно понять это и по-другому:

[1] Здесь мы снова имеем дело не с собственно причинной зависимостью, а с тем, что называется связью обоснования, когда только по внешним признакам, с определенной вероятностью, можно заключить об обусловившей их причине.

женщина настолько уже исстрадалась, что как-либо еще реагировать на происходящее у нее больше нет сил, она действует бессознательно, а оттого, что утирает нос платком, сами собой начинают течь слезы.[1])

Несколько возможных предположений вполне по-Платоновски дополняют друг друга, создавая характерную осцилляцию смыслов. Подобное взаимное «метонимическое» перенесение, когда вместо ожидаемого события-причины подставлено его обычное следствие, к тому же только внешнее проявление, лишь какой-то внешний симптом следствия, а на месте реального следствия стоит его причина, — столь же частое для Платонова явление, как и обсуждавшиеся ранее. (Надо сказать, что вообще это прием, характерный в иронии и пародии.)

§ 7. Пропуск иллокутивно-модальных составляющих в причинной цепи

Внутри любой причинно связанной пары повторяющихся событий (P и S), на самом деле, в нашем сознании не только предшествующее событие влияет на (или «причинно обуславливает») последующее, как это признается обычно (P → S), но и почти в той же степени справедливо прямо обратное: т.е. последующее в какой-то степени тоже воздействует, «обуславливает» предыдущее (S → P). Мы не замечаем, что в языке под причинной связью на самом деле выступает, как правило, **взаимообусловленность** двух событий (более похожая в чем-то на отношение тождества, или на двустороннее функциональное отношение, чем на собственно причинное), в рамках которого событие-причина является не только достаточным, но и в значительной мере необходимым условием события-следствия. Т.е. одновременно справедливыми оказываются обе импликации, или оба вывода: с одной стороны, (P → S), а с другой, (S → P). Такое обыкновенное нарушение логики в человеческих рассуждениях происходит, например, когда из того, что ‘никто не берет трубку телефона’ (S), мы делаем (обратный с точки зрения «реальной» причинности) вывод, что ‘никого нет дома’ (P). Тут мы оборачиваем причинность в противоположном направлении, используя то, что события P и S взаимообусловлены: не только из P «следует» S, но и наоборот, из наличия S мы в некоторых случаях можем сделать обратный вывод о наличии P.[2] В при-

[1] Последним наблюдением я обязан В. Б. Борщёву.

[2] Это говорит о том, что в обычных рассуждениях нам часто оказываются более важными парные функциональные отношения: *если p, то (как правило) s;* и *если s, то (чаще всего) p*, а не выяснение реальных (физических или философских) причин событий.

веденном примере для восстановления прав нормальной причинности следует просто расставить пропущенные иллокутивно-модальные компоненты высказывания, в результате чего прямой порядок причины и следствия восстанавливается:

[из того (на основании того), что] S ‘не поднимают трубку’, [мы можем заключить (сделать вывод), что] P ‘хозяев нет дома’.

Хотя, конечно, в отличие от классического силлогизма, который можно представить в форме дедуктивного вывода (или *номологической* импликации), тут имеет место не 100%-ный, а, как правило, вероятностный, индуктивный вывод. Пропуски в сфере модально-иллокутивных составляющих разных частей высказывания в человеческом общении вполне регулярны. Читателю и слушателю то и дело приходится самому подбирать, опираясь на контекст, опускаемые говорящим фрагменты, восстанавливать его ментальную установку или установки явно и неявно цитируемых им авторов. Используя это в своих целях, Платонов очень часто имитирует разговорность, непринужденность внутренней речи героев и самого повествователя (ниже в примерах S обозначает предложение, стоящее до причинного союза, а P — стоящее после него):

> Никита утром еле нашел его [Дванова] и сначала решил, что он мертв, потому что Дванов спал с неподвижной сплошной улыбкой (Ч).

То есть: [он решил, что] S, потому что [увидел, как] P. Почти то же самое и в:

> Чепурный, когда он пришел пешим с вокзала — за семьдесят верст — властвовать над городом и уездом, думал, что Чевенгур существует на средства бандитизма, потому что никто ничего явно не делал, но всякий ел хлеб и пил чай (Ч).

Иначе говоря: [думал] S, потому что [видел, что] P.

Это только простейшие пропуски, но есть и более сложные:

> Мне довольно трудно, — писал товарищ Прушевский, — и я боюсь, что полюблю какую-нибудь одну женщину и женюсь, так как не имею общественного значения (К).

Иначе говоря: S [я боюсь, что могу влюбиться], так как [сознаю, что] P (не имею общественного значения)[1], [но хотел бы его приобрести][2].

---

[1] Ср. с выражением *иметь положение* (в обществе).

[2] Ср. компонент ‘вероятно’ при анализе слова *бояться* в работе: *Зализняк Анна А.* Семантика глагола *бояться* в русском языке // Известия Академии наук СССР. Серия Литературы и языка. Т. 42. № 1. М. 1983, с. 59–66.

§ 8. Заместительное Возмещение

В мире Платонова как будто все подчиняется некому анонимному «закону сохранения», или, может быть, более точно следует назвать его законом Возмещения. Это, конечно, не то божественное воздаяние, последнее судилище над грешниками, рабами суеты и тщеты жизни, как это мыслится в проекте Н. Ф. Федорова, но именно какой-то закон Возмещения, причем в его явно сниженной форме — в виде вполне материального, почти механического обмена веществом, зачастую карикатурного и пародийного, просто профанного. В общей форме можно сформулировать его так: если в одном месте чего-то убавилось, то в каком-то другом что-то должно обязательно прибавиться, появиться, быть чем-то *замещено*, причем не обязательно в точности *тем же самым*.[1] На два эти места, или «локуса» Платоновского причинного отношения повествователь нарочито каждый раз и указывает. А связь двух точек такого квазилогического закона, отправной и конечной, — явно выдуманная и намеренно мистифицированная. Создается впечатление, что она зависит просто от чьей-то прихоти (героев, автора, или даже только господствующих в умах идеологических схем). Во всяком случае, все люди у Платонова смотрят на описываемые события с точки зрения какой-то странно близорукой (или наоборот, дальнозоркой?) целесообразности, подмечая детали, которые для простого здравомыслящего читателя явно показались бы второстепенными, малосущественными и незначимыми.

Очевидно, во всем этом у Платонова есть и пародийное (или, что почти то же самое для него — самопародийное) обыгрывание кажущегося здравомыслия научного описания внутри «исходной гипотезы» — идеологизированного марксизмом-ленинизмом описания мира, который писатель вынужден принять, с которым он пытался совладать и которое вполне искренне, как сам же признает — *с открытым сердцем* — пробует воплотить в своих произведениях. Главное в поэтических приемах автора — это, конечно, некое обязательное вчитывание, или «впечатывание» в наше читательское сознание чего-то **кроме** и **помимо** того, что сказано в тексте явно. Это постоянное побуждение, попытка довести некие побочные смыслы, навязываемые фантастической, непонятной впрямую, как бы поставленной с ног на голову лирико-иронической логикой.

Частенько сама причина внутри причинно-следственной цепи событий бывает названа таким сложным образом, что до нее почти невозможно доко-

[1] Это сходно со звучащей почти *потешно* для современного языка формулировкой М. В. Ломоносовым закона сохранения энергии.

паться. Вот отрывок из «Чевенгура», в котором речь идет об отце Саши Дванова, рыбаке с озера Мутево, всю жизнь, как про него сказано, *искавшем тайну смерти* и в конце концов самовольно утопившемся в озере — из любопытства:

> Над могилой рыбака не было креста (S): ни одно сердце он не огорчил своей смертью, ни одни уста его не поминали (R), потому что он умер не в силу немощи, а в силу своего любопытного разума (P).

Собственно, до этого места в тексте читателю уже стали известны факты, подтверждающие и самоуправство героя (p1—pN) — то, что рыбак прыгнул из лодки в воду посреди озера, связав себе предварительно ноги, *чтобы нечаянно не поплыть*, и то, что этот человек для односельчан не был особенно дорог, никто на его похоронах даже не захотел поцеловать умершего, кроме его сына (r1—rN). Союз *потому что* между двумя этими утверждениями (R и P) избыточен, его вообще более правильно было бы опустить в тексте или заменить на частицу *ведь*. И можно было бы назвать наполовину **выхолощенным** такое употребление союза (как, например, употребление *когда,* передавая отношение вневременное, или употребление *чтобы* — для передачи чисто временного сопутствования двух фактов: *Иван вышел на работу, **чтобы** на следующий день слечь с гриппом*). В приведенной Платоновской фразе мы видим типичный сложный конгломерат из связи сопутствования, обоснования и собственно причинной:

Самоубийца никому не был дорог (R), и никто не хотел сохранить его в своей памяти <кроме одного сына (G)> — **ведь** рыбак и умер не как все, естественной смертью, а по собственной воле, «по дурости» (P). Видимо, **потому и** не было креста на его могиле (S), по крайней мере так это выглядело в представлении мальчика или наблюдателя, Захара Павловича. Здесь G обозначает имплицитное обобщение, которое, с одной стороны, **выводится на основании** конкретных фактов (R, S), а с другой стороны, как бы служит их **причиной**.[1]

Конечно, было бы проще понять фразу про могилу рыбака, если бы вместо этого было прямо сказано, например, вот что: *никто не хотел поминать его потому, что он был самоубийца* (H). Тут еще скрыта посылка о том, что самоубийц не принято хоронить на кладбищах (L). Такие способы вывода, в ходе которых не все посылки задаются явно, древними греками были названы «энтимемами», в обычных человеческих рассуждениях мы пользуемся ими сплошь и рядом.

Промежуточные этапы хода мысли (G, H, L) оставлены Платоновым без внимания, и причинная связь в исходном суждении как бы «повисает в воздухе».

---

[1] Об этой сложной взаимозависимости с наложением противоположно направленных стрелок причинности см. в цитированной выше моей статье «Причинная связь и...» (1990).

Но чаще возмещение бывает совершенно тривиального характера. Вот чем можно возместить *разлуку с женой*: Чепурный просит Прокофия, который отправляется *за женщинами* — для затосковавшего без любви и привязанностей, оставшегося без собственности чевенгурского населения:

> — И мне, Прош, привези: чего-то прелести захотелось! Я забыл, что я тоже пролетарий. Клавдюши ведь не вижу!
>
> — Она к тетке в волость пошла, — сообщил Прокофий, — я ее доставлю обратным концом.
>
> — А я того не знал, — произнес Чепурный и засунул в нос понюшку, чтобы чувствовать табак вместо горя разлуки с Клавдюшей (Ч).

Тут получается, что место душевного переживания героя должно быть замещено чем-то материальным, вещественным — видимо, как бы по образцу языковых выражений: *залить горе; запить лекарство*. Или вот что происходит, когда еще не узнанный Захаром Павловичем Прошка Дванов просит милостыню, сидя у дороги:

> Захар Павлович вынул пятак.
>
> — Ты небось жулик или охальник, — без зла сказал он, уничтожая добро своего подаяния грубым словом, чтобы самому не было стыдно (Ч).

Добро подаяния само по себе постыдно, и его непременно следует чем-то погасить, как бы уравновесив и поддержав тем самым вполне материалистическую идею, что «человек человеку волк», — например, более уместным в данном случае скверным поступком или хотя бы, как здесь, несправедливым предположением.

§ 9. «*Живем, потому что...*» (о двойственности и рефлексивности причинного отношения)

Еще одно парадоксальное возмещение, в котором и заменяемое, и заменяющее — оба уже совсем не материальные сущности, а некие объекты психической сферы, происходит, когда мальчик Саша плачет на погребении своего утонувшего отца:

> ...Он так грустил по мертвому отцу, что мертвый мог бы быть счастливым. # И все люди у гроба тоже заплакали от жалости к мальчику и от того преждевременного сочувствия самим себе, что каждому придется умереть и так же быть оплаканным (Ч).

Замещение проявляется в той — выдаваемой за реальную — зависимости, в которую поставлены, с одной стороны, предполагаемое утешение умершего рыбака с озера Мутево (мы помним, что его хоронят в могиле без креста, как самоубийцу), а с другой стороны, интенсивность внутреннего переживания Сашей утраты от смерти отца. Жалость всех собравшихся на погребении людей к сыну покойного с дополнительным шагом индукции намеренно «материально» предстает как порождаемая на самом деле *преждевременным сочувствием* — жалостью к самим себе. Т.е. как бы утверждается общий закон: лишь представляя себя на месте умершего, человек способен почувствовать чужое горе.

Ниже приведены два отрывка, вскрывающие двойственность понимания Платоновскими героями такого объекта, как *могила*. С одной стороны, могила, безусловно, есть способ сохранения памяти о человеке. С другой стороны, оказывается, что она же — и способ избавиться от памяти о человеке, возможность обойтись без нее — причем чем быстрее удается забыть одного, тем дольше может быть сохранен кто-то другой в памяти, вместо него:

> Копенкин стоял в размышлении над общей могилой буржуазии — без деревьев, без холма и без памяти. Ему смутно казалось, что это сделали для того, чтобы дальняя могила Розы Люксембург имела дерево, холм и вечную память (Ч).

На месте расстрела чевенгурских *буржуев* остался только пустой *провал земли,* где ничего не растет (в сущности, это тот же котлован, что и в будущей повести, которая получит соответствующее название), — по христианским понятиям такое недопустимо. Измышляемое героем объяснение производит операцию Замещения, увязывая прямо пропорциональной зависимостью излишнюю жестокость по отношению к врагам пролетариата, буржуазии, — с особо бережным отношением к пролетарским святыням. (Впрочем, может ли служить это действительным «оправданием» такой жестокости или, напротив, является ее констатацией и тем самым «осуждением», остается скрытым.)

В другом, но также как будто связанном с этим эпизоде Сербинов на могиле матери достает из кармана фотографию покойной и зарывает в землю:

> Спустя время Сербинов нашел в своих карманных трущобах маленький длинный портрет худой старушки и спрятал его в размягченной могиле, чтоб не вспоминать и не мучиться о матери (Ч).

Но такое описание противоречит обычному уважительному и сочувственному отношению к покойным. Может быть, этот поступок передает специфически раздвоенное сознание Сербинова, способного — одним умом — отстраненно от себя самого представлять ситуацию. Ведь, согласно обычной логике:

L: <фотографии наших родных и близких бережно хранятся как память о них>, с другой стороны, конечно:

не-L: <память о близких (и о том, что их нет с нами) способна доставлять страдания; поэтому в какой-то степени она нежелательна>.

Платонов объединяет в парадоксальном синтезе эти тезис и антитезис, L & не-L: <чтобы избавиться от памяти о человеке и перестать по этому поводу мучиться, следует спрятать (зарыть, похоронить) его изображение в земле>.

Платоновский герой Сербинов, который почти тождественен *евнуху души* (на мой взгляд, он его как раз и воплощает), одновременно стремится к тому, чтобы воскресить в себе воспоминание о родном человеке, и пытается стереть из памяти его образ. Но тем самым он просто выворачивает перед читателем содержание своего, если по Фрейду, то устроенного явно амбивалентно, бессознательного. В Платоновских героях обычно тщательно скрываемое бессознательное намеренно выведено наружу: словно они не хотят и не считают нужным его стыдиться (в отличие от того же Фрейда, усматривавшего причины умственных расстройств в противоречиях Сознания с Бессознательным и предлагавшего специальную технику для их «примирения»).

В отрывке, приводимом ниже, герой «Чевенгура» Александр Дванов, возвращаясь домой из Новохоперска, наблюдает похороны убитого красного командира:

> Дванову жалко стало Нехворайко, потому что над ним плакали не мать и отец, а одна музыка, и люди шли вслед без чувства на лице, сами готовые неизбежно умереть в обиходе революции (Ч).

Что такое *обиход*? — повседневный, привычный уклад; а *обиходить* — это обеспечить заботой, уходом. Получается, что *обиход революции* и состоит в неизбежности гибели людей. Чувство жалости у Дванова возникает как сожаление, в виде некой компенсации за чужую обиду: оттого что никто из всей похоронной процессии не испытывает действительной жалости к этому убитому, но все уверены, что завтра должны и сами так же умереть, будучи, видимо, к этому вполне готовыми (очевидно, недаром поется: *...И как один умрем в борьбе за это*). Здесь снова возникает характерная для Платоновской причинности странная рефлексивность с замкнутостью причинного отношения: повествователь нагружает рассуждения столь сложно закрученными зависимостями причин и следствий, что для восстановления их читатель должен многократно подставлять себя на место то одного, то другого действующего лица, чтобы найти ту логику, с точки зрения которой все может хоть как-то прочитывать-

ся. Это движение следует считать совпадающим с принципами известного «герменевтического круга», который неизбежно приобретает характер потенциально бесконечной рекурсии: целое текста можно понять только из его частностей, а любое частное место прочитывается только из знания целого.

§ 10. Преобразование тема-рематической структуры

Ниже опять так характерный для Платонова пример навязывания причинных связей тем явлениям, которые в них обычно не нуждаются. Однако внутри него для правильного понимания требуется еще некоторым особым образом перераспределить «данное» и «новое». Так, в восприятии Сербинова,

> в могилах на кладбище лежали покойные люди, которые жили потому, что верили в вечную память и сожаление о себе после смерти, но о них забыли — кладбище было безлюдно, кресты замещали тех живых, которые должны приходить сюда, помнить и жалеть (Ч).

Здесь ситуация представлена так, будто *покойные* — это люди, которые <как бы все еще продолжают жить после своей смерти, *спокойно* лежа в могилах>: они жили <раньше> потому, что <хоть во что-то> верили, в частности в вечную память (о себе), <но теперь, при социализме уже вряд ли могут на что-то надеяться, кроме> стоящих на могилах крестов. Прилагательное в именной группе *покойные люди* тем самым как бы преобразуется синтаксически: вместо второстепенной позиции определения оно само делается сказуемым, предикатом, ремой предложения, и главный логический центр переносится — на основе созвучия *покойные люди* = *были покойны*.

Кресты здесь именно «замещают» собой близких покойного. Так, по крайней мере, в сознании Саши Дванова (для него этот мотив наиболее болезненный, поскольку могила его отца лишена креста, и Саша подменяет крест — просто воткнутой палкой).

Вот еще пример, эксплуатирующий странную идею ‘жить потому что’:

> Оказывается, Симон жил оттого, что чувствовал жалость матери к себе и хранил ее покой своей целостью на свете. [Но после ее смерти для него] жить стало необязательно, раз ни в ком из живущих не было по отношению к Симону смертельной необходимости. И Сербинов пришел к Софье Александровне, чтобы побыть с ней — мать его тоже была женщиной (Ч).

Получается, как будто, что человек вообще жив в силу того (или даже — только потому?), что чувствует жалость к себе близкого человека, или, в более

общем виде: жить вообще можно только в силу какой-то *смертельной необходимости* (рискуя смертью причинить непоправимое зло близким людям). Это естественно соотносится с рассмотренным выше примером про крестьян из «Котлована», считающих возможным жить лишь потому, что у них имеются заготовленные заранее, на будущее гробы.

Возмещение и лежащее в основе его Замещение, или, еще более общо, метаморфозу (С. Бочаров), вероятно, следовало бы признать одним из основных приемов работы Платонова с причинностью. В результате в тексте фиксируется не объективная, а какая-то намеренно искаженная мотивировка события. В метафизике Платонова как бы существуют особые идеальные законы. Они действуют, так сказать, более чисто и как бы полностью изолированно от всего остального, что мешает им вообще-то осуществиться в действительности. Ведь никакой закон не господствуют безраздельно в природе — он всегда в чем-то ограничивается другими, тормозящими и как бы компенсирующими его действие законами, ограничивающими область его применения.[1] Кажется, именно благодаря такому зазору между реальностью и воображаемым человек имеет дополнительную возможность, выбирая, что ему ближе (или полезнее, выгоднее), склонять «чашу весов» (бога, судьбы или просто устройства природы) или в ту, или в другую сторону, достигая своих целей. Иначе можно называть это умение всякий раз выбирать для себя полезное — здравым смыслом, прагматизмом или ценностным подходом. А герои Платонова как бы начисто лишены такой «малодушной» для них способности.

§ 11. Отвержение реальных причин и следствий, их обратимость

Обычные законы причинности у Платонова как бы расшатываются, делаются двунаправленными, какими-то вне- или под-сознательными, субъективными и мифологизированными. Вот одно характерное замечание, или печальный афоризм самого Платонова:

---

[1] Как пишет Л. Н. Гумилев, «факты, отслоенные от текстов, имеют свою внутреннюю логику, подчиняются статистическим закономерностям, группируются по степени сходства и различия, благодаря чему становится возможным их изучение путем сравнительного метода. (...) Прямое наблюдение показывает, что [звенья в причинной цепи событий] имеют начала и концы, т.е. здесь имеет место вспышка с инерцией, затухающей от сопротивления среды. Вот механизм, объясняющий все бесспорные наблюдения и обобщения культурно-исторической школы» (Принцип неопределенности в этнологии // *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. М. 1997, с. 205).

> Истина всегда в форме лжи; это самозащита истины и ее проходят все (Записные книжки).

Нельзя не отметить, что этой «самозащитой» оказываются ограждены (от возможных упреков) почти все мыслительные конструкции Платоновских персонажей, да и самого повествователя. Какой можно сделать из этого вывод?

Как-то в одной из лекций Ю. М. Лотман сравнил ситуацию, в которой находится историк, с положением театрального зрителя, который уже во второй раз смотрит какую-то пьесу. Такой зритель как бы находится сразу в двух временных измерениях. Надо сказать, та же проблема была сформулирована ранее Г. Рейхенбахом на следующем примере: зритель смотрит «Ромео и Джульетту» и пытается остановить Ромео в момент, когда тот хочет выпить кубок с ядом.[1] Вот как описывается ситуация у Лотмана:

> с одной стороны, он [зритель] знает, чем [все] кончится, и непредсказуемого в сюжете [пьесы] для него нет. Пьеса для него находится как бы в прошедшем времени, из которого он извлекает знание сюжета. Но одновременно как зритель, глядящий на сцену, он находится в настоящем времени и заново переживает чувство неизвестности, свое якобы «незнание» того, чем пьеса кончится. Эти взаимно связанные и взаимоисключающие переживания парадоксально сливаются в некое одновременное чувство.[2]

Вот и историк, глядя в прошлое, продолжает свою мысль Лотман, хотя и должен был бы видеть лишь два сорта событий, реальные и возможные, — кстати, и мемуарист, описывающий былое, и уж тем более писатель и «сочинитель», следующий своей фантазии, — однако на самом деле все они в какой-то степени **преобразуют** действительность, «подправляют» и дополняют ее (Там же, с. 426–427).

Надо сказать, что здесь подмечено удивительное свойство человеческой психики — еще и еще раз возвращаться и проигрывать в уме совершившиеся ранее события, представлять, как было бы, если бы они происходили еще раз, и что бы мы сделали, если бы произошло то-то и то-то. Всякий раз в психике человека рождается *надежда*, что произошедшее можно вернуть назад и проиграть заново. В некотором смысле аналогичным образом и Платоновская причинность заставляет нас, читателей, пересоздать тот реальный мир, который нам знаком, и посмотреть на него другими глазами — как если бы не только будущее могло происходить как-то иначе (чем оно произойдет — или про-

---

[1] *Рейхенбах Г.* Указ соч. (1956), с. 25.

[2] Смерть как проблема сюжета. (1992) // Сб. «Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа». М. 1994, с. 426–427.

исходит сейчас, в данный момент в нашем воображении), но и все мыслимые варианты и продолжения самого прошлого имели бы ровно такие же — снова равновероятные — модальности.[1]

Кажется, что для Платонова совершенно не важны (или просто неприемлемы) общепринятые причины событий. Вполне обычным у него оказывается не только привычный для импликации закон контрапозиции, когда из **p → s** следует **(не-s) → (не-p)**, но и то, что сама противоположность общепринятого события-причины, т.е. его смысл-ассерция под отрицанием (**не-P**), определенным образом способна влиять на смысл события-следствия, **S**.

В этом случае именно следствие берется за некий непреложный факт, становясь презумпцией всего высказывания, а событие-причина как бы подвешивается в воздухе, оказываясь под вопросом, и причинное высказывание «S, потому что P» релятивизируется, приобретая следующий смысл:

'S произошло **то ли из-за** P, **то ли**, на самом деле, из-за не-P, но может быть, вообще говоря, и **из-за чего-то совсем другого**'. Даже если бы вместо так и оставшейся неизвестной причины (P или что-то еще), **на самом деле** повлиявшей на совершившееся событие (S), происходило бы все-таки «не-P», даже в таком случае ничего в целом существенного, по логике Платонова, не изменилось бы! (Ведь это наше P только условно может считаться причиной S: оно только «называется» в нашем языке, *признается* причиной — для удобства, чтобы легче было в конкретном случае объясниться.) Все равно нуждавшееся в подтверждении теми или иными фактами событие-следствие (S) должно было бы «воспоследовать» с той же закономерностью (независимо от объяснения, которое мы ему приписываем). Человеческие объяснения всегда в какой-то степени фантастичны.[2] Даже теперь, т.е. в «контрафактическом» случае, данному в опыте следствию S (но уже из «не-P»!) человек все равно подыскал бы какое-то обоснование (подвел бы под какой-нибудь альтернативный общий закон)! — Значит, тогда стало бы справедливым просто обратное законосодержательное суждение:

не-L: **(не-P) → (S).**

Или же, как при обратной направленности времени, законы каузальной причинности поменялись бы — на законы финальной причинности, телеологи-

---

[1] Соотнесем это также с утверждением: «Обратимое (идеально) вращение Луны вокруг Земли не является историей, но и колебаний, незаметно удаляющих каждый год Луну от Земли, недостаточно для образования истории. Для того, чтобы имело смысл говорить об истории, необходимо вообразить, что то, что имело место, могло бы и не произойти, необходимо, чтобы события вероятные играли бы неустранимую роль» (*Пригожин И.* Переоткрытие времени // Вопросы философии. № 8, М. 1989., с. 11).

[2] Надо сказать, это напоминает и своеобразный пессимистический фатализм Льва Толстого.

ческие. Но то, что можно было бы назвать причиной, и тут оказалось бы явленным, подлежащим предсказанию. Платонов демонстрирует условность применимости к реальной жизни законов здравого смысла. Он настаивает на том, что на следствие S влияют, на самом деле, сразу множество событий (в том числе и P, и не-P, равно как и множество других) — хотя, может быть, просто в разной степени «влиятельных». Однозначное же указание какой-то одной главной среди этих причин всегда сильно огрубляет, субъективирует наше описание.

Мне кажется, что в странном Платоновском мире — среди словно перетекающих, превращаясь друг в друга по очереди, причин и следствий — кем-то все прекрасно сбалансировано и предустановлено: каждое слово и каждое действие должно давать толчок, пробуждая (в сознании читателя) одновременно и свою противоположность. В этом смысле всякое действие равняется противодействию, то есть, как будто, должно быть справедливо следующее:

‘вместе и одновременно с рождающимся (или произносимым) словом незримо **совершается**, сразу же **вступает в силу** (и начинает звучать, во всяком случае, **возбуждается**) также и слово с противоположным значением, т.е., как в некоем анти-мире, с *антиподами*, ходящими вверх ногами, — осуществляется действие, прямо обратное реально произведенному’.

Таким образом каждый раз заново преодолевается апорийность мышления, как бы штурмом, с ходу (или дуром, как любят выражаться Платоновские герои) разрешается загадка жизни. Видимо, это происходит именно потому, что иного способа ее решения, по Платонову, просто не существует.

§ 12. Краткий обзор нарушений причинного отношения

Итак, в исходном причинном отношении, P → S (в соответствии с законом L) у Платонова могут быть нарушены следующие звенья:

либо реальная причина (следствие) скрыта — так что читатель вынужден подыскивать и подставлять недостающие звенья в цепи (на основании собственного знания законов здравого смысла и предположений относительно того, что мог иметь в виду автор): когда вместо P → S читатель должен восстановить (угловые скобки и помечают то, что восстанавливается):

(P<& R>) → S; или P → (S<&R>);

либо имеет место пропуск сразу в обеих частях: (P<&R>) → (S<&Q>);

либо вместо причины связь сопутствования: (P&S) или (S&P);

либо на ее месте обоснование — с его сложным образом организованной причинностью: (P=>S) & (P → S) либо (P => S) & (P ← S) итп.;

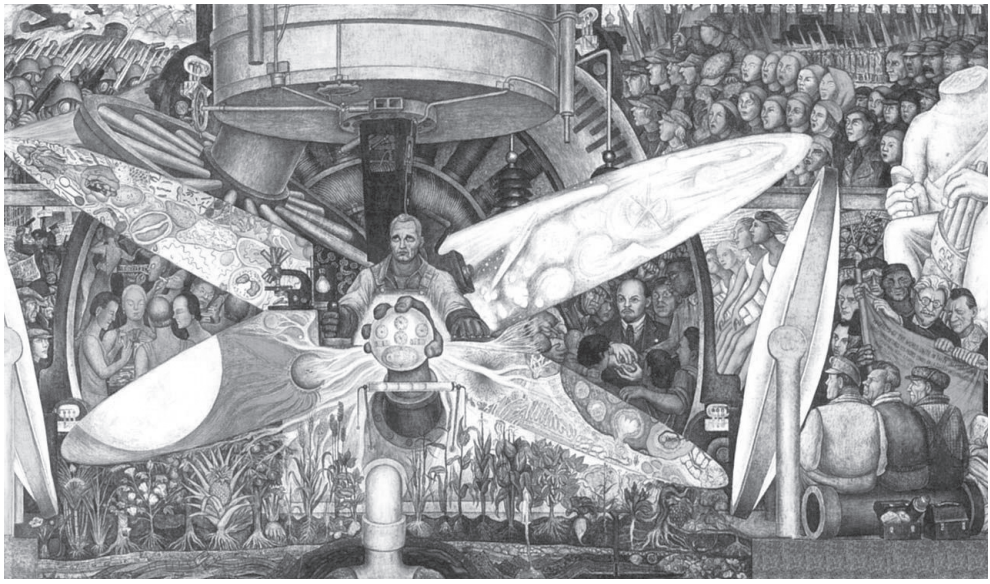
либо причинная зависимость становится рефлексивной и сводится к тождеству: $(P \rightarrow S)$ & $(P \leftarrow S)$;

либо обращенным оказывается само направление причинной связи: когда на месте $P \rightarrow S$ вдруг возникает $P \leftarrow S$ и это заставляет подыскивать для такой «закономерности» исключения из общего правила (L), которые позволяют сформулировать дополнительное к нему правило (не-L);

или же, наконец, вместо «нормального», привычного общего закона возникает один из его экзотических размытых вариантов: $^{?}(P \rightarrow S)$ (на основании то ли L, то ли не-L, то ли, вообще говоря, чего-то еще).

Во всяком случае, обычные законы причинности у Платонова выполняются крайне своеобразно, имея под собой какие-то **мифологемы** в качестве оснований и исходных посылок.

* * *



Илл. 12. Диего Ривера. *Человек на перекрестке* [или «на распутье»] (1934). Дворец изящный искусств в Мехико. Фрагмент

Глава XII
Время

Краткое содержание:

§ 1. Фрагменты тезауруса *времени* (в сопоставлении с тезаурусом *обуви* и тезаурусом *причинности*). § 2. Время-«вдруг», или неожиданные нарушения закона, разрывы и стяжения в его поступательном движении. § 3. О загадке времени Платонова.

Среди пронизывающих творчество Платонова понятий пустого пространства, тоски, смерти и сна, а также ‘вещественных остатков человеческой памяти’ и строго причинной обусловленности всего в мире (которая на самом деле зачастую оборачивается непредсказуемостью и абсурдом), также и понятие **времени** следует считать одним из ключевых внутри его художественного мира.[1] Но само время для этого писателя неоднородно. Оно разлагается, с одной стороны,

[1] См. также статью *Мущенко Е. Г.* Художественное время в романе А. Платонова «Чевенгур» // Андрей Платонов. Исследования и материалы: Сб. Воронеж. 1993.

а) на сиюминутное и при этом катастрофически тающее, убывающее на глазах и, так сказать, вполне хронометрически исчислимое, холодное, растрачиваемое нами и уходящее впустую, поистине в пустоту, в ничто (тут характерным можно считать образ воды, капающей в песок: в этом-то времени и пребывает человек, глядя на себя как на тело физическое, ощущая оторванность от этого тела как субстанции *мыслящей*); а с другой стороны,

б) на время неизменное, застывшее, остановленное, ставшее вечностью. Это время постоянно длящегося «здесь и теперь», всегда уютно устроенное, вполне приспособленное для человека, всегда настоящее, живое, «жизненное» (т.е. теплое или даже горячее), чувственно-осязаемое и благостное — время, которое не знает ни начала, ни конца. Это временн*о*е пространство, в котором, собственно, живет, наслаждается и творит (а не мучается и страдает) наша душа и где человек живет *чувствами*, а не *мыслит*.

Первое же из этих Платоновских «времен» (назовем его, пожалуй, **временем-А**) постоянно вселяет в человека ужас, наводит на мысль о быстротечности жизни и близящемся конце, а последнее (соответственно, **время-Б**) дарит иллюзию вечной укорененности в бытии, дает надежную опору в жизни, охраняет человеческий слабый разум от отчаяния и помешательства. Условно мы можем также обозначить первое — как время Екклезиаста (сказавшего *всё <в мире> суета*), а второе, напротив, — как время «оптимистически-утешительное», то есть время классической (а в частности, и русской) литературы.[1] Вот характерные для Платонова примеры: в них представлены центральные у него, с моей точки зрения, переживания времени:

Время-А: Сельские часы висели на деревянной стене и терпеливо шли силой тяжести мертвого груза; розовый цветок был изображен на облике механизма, чтобы утешать всякого, кто видит время (К).

Значит, часы шли будто посредством или при помощи одной силы тяжести, но в то же время с той же непреложностью, как груз, стремящийся опуститься все ниже вниз, и следовательно, всякому, кто наблюдает за движением стрелок на циферблате (за ходом самого времени), необходимо иметь хоть какое-нибудь утешение: в данном случае утешением служит нарисованный цветок! Или, уже из другого произведения, «Джан»: *время, что безвозвратно проходит, считая свои отмирающие части* (Д). Тут еще возникает и образ вре-

[1] Конечно же, здесь я даю только интерпретацию Платоновского художественного мира и, если угодно, истолкование некоего фрагмента его мифологии. Но выводы эти можно подтвердить некоторыми более строгими статистическими данными, нежели обыкновенные в таких случаях у исследователя литературы экстра- (интра-) -спекции (и -поляции): к подтверждению я вернусь позже, во второй части главы. Вначале приведу именно свои (в той или иной степени субъективные) наблюдения и впечатления.

мени как некоего существа, размышляющего над тем, что оно не в силах повернуть прошедшее вспять. Автор как бы заставляет читателя отождествить часы с самим их наблюдателем (героем или автором), который испытывает мучения, видя безвозвратный ход времени: пока он смотрит на стрелки часов, он не в состоянии заниматься ничем иным, кроме подсчета уходящих секунд, минут итд. (Это напоминает также о парадоксе времени, сформулированном Августином в его «Исповеди».)

Время-Б: *Сторож церкви начал звонить часы, и звук знакомого колокола Дванов услышал как время детства* (Ч). Почти то же самое *время детства*, но в несколько иной форме повторяется и в «Котловане», когда Чиклин вспоминает места, где он жил раньше, и девушку, которая его когда-то здесь поцеловала:

> Солнце детства нагревало тогда пыль дорог, и своя жизнь была вечностью среди синей, смутной земли, которой Чиклин лишь начинал касаться босыми ногами. Теперь же воздух ветхости и прощальной памяти стоял над потухшей пекарней и постаревшими яблоневыми садами (Ч).

Хорошо известна та особенность языка Платонова, что у предметов, явлений и состояний внешнего и внутреннего мира человека выделяются какие-то необычные вещественные свойства: так у сна вполне может быть *вянущий запах*, человек может говорить *шершавым голосом* или само время может *безнадежно уходит*[ь] *обратно жизни* (Ч) и даже — еще только *созрева*[ть] *в свежем теле* ребенка (К), где предпоследний пример это снова образ внутри времени-А, а последний — внутри времени-Б. Постоянным языковым приемом у автора, если охарактеризовать его кратко, выступает объединение недоговоренности (пропуска, смысловой лакуны, спрямления речи) и парадоксальной квазиметафоры (по сути дела, профанации метафоры), которая всё абстрактное, невидимое глазу делает зримым или осязаемым, приземленно-обыкновенным, обыденным. Не только конкретным объектам и процессам, но и таким сложным понятиям, как *время*, оказываются приписаны в мире Платонова вещественные свойства: время должно как будто приобрести от этого новую, не свойственную ему до сих пор плотность. Так, если в обычном языке можно сказать: *потраченное, уходящее, потерянное, истекающее* время, то у Платонова говорится, что время *истощается*: то есть специально делается тощим, истощенным, словно плоть, подлежащая специальному изнурению воздержанием? Этот смысл выводится или следует, как мне кажется, из следующего отрывка:

> Прочие рано ложились спать, им не терпелось поскорее дождаться жен, и они желали поскорее истощать время во сне (Ч).

У Платонова время может быть также *безлюдным* (К), то есть таким же, как, например, <улица, опустевшая от людской толпы>; *ветхим* (СМ), то есть <готовым вот-вот рассыпаться на кусочки или даже порваться на части>; как и сам *воздух ветхости* (К), которым от него веет (в разобранном примере выше), то есть оно либо а) ?-<может напоминать о каких-то событиях давно ушедшего, позабытого, утраченного времени>, либо, иначе: ?-<напоминает нечто истрепанное, измусоленное, затертое, как старый халат, — от многократных обращений к прошлому в наших воспоминаниях>. *Время* может быть также просто — *буржуазное* (СМ), то есть, надо думать, благоприятное для жизни исключительно данного класса, дореволюционное? Ситуация может быть обозначена также через сочетание *время шума людей* (СМ) — то есть то время, пока люди шумели или стоял шум их голосов? Есть у него даже сочетание *время звука кувалды* (К) — то есть то время, пока были слышны звуки ударов кувалды?

Отмечен многими исследователями и такой характерный для Платонова языковой прием, как буквализация языковых метафор, т.е. буквальное прочтение с неизбежным переосмыслением и предлагаемой (нарочито ложной) «народной» этимологией их. Например, в странноватом на первый взгляд выражении *чистоплотные лики святых* (на иконах, которые смотрят на Вощева внутри церкви, куда он заходит в «Котловане») при движении от ближайшего к дальнейшему рассмотрению оказывается переразложимо сложное слово: его можно понять как нечто, объединяющее в себе смыслы 1) <чисто вымытые>, 2) <отличающиеся особой чистотой плоти>, но и, возможно 3) <чисто плотские, озабоченные скорее мирскими делами, нежели своей святостью>.

Дмитровская усматривает в примерах со словом *время*, подобных приведенным выше, некое сокращенное обозначение смысла целого придаточного предложения, что как бы соотносимо с принятыми в древнерусском языке конструкциями вроде *время жатвы, время пасхи, время срезания колосьев*.[1] Она фиксирует и отмеченную Т. Сейфридом игру с избыточностью и плеоназмами, построенную на уже омертвевших языковых метафорах, — как, например, в Платоновском оксюмороне: *текущее время тихо шло в полночном мраке колхоза* (К)[2]. Таким образом, время у Платонова словно нагружается всевозможными отсутствующими у абстрактного понятия «чувственными» модальностями и становится не только видимо, осязаемо, ощутимо на вкус, на цвет и

[1] *Дмитровская М.А.* «Загадка времени»: А. Платонов и О. Шпенглер // Логический анализ языка. Язык и время. М. 1997, с. 305–307.

[2] Ср. еще и такое напрашивающееся тут сопоставление, как <мрак охватывает, беспросветная тьма стоит в колхозе (люди бездействуют), а время неуклонно идет, течет, движется вперед>.

на запах, но даже слышимым — *время стало слышным на своем ходу и уносилось над ними* (над Симоном Сербиновым и Соней). Подобных примеров много. Но в таком случае время неизбежно должно совмещать в себе противоречия.

По моим наблюдениям, чаще всего у Платонова бывает так, что слова, выражающие понятия, к которым он особо внимателен и пристрастен, приобретают нарочно искаженную сочетаемость по сравнению с нормами нашего обычного языка.[1] Словно то, что он и его герой почитают для себя дорогим, заветным, они должны как-то предварительно потискать, подержать в руках, помять, помусолить, даже чем-то исказить или исковеркать.

Рассмотрим художественные вольности, которые позволяет себе Платонов при обращении со временем — в таких сочетаниях, как *свет мгновения, время сытости, время чувственной жизни* или *время последнего горя*. Вот Дванов с красноармейцами едет в поезде, по которому стреляют казаки:

Окно вспыхнуло светом мгновения, и низко прогрел воздух снаряд (Ч).

[1] Примеры такого же «пристрастного обхождения» со словом *душа* у Платонова были приведены выше. Подобием того, что Платонов проделывал со словосочетаниями, включающими слово *время*, могут служить неологизмы на основании того же слова у В. Хлебникова (ср.: *Перцова Н. Н.* Словарь неологизмов В. Хлебникова // Wiener Slawischer Almanach. Sbd. 40. Wien; Moskau, 1995). Вообще, на мой взгляд, Платоновское, преимущественно «словосочетательное», языковое мышление следовало бы соотнести с тем, насколько подверженными трансформациям (но уже, как правило, морфологическим, словообразовательным) оказывались наиболее значимые слова для «председателя земного шара», Хлебникова, или для Андрея Белого. Ср. также: *Перцова Н. Н.* Словообразовательные гнезда в неологии В. Хлебникова // Текст. Интертекст. Культура: Сборник докладов Международной научной конференции. М. 2001, с. 277–278, — где около 9 тысяч Хлебниковских неологизмов разложены по гнездовым корням, а сами гнезда, оказывается, можно сравнивать по их продуктивности в авторском языке (ниже цифра обозначает количество Хлебниковских новообразований от данного корня): *любить* — 335; *умирать, смерть* — 140; *смех, смеяться* — 119 (рад — 26; веселый — 14; хохотать — 16; грусть — 25; печальный — 4; скорбь — 9; скучать — 2; тоска — 2); *небо* — 111; *мочь, могучий, могущество* — 110 (*сила* — 23; сильный, мощь — 0?); *ум* — 108 (*думать* — 49; *мысль* — 32; чуять — 3, чувство — 0?, помнить, память — 5); *бог* — 102; *нежный* — 90; *летать* — 89; *мир* (целое) — 87; *мир* (покой) — 12; *делать* — 83; *земля* — 80 (огонь — 29, вода — 24, воздух — 13; дерево — 11, древо — 0?); *люди* — 79 (человек — 18); *звук, звучать* — 74; *жизнь, жить, живой* — 73; *будет* — 70; *грезить* — 70 (мечтать — 24, мечта — 0?)*; ярь, яростный, яриться* — 67*; верить* — 66; *петь, песня* — 66;... *око* — 64 (*видеть* — 33; *глаз* — 35; глядеть, смотреть — 10; взгляд — 10; вид — 5); *время* — 62 (народ — 8; племя — 5; история — 0?); *синий* — 48 (*голубой* — 34; *зеленый* — 26; *красный* — 20; *сизый* — 12; *сивый* — 6); *воля* — 45; *зов* — 40; *дух* — 14; *душа* — 12 (сердце — 5; сердитый — 3); *чаровать, чары* — 27; *простираться, простор, пространство* — 6 (*пустой* — 8; пустота, тесный, узкий, сжатый, зажатый, жать, сжимать — 0?); *смердеть* — 6 (*вонять,* благоухать — 3; запах, пахнуть — 0?) [там, где нули под вопросом, по тем корням данных в статье не дано].

Для ситуации ‘вспыхнувший в окне на короткое время свет’ (а) с точки зрения обычного языка, на котором говорят все, нормальны такие выражения: <окно на мгновение осветилось / мгновенно ярко вспыхнуло / на миг озарилось светом от разорвавшегося поблизости снаряда>.

А вот для ситуации ‘свет появился только на мгновение, а потом сразу же исчез’ (б) — с несколько иным, как говорят лингвисты, актуальным членением, чем в (а), нормально было бы сочетание: <вспышка света продлилась лишь (на нее ушло одно только) мгновение>.

Позицию имени в родительном падеже генитивной конструкции «свет + Имя в Gen.», как правило, должна занимать валентность агента (т.е. «действующей причины» в ситуации ‘свет’), ср.: «свет лампы (свет от лампы), свет звезды, зари, костра итп.; учение Маркса итд. (У генитива в этой конструкции есть и много других «ролей», но роль агента или причины все-таки одна из главных.) Из-за того, что у Платонова некая вспомогательная единица измерения — а именно, продолжительность времени (*мгновение*) — становится главным агентом (как бы порождающей причиной) действия, во фразе наводится дополнительный смысл и ‘мгновение’ как будто повышается в статусе, «онтологизируется», и возникает некий неясный — лишь только предположительный, брезжащий на границе понимания смысл, который можно задать следующим образом: время вполне может обладать светом как каким-то из своих неотъемлемых атрибутов или даже у всякого мгновения свой собственный свет,[1] причем данное мгновение и может дать свое, характерное именно для него освещение событий. Следующий пример:

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

Конструкция сходного типа и в другом сочетании из того же «Котлована», *во время чувственной жизни*.

В первом случае нормативным было бы: *в то время, пока (Вощев) был сыт*; во втором <*когда чувства героя* (на этот раз Прушевского) *были еще живы, когда он жил полной жизнью* или *когда он жил жизнью чувств, когда для него еще важна была чувственная сторона жизни*.

В обоих случаях привлечение абстрактного времени (использование такой собирательной категории, как *сытость,* в первом случае или же, как во втором, описательно-изысканного выражения *чувственная жизнь*, то есть жизнь, вся целиком посвященная чувствам и даже чувственности) на месте более простых

[1] Или: *У каждого мгновенья свой резон*, как поется в известном фильме «17 мгновений весны».

обозначений состояний героя играют на руку некому отстранению от собственной речи, которое для Платонова характерно. Как замечено исследователями, в его прозе отсутствует «стилистически ортодоксальный авторский голос», а речь повествователя вообще есть как бы «ироническая дизъюнкция» речи автора и речи героев;[1] но, скажу от себя, дизъюнкция неразделительная, так как отнесенность, или «вменение» речи кому-то из героев или самому автору часто оказывается принципиально неоднозначна.[2] Тем самым автор как будто укрупняет масштаб своих утверждений и утверждений своих героев: они призваны звучать будто не от его имени и не от имен героев, но или *из радиорупора* (в «Котловане»), или от имени кого-то из обожествляемых коммунистических лидеров — Маркса, Ленина, Розы Люксембург, Сталина, Троцкого, всех их, вместе взятых или из уст хоть и многочисленного, но отчасти уже мифического *пролетариата*.[3]

> [Один из середняков, которых в «Котловане» выселяют из деревни и отправляют вниз по реке, в Ледовитый океан, просит перед смертью у активиста:]
>
> — Дозволь нам горе горевать в остатнюю ночь, а уж тогда мы век с тобой будем радоваться!
>
> Активист кратко подумал.
>
> — Ночь — это долго. Кругом нас темпы по округу идут, горюйте, пока плот не готов.
>
> [Тут имеется в виду плот для отправки на нем «кулаков» в океан, который сколачивают Чиклин с Вощевым]
>
> — Ну хоть до плота, и то радость, — сказал средний мужик и заплакал, не теряя времени последнего горя. Бабы, стоявшие за плетнем Оргдвора, враз взвыли во все задушевные свои голоса, так что Чиклин и Вощев перестали рубить дерево топорами. Организованная членская беднота поднялась с земли, довольная, что ей горевать не приходится, и ушла смотреть на свое общее, насущное имущество деревни (К).

Здесь люди настолько задавлены спускаемыми на них указаниями и «директивами из центра», что у них нет времени не только обдумать происходящее, как бы посмотрев на себя со стороны, но даже — погоревать перед смертью, а само *время последнего горя* буквально означает для них и «время всей оставшейся в жизни радости». Плач крестьян (слезы мужиков, вой и причитания женщин, горе жителей деревни) осмыслены Платоновскими героями как чуть ли не единственное выпавшее им в жизни счастье — то, что возможно наконец-то хоть сделать от себя, выплакаться вволю, от души.

---

[1] *Сейфрид Т.* Указ соч., с. 315, 317.

[2] Об этом подробнее в главе XV.

[3] Можно представить себе этот образ хотя бы в виде гиганта-рабочего, шагающего со знаменем по улицам, через дома — с полотна Павла Филонова.

Иногда, даже если Платоновский герой берется вспоминать свое прошлое, как, например, перед смертью, ему приходят на ум лишь только какие-то общие места, совершенно нехарактерные эпизоды. Вот разговор героев романа «Счастливая Москва» Комягина и Москвы Честновой:

— Ну кончено, кончено! Говорят, перед смертью надо всю жизнь припомнить — ты не ругайся, я ее вспомню срочно.

Наступило молчание, пока в уме Комягина очередью проходили долгие годы его существования.

— Вспомнил? — поторопила вскоре Москва.

— Нечего вспоминать, — сказал Комягин. — Одни времена года помню: осень, зиму, весну, лето, а потом опять осень, зиму... В одиннадцатом и двадцать первом году лето было жаркое, а зима голая, без снега, в шестнадцатом — наоборот — дожди залили, в семнадцатом осень была долгая, сухая и удобная для революции... (СМ).

Потеря памяти, многократно повторяющаяся в Платоновских произведениях, обозначает, от противного, постоянное и неослабевающее внимание к проблеме фиксации исчезающего, утекающего времени.

§ 1. Фрагменты тезауруса *времени* (в сопоставлении с тезаурусом *обуви* и тезаурусом *причинности*)

Время физически неровное. Секунда а не равна секунде b, скажем так...

(*А. Платонов*. Записные книжки. 1942)

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

(*А. С. Пушкин*)

Так идет время, спокойное, тихое время, его ход усыпителен и чарующ. В сердце светит свеча любви, а ветер все так же тихо гуляет под липами, над золотыми крестами на кладбище...

(*Борис Зайцев*)

Вопрос о создании тезауруса художественного текста (или автора в целом) давно известен.[1] Чтобы проиллюстрировать Платоновский тезаурус времени на

[1] *Борецкий М. И.* Художественный мир басен Федра, Бабрия и Авиана... // Новое в современной классической филологии. М. 1979, с. 167–199; *Гаспаров М. Л.* Художественный мир

чем-то для начала более компактном и обозримом, приведу данные того, что можно назвать «тезаурусом обуви» в его произведениях.[1] Слова в таблице следуют в порядке, заданном убыванием их частоты — по разделу «Художественная литература» в Частотном словаре русского языка Засориной:

Табл. 5
Тезаурус обуви

Слово:	Ч	К	ЮМ	СМ	Все:	З-на	R^2
сапог/полусапожки	4	0	0	0	4	52	-10
валенок/валенки	11	1	1	2	15	12	+1,6
ботинок/ботинки	1	0	0	1	2	7	-2,7
туфли/туфельки	0	0	0	4	4	7	-1,3
калоши/галоши	0	0	0	0	0	7	–
обувь	1	1	0	0	2	5	-1,9

М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный. (1984) // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М. 1995, с. 275–285.

[1] Напомню: «Чевенгур» — 115.000 слов; «Котлован» — 34.100; «Счастливая Москва» — 28.700; «Ювенильное море» — 22.600; вместе же — 200.400. Тут цифры округлены и приблизительны, так как компьютерные версии текстов были получены первоначально из ручного набора («Котлован» и «Чевенгур» взяты мной из «Машинного фонда русского языка», с любезного разрешения В. М. Андрющенко), а позднее — с помощью сканирования («Ювенильное море» и «Счастливая Москва» взяты из электронной библиотеки Максима Мошкова — http//www.lib.ru), причем в последних случаях постредактирование было минимальным или вообще, по-видимому, не проводилось. Вся приводимая ниже статистика должна поэтому оцениваться с оговорками.

[2] Напомню, что **R,** или маркер лексической специфичности, вычисляется не по Пьеру Гиро (1953) и не по А. Я. Шайкевичу, а получается путем простого деления большего на меньшее — или суммы частот употребления данного слова в произведениях Платонова (помноженной на соответствующий коэффициент), с одной стороны, или же числа употреблений данного слова в Частотном словаре Засориной, с другой стороны. При этом если частота выше в словаре, то перед R я ставлю знак минус, если, наоборот, выше у Платонова, то — знак плюс. Такой «доморощенный» способ вычисления отличается от процедуры определения данного показателя в работах, где маркер лексической специфичности безусловно более строг и «математичен» — именно, у Гейра Хетсо (благодарен Андрею Уткину за указание на них): *Хетсо Г.* Несколько замечаний о лексике стихий М. Ю. Лермонтова // Scando-slavika. T. XIX. Copenhagen. 1973, pp. 49–53; Пьера Гиро (Pierre Guiraud. Les caracteres statistiques du vocabulaire. P. 1954, p. 61–67); или А. Я. Шайкевича — «Конкорданс к прозаическому тексту (к выходу в свет конкорданса к “Преступлению и наказанию”)» // Русистика сегодня. № 2. М. 1995; а также работ *Шайкевич А. Я.* Дифференциальные частотные словари и изучение языка Достоевского (на примере романа «Идиот») // Слово Достоевского: Сборник статей. М. 1996; *Шайкевич А. Я.* Пушкин и Мицкевич (Опыт лексического сравнения) // Известия академии наук. Серия литературы и языка. Т. 58. 1999. № 3.

лапоть/лапотки	15	8	0	0	23	5	+6,0
башмак/-ки/-чки	3	0	0	1	4	4	+1,3
опорки	1	1	0	0	2	4	-1,5
тапок/тапочки	0	0	0	0	0	0	–
Итого:					**56**	**103**	**-1,4**

В целом в 4-х произведениях Платонова по данной рубрике 56 словоупотреблений, тогда как у Засориной в словаре их почти вдвое больше — 103. Но и отношение количества слов по словарю к количеству слов по четырем обсчитанным произведениям Платонова 268.321:200.400 = 1,34. Отсюда суммарный показатель **R** (для всех учтенных слов со смыслом ‘обувь’) для Платонова все-таки отрицательный = -1,4. Иначе говоря, слова, составляющие данный микротезаурус, не являются для Платонова характерными: ни упоминание обуви вообще, ни ее частных видов в целом его, по-видимому, не привлекает. Впрочем, некоторыми исключениями являются слова *лапоть, валенки* и *башмаки*: первое во многих произведениях, среди которых и «Чевенгур» с «Котлованом», оказывается нагружено особой символической функцией; а, например, в «Джане» (эта повесть не включена в обсчеты, из-за отсутствия ее электронной версии) возникает особый мотив *русского ветхого лаптя*, заброшенного в среднеазиатскую пустыню, как одного из *подорожных предметов*, то есть, по-видимому, вещей, которые герой то и дело встречает на своем пути по дороге или которые составляют ему компанию, с которыми он соприкасается по дороге (ср. также с устаревшим словом *подорожная*, которая выдавалась чиновнику, командированному куда-то по службе).

Если же мы захотим оценить примерную долю (значимость) данного микротезауруса внутри всего словаря русского языка, то обувь представляет там только лишь 0,004% от количества всех словоупотреблений (по тому же словарю Засориной). Доля слов со значением ‘время’, к которым я перехожу далее, в словаре гораздо более существенна — согласно моим подсчетам, она составляет около 3,8%, что более чем вдвое превышает даже долю слов, отвечающих за рубрики ‘причина’ и ‘случайность’[1] (соответственно 1,3% и 0,4%). Но если для рубрики «обувь» легко обойтись простым списком слов, как можно видеть, то для такой сложно устроенной рубрики, как «время», оказывается удобным разбить слова, выражающие сходный смысл, на группы, которые будут составлять подразделы в тезаурусе времени, — их я привожу ниже с приблизительными

[1] Об этом см. *Михеев М.* Еще раз о том, как построить тезаурус к художественному тексту // Труды Международного семинара по компьютерной лингвистике и ее приложениям. Т. 2. Казань. 1998, с. 533–543.

объемами (в количестве словоупотреблений по той же Засориной — для общего представления об их взаимных отношениях). При этом я сознаю, что само разбиение на группы, т.е. выделение именно таких, а не других подрубрик в тезаурусе, есть наиболее тонкое место подобного описания: оно, вообще говоря, может характеризовать только данного писателя или же только данные его произведения, но не быть универсальным для всех писателей в целом.

Табл. 6
Число словоупотреблений рубрики ‘время’ в частотном словаре по подрубрикам (округленно)

0. Обозначение времени вообще	1.500
1. Время-«вечность»	1.400
2.0. Время календарно измеримое	1.000
2.а. Время суток (день, ночь, вечер, утро)	2.000
2.б. Направленность (прошлое, настоящее, будущее)	1.700
2.в. Времена года	300
2.1. Средства измерения времени (часы)	50
3. Время-«вдруг»	1.300
4. Начало и конец	1.300
Итого:	**более 10.000**

Далее статистические данные подробно, с описанием конкретного наполнения самих подрубрик:

Табл. 7
Обозначение времени в целом

Слово:	**Ч**	**К**	**ЮМ**	**СМ**	**Все**	**З-на**	**R**
время	182	110	58	74	424	346	+1,6
временно / временный	7	0	1	5	13	8	+2,1
тогда	176	60	25	34	295	334	+1,1
когда	212	61	48	69	390	709	-1,4
пора[1]	35	19	7	12	73	100	1
Итого:					**1195**	**1497**	**+1,1**

[1] Без слова *порой*, которое попадает в рубрику время-«вдруг» (см. ниже). К сожалению, в словарях не учтена статистика отдельно для разных употреблений одной словоформы, а иначе можно было бы слово *пора* в значении побудительном ‘уже наступило время (сделать то-то и то-то)’ посчитать отдельно — в табл. 15.

Табл. 8

Время-«вечность», или застывшее, остановившееся[1]

Слово:	Ч	К	ЮМ	СМ	Все	З-на	R
вековать	2	0	0	0	2	0	++
навсегда	43	8	4	10	65	15	+5,6
вековой/вековечный	9	2	4	2	17	4	+5,5
навек/навеки/навечно	17	5	4	2	28	9	+4,0
вечность	5	5	1	1	12	4	+3,9
вечно	4	4	1	2	11	4	+3,6
вечный	22	12	3	9	49	18	+3,5
постоянство	1	0	1	0	2	0	++
постоянно	19	10	5	6	40	15	+3,6
постоянный	15	4	2	4	25	12	+3,5
замедли(я)ть/нно/ый/-ие	7	0	1	0	8	3	+3,5
постепенно/ый/ость	24	10	2	9	45	20	+2,9
длить/ся/ельный/ность	4	1	1	3	9	6	+2,0
стоя/ть/вший/чий	341	162	72	84	659	395	+2,2
остановка/-ивать/-ся/ оставлять/оставаться/-ный/ остальцы/остатки/-чный	379	135	44	47	605	489	+1,6
век[2]	15	4	3	4	26	21	+1,4
никогда	51	6	2	20	79	85	+1,2
безвозвратно/-ый	1	0	1	2	4	1	+5,4
безвыходно/-ый	4	2	0	1	7	0	++
безысходно/-ый	1	0	2	0	3	1	+4,0
неуклонно	0	0	0	0	0	0	0
медлить/-но/-ый/-ость	34	10	5	7	56	84	-1,2
всегда	80	14	13	22	129	179	-1,1
Итого (в сумме):					**1.881**	**1.365**	**+1,8**

[1] Как ни странно, эта рубрика также родственна у Платонова времени насыщенному и проживаемому человеком активно (табл. 15). Знаком ++ помечены в таблице случаи, когда в общем словаре отсутствует слово, употребляемое у данного писателя, а знаком (–) — те случаи, когда, наоборот, у писателя отсутствует слово, имеющееся в словаре Засориной.

[2] Вот для сравнения статистика слова, имеющего омонимичные формы с данным: *веко* (Ч=5; К=1; ЮМ=0; СМ=0; Все=6; З-на=19; R= -2,4). Оно, как видим, является для Платонова явно «отрицательным маркером».

Табл. 9

Время календарно измеримое, поддающееся точному счету[1]

Слово:	Ч	К	ЮМ	СМ	Все	З-на	R
интервал	0	0	0	0	0	1	–
столетие	0	0	0	0	0	5	–
период/-ески/-но/-ый	1	0	0	0	1	5	-3,8
неделя/недельный	12	4	0	0	16	64	-3,1
минута/-тка/-тный	17	8	1	5	31	115	-2,9
понедельник[2] и все дни недели до: суббота/-ний и воскресенье/-ый	14	6	1	1	22	32	(-2,0)
возраст	10	1	1	0	12	31	-1,9
январь/-ский и все месяцы	10	4	3	7	25	60	-1,8
год	72	10	22	22	126	246	-1,5
час[3]	43	8	8	16	75	143	-1,5
лет[4]	45	3	11	27	86	135	-1,2
декада	0	1	1	0	2	2	-1,3
срок	5	3	3	3	14	21	-1,2
сезон	1	0	0	0	1	2	-1,5
эпизод	0	0	0	1	1	4	-2,9
эпоха	3	2	4	1	10	5	+2,6
месяц[5]/месяц-другой	19	4	15	10	48	51	(+1,2)
сутки/суточный	36	1	9	3	49	23	+2,9
Итого:					**529**	**945**	**-1,5**

[1] Слова в таких рубриках, имеющих суммарный отрицательный коэффициент R, как в этой, выстроены в соответствии с возрастанием их частоты встречаемости в произведениях Платонова, в отличие от предыдущих случаев, где их порядок, как нетрудно видеть, следовал убыванию частоты (при общем положительном R).

[2] Хотя *среда* у Платонова ни в одном из учитываемых случаев не есть день недели, а в словаре Засориной значения-омонимы (день недели — область обитания), к сожалению, не разведены. И в этом случае подсчет оказывается огрубленным.

[3] Но не как устройство (*часы* ср. табл. 13) — тут строгий подсчет как раз возможен!

[4] Помимо слова *лето*, конечно. Его статистику см. в табл. 12. Время года.

[5] Но здесь же вместе очевидно и лунный *месяц*, а он для Платонова — положительный лексический маркер — (ср. *луна/лунный* Ч=25; К=9; ЮМ=7; СМ=3; все=44; З-на=32; R=+1,8). В словаре Засориной эти значения слова *месяц*, к сожалению, не разделены.

Табл. 10
Время суток

Слово:	Ч	К	ЮМ	СМ	Все	З-на	R
ночь	145	44	19	41	249	197	+1,6
ночью	32	9	10	13	64	23	+3,6
ночной	42	12	5	11	70	54	+1,7
и вместе:					**383**	**274**	**+1,8**
вечер	47	19	9	21	98	114	+1,1
вечером	30	6	10	9	55	28	+2,6
вечерний	12	10	2	2	26	29	+1,2
ввечеру	0	0	0	0	0	0	0
и вместе:					**179**	**171**	**+1,4**
утро	43	18	4	20	85	101	+1,1
утром	35	10	4	6	55	30	+2,4
утренний	12	4	4	8	28	24	+1,5
поутру	0	0	0	0	0	3	–
и вместе:					**168**	**155**	**+1,4**
день	140	28	28	19	215	359	-1,3
днем	13	2	3	5	23	5	+6,0
дневной	8	6	4	1	19	8	+3,1
и вместе:					**257**	**372**	**-1,1**
Итого (все вместе):					**1974**	**1947**	**+1,4**

Табл. 11
Направленность во времени (настоящее, прошлое, будущее)

Слово:	Ч	К	ЮМ	СМ	Все	З-на	R
теперь/теперича	261	96	44	54	455	342	+1,7
ныне/нынче/-ешний	39	9	4	3	55	47	+1,6
сейчас	156	46	29	43	274	261	+1,3
настоящее/-ий[1]	10	1	0	3	14	76	-4,2
тащиться/тянуться	0	0	0	0	0	37	--
и вместе:					**798**	**763**	**+1,4**
прошедшее	3	3	0	1	7	0	++

[1] С неизбежной омонимией (т.е. еще в смысле ‘соответствующий некоему образцу или идеалу’).

минуть/миновать	13	5	0	2	20	0	++
минувшее	2	1	0	4	7	0	(+2,0)
течь[1]/-ущий/-утечь	26	7	12	8	53	19	+3,6
истечь/-ать/-ш(щ)ий	1	1	2	1	5	2	+3,4
течение	5	6	7	10	28	17	+2,1
намедни/-шний	2	1	0	0	3	2	+2,0
уходить/уходящий	54	12	5	12	83	88	+1,2
проходить/-ящий[2]	30	8	0	14	52	56	+1,2
прежний	15	3	3	8	29	33	+1,2
прошлое/прошлый	22	5	6	7	40	48	+1,1
вчера/-ась/вчерашний	31	12	3	2	48	61	+1,1
прежде	10	7	4	7	28	43	-1,1
таять[3]	(1)	(1)	(1)	0	(3)	7	-1,8
былое/былой/-ая/-ые	1	0	0	0	1	4	-3
давеча/давешний	0	0	0	0	0	9	–
и вместе:					**407**	**389**	**+1,4**
будущее/будущая/-ий	77	39	12	21	149	78	+2,5
лететь/летучий	13	4	1	11	29	45	-1,2
завтра/-шний/ к завтрему	57	11	5	8	81	95	+1,1
потом	120	24	16	28	188	328	-1,3
заранее	24	5	3	4	36	9	+5,4
загодя	3	1	2	1	7	0	++
и вместе:					**490**	**555**	**+1,2**
Итого (все вместе): рубрики ‘направленное время’					**1695**	**1707**	**+1,3**

Табл. 12
Времена года

Слово:	Ч	К	ЮМ	СМ	Все	З-на	R:
лето/-ний/-ом/-сь/-шний	57	14	12	16	99	102	+1,3
зима/зимой/-ища/-ний/зимовать	23	13	18	8	62	68	+1,2

[1] И тут, к сожалению, с омонимией, так как в частотном словаре не различаются *течь* — как сущ. или гл., а *влага, жидкость* является для Платонова одним из ключевых понятий.
[2] Но без *прохожий* и без *пройти*!
[3] Также с омонимией.

осень/осенний	27	6	5	12	49	58	+1,2
весна/весенний/-ой	13	1	2	5	21	62	-2,2
Итого:					**231**	**290**	**+1,1**

Табл. 13

Устройства измерения времени и их части

Слово:	Ч	К	ЮМ	СМ	Все	З-на	R
будильник	6	0	0	0	6	0	++
маятник	1	0	0	3	4	0	++
дневник	1	0	0	1	2	0	++
лето(и)счисление	0	0	1	0	1	0	++
циферблат	0	0	0	2	2	1	+2,6
колокол	18	2	0	0	20	17	+1,5
часы[1]	7	2	0	5	14	22	-1,2
календарь/-ный	2	0	1	0	3	5	-1,3
эра	0	0	0	0	0	0	0
хронология/-ский/-метр	0	0	0	0	0	1	–
Итого:					**52**	**46**	**+1,5**

§ 2. Время-«вдруг», или неожиданные нарушения закона, разрывы и стяжения в его поступательном движении[2]

Табл. 14

Время «неправильное», катастрофически быстрое

Слово:	Ч	К	ЮМ	СМ	Все	З-на	R
мимолетный	0	0	0	0	0	6	–
неожиданный/но/ость	7	0	1	2	10	79	-6,8
случай	9	1	1	41	15	99	-5,1
миг/мигом	1	0	0	1	2	12	-4,6
секунда/секундный	1	0	1	2	4	19	-3,7

[1] Как механизм.

[2] Нельзя не отметить, что эта подрубрика значительно пересекается по смыслу и включает многие слова подрубрики ‘случайность’ из раздела тезауруса ‘причинность’. Она как раз очень характерна для писателей типа Достоевского — ср. Шайкевич. Указ. соч. (1996).

случаться	7	2	3	7	19	79	-3,2
вдруг	31	6	12	11	60	208	-2,7
стремиться/но/уст-ся	7	0	0	0	7	23	-2,5
быстро/-ый/-ее/-ота	30	5	3	13	51	157	-2,4
внезапно	8	1	0	4	13	32	-1,9
нежданный	0	1	0	0	1	2	-1,5
нестись/носиться	6	4	1	2	13	22	-1,3
случайный/-но/-ость	7	0	2	6	15	23	-1,2
мгновение/мгновенье	2	3	3	1	9	13	-1,1
ускоренно/-ый/-ять/-ие	4	0	0	1	5	6	1
происшествие	9	0	1	0	10	13	1
Итого:					**234**	**793**	**-2,5**

Табл. 15

Время, забегающее вперед,
то есть «правильно направленное»[1]

Слово:	**Ч**	**К**	**ЮМ**	**СМ**	**Все**	**З-на**	
нечаянно	21	6	1	8	36	8	+5,9
враз	12	4	3	2	21	5	+5,5
мгновенный	4	0	0	4	8	4	+2,6
мгновенно/-ость	5	3	2	4	14	8	+2,3
срочно/срочный	11	1	0	4	16	9	+2,3
внезапный/-ность	7	2	2	4	15	12	+1,6
событие	17	2	1	9	29	24	+1,6
моментально	8	1	1	0	10	0	++
момент	12	5	6	7	30	33	(+1,6)
скоро/-ый/-ее/-ость[2]	100	26	7	27	160	141	+1,5
сразу	128	15	20	27	190	165	+1,5
иногда	41	9	6	20	76	72	+1,4

[1] Возмущающим фактором при тенденции к сокращению доли слов данной рубрики (2) в целом является увлечение души тем процессом, в который включено тело, например движением машины или паровоза.

[2] Тут также следует принять во внимание общую тематичность для прозы Платонова паровозов и прочих средств передвижения.

порой	0	0	0	0	0	17	–
Итого:					**605**	**498**	**+1,6**
Итого в целом 2. Время-«вдруг» (а+б)					**839**	**1274**	**-1,1**

Итак, время вообще, по Платонову, или «большое время» (то, что можно назвать временем по большому счету) всегда стоит на месте и не движется. Его-то писатель и хочет зафиксировать, дать почувствовать, донести до читателя. А вот время конкретное, то есть специальное указание, например, того, который *тогда-то* был час (или какой день недели, месяц итп.), время как изменяющееся и случайное, писателю как раз не важно. Отсюда становятся ясны и основные противопоставления.

> ...Жизнь прошла без всякого отчета и без остановки, как сплошное увлечение; ни разу Захар Павлович не ощутил времени, как встречной твердой вещи, — оно для него существовало лишь загадкой в механизме будильника (Ч).

Время неизменное, не поддающееся никакому счету и учету (1), куда отчасти вовлекаются слова рубрики и (0. Время вообще), противостоит времени меняющемуся, конкретному, которое возможно обозначать и считать (2). Последнее — это время, текущее всё в одном направлении, делимое на отрезки стандартной установленной длины, идущее непрерывно и механически, в силу не зависящей от человека закономерности (словно *силой тяжести мертвого груза*), по природному ходу вещей (в отличие от 3.б). Наряду с ним внутри времени измеримого (в целом непривлекательного для писателя) можно выделить интервалы того «счетно-календарного» времени, которые все же писателю **интересны**, которым он почему-то уделяет внимание: это время суток (особенно *ночь, вечер, утро* — см. 2.а), направленность времени (настоящее, прошлое и будущее — 2.б), времена года (2.в) и особенно средства измерения времени (2.1). Время, подверженное изменению внезапно, скачками, в силу чьей-то (чужой) прихоти, ему и его героям враждебно (3.а), зато противостоит этому — время, меняющееся по велению человеческой души и торопящих жизнь чувств (3.б), — это уже вполне заполненное, освоенное, «свое» для его героев время, предназначенное на что-то. Зато время хаотическое, «неправильное» и уходящее «в никуда» смыкается с временем «испорченным», потраченным человеком впустую (1=3.а)[1].

[1] С сожалением следует отметить, что существующие на сегодня частотные словари русского языка (Засориной, Штейнфельдт, Йоссельсон<а>) не дают сведений о смысловых единицах более крупных, чем слово: было бы интересно конечно дополнить приведенные выше данные частотами таких фразеологизмов, как *время от времени, то и дело, раз за разом, каждый раз, иной раз, по временам, от времени до времени, по случаю* итп.

Итак, если сравнивать с фрагментом Платоновского тезауруса «причинность и случайность», то рассматриваемый фрагмент *время* больше названного по объему вдвое (его доля в целом тезауруса — 3,8% по сравнению с 1,7% для первого) и, кроме того, устроен более сложно. Вот итоговая статистика:

Табл. 16
Статистика времени у Платонова

Подрубрики:	**число словоуп-ий Платонова:**	**по словарю З-ной:**	**R:**
0. Указание времени в целом	1195	1497	+1,1
1. Время-«вечность»	1881	1365	+1,8
2.0 Время измеримое, подвластное счету	529	945	-1,5
2.а. Время суток	1974	1947	+1,4
2.б. Настоящее-прошлое-будущее	1695	1707	+1,3
2.в. Времена года	231	290	+1,1
2.1. Устройства для измерения времени	52	46	+1,5
2. (все вместе):	(4481)	(4935)	+1,2
3. Время-»вдруг»	839	1271	-1,1
4. Начала и концы	889	1207	1
Итого:	**9285**	**10272**	**+1,2**

§ 3. О загадке времени Платонова

В заключение остановимся на одной из многих оставленных нам Платоновым загадок — *загадке времени* (см. статью М. Дмитровской). Я не могу предложить ее решения, но хочу снова попытаться дать толкование следующим фрагментам из «Чевенгура», затрагивающим понятие времени и представляющим как бы четыре разных взгляда на него, хотя, по сути дела, эти взгляды не отличаются друг от друга, а лишь дополняют и вполне вписываются один в другой. Первый из них (Время-А) принадлежит слесарю Федору Гопнеру, который, как мы помним, работает в течение уже 25 лет, однако его труд

> не ведет к личной пользе жизни — продолжается одно и то же, только зря портится время (Ч).

Второй взгляд (Время-Б) принадлежит Чепурному, который, в результате, все-таки

> не вытерпел тайны времени и прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре (Ч).

Коммунизм, по представлениям чевенгурцев, неизбежно должен вывести их к счастью. Вторую фразу можно понять как разрешение безвыходной ситуации, представленной в первой. Собственно, та же проблема стоит и перед героями «Котлована»: ведь и они ищут выход в *прекращении вечности времени* (об этом писала Е. Толстая-Сегал)[1]. Чепурный, как и другой, менее удаленный от реальности коммунист в Платоновском романе, живущий в губернском городе — Шумилин, постоянно торопят время: последний завидует даже будильнику, поскольку в его представлении будильник

> постоянно трудится, а он [Шумилин, вынужден] прерыва[ть] свою жизнь на сон (Ч).

При этом оба, Чепурный и Шумилин (как и Левин из «Бессмертия»), мечтают поскорее прожить *ночное время*: ведь

> время это ум, а не чувство (Ч).

Здесь попытаемся истолковать: время для героев Платонова — нечто сугубо рациональное, не затрагивающее человеческих чувств, поэтому его нет и быть не может внутри человеческой души — там оно как бы всегда стоит на одном и том же месте. Зато оно движется в сознании, в уме, когда человек понимает, что всё вокруг подвержено изменениям, — ведь всё на его глазах ветшает и портится, приходя в упадок, в негодность и уничтожение. При этом сознание того, что сам человек смертен, подвержен, как все существующее, концу, и порождает чувство тоски.

Но вот время, представленное глазами Дванова (а может быть, глазами самого автора?):

> Дванов почувствовал тоску по прошедшему времени: оно постоянно сбивается и исчезает, а человек остается на одном месте со своей надеждой на будущее. (...) время же идет только в природе, а в человеке стоит тоска (Ч).

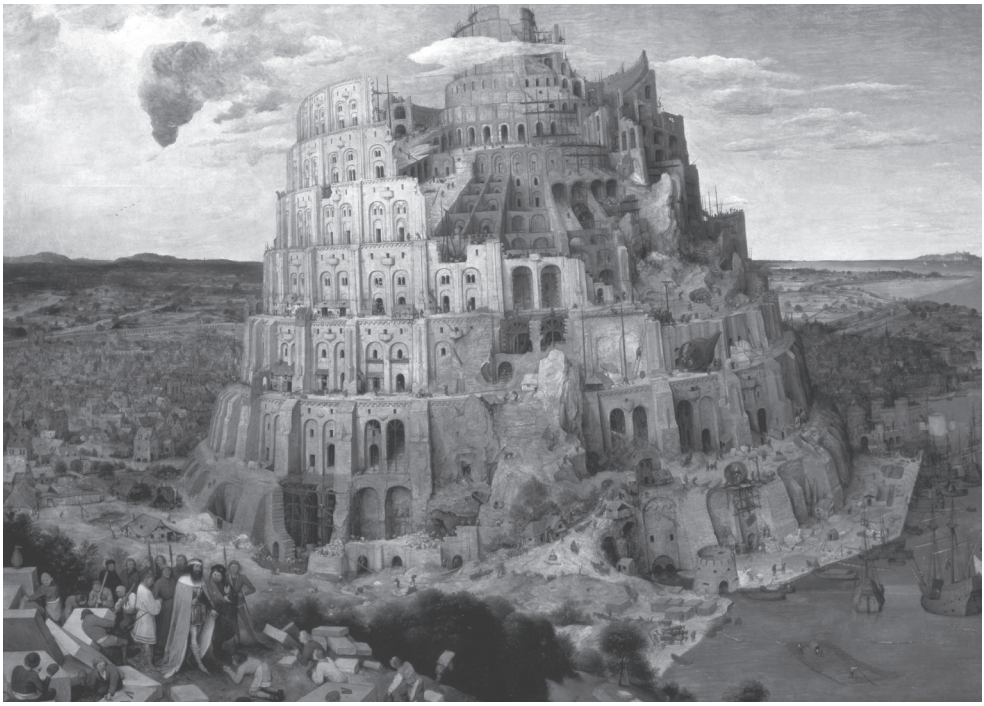
Тут перед читателем встают вопросы: Откуда, как и куда может *сбиваться* время? сбивается со своей дороги — так же, как путник, сбившийся с пути, меняет (может быть, наугад) принятое первоначально направление? сбивается на сторону / сбивается на что-то постороннее / уходит, уводя за собой, как тропинка / отклоняется на что-то неважное, неинтересное для человека / избега-

[1] *Толстая-Сегал Е.* Натурфилософские темы у Платонова // Slavica Hierosolymitana. Vol. IV. H. 1979, с. 243; или в ее кн. «Мирпослеконца». М. 2002, с. 324–351.

ет ответа на поставленные вопросы (или просто увиливает от них)? Или что-то сбивается в нем, как в тексте, утрачивающем со временем отчетливость? А может быть, время сбивается с шага, принуждая человека изменить выработанный им ранее ритм, так что человек остается стоять на месте, никуда не двигаясь, остается обманутым, в дураках? Или же время морочит человека, постоянно становясь прошлым и не давая настоящему ничего взамен, ничего из обещанного, — только проходит мимо, делаясь сразу из будущего прошедшим, оставляя след в памяти только в виде новых и новых рождающихся у нас надежд и иллюзий? А может быть, все-таки хоть что-нибудь из задуманного человеком ранее — сб*ы*вается, но таким образом также уходит, *исчезая* из внимания?

Такое множество порождаемых предположений-толкований, вообще говоря, следует представлять как открытое и расходящееся в бесконечность.

* * *



Илл. 13. П. Брейгель. *Вавилонская башня* (1563)

Глава XIII
Композиция и жанр «Чевенгура» (сон, явь или утопия?)

Краткое содержание:

§ 1. Попытки подойти к определению жанра. — § 2. О трех слоях реальности в тексте «Чевенгура». — § 3. Модальность воспоминания и модальность сна. — § 4. Значащие имена в «Чевенгуре». — § 5. *Евнух души*, или мертвый брат человека. — § 6. Симон Сербинов и авторское «я». — § 7. Точки зрения, «наблюдатель» в романе и вменимость сна. — § 8. Одна из гипотез о местонахождении Чевенгура. — § 9. Взаимодействие миров на «пространстве души». — § 10. Что можно сказать в заключение.

Слово *Утопия*, согласно словарям, восходит к сочетанию греческих слов, означающих ‘место, которого нет’ — через u-topos, либо, согласно уже менее надежной этимологии, ‘благое место’ — через eutopos (в частности, такое толкование приведено в БЭС). При этом, как мне

кажется, в современном значении слова *утопия* задействованы оба эти осмысления, но, так сказать, в неравной степени. Первое и основное из них, с отрицательными коннотациями, составляет смысл ‘выдуманная, никогда не существовавшая и невозможная в действительности страна’ (назовем его утопия-1). Условными синонимами можно считать для него выражения *фантазия, бредни,* (напрасные) *мечтания*, а второе передает тот положительный смысл, который, должно быть, вкладывался в это слово первоначальными авторами, или же самими творцами утопий: ‘то место, которое могло бы существовать, или «город, который будет»’ (т.е. утопия-2). Правда, в этом последнем — наивном — значении само слово могло использоваться лишь до тех пор, пока утопия казалась реальной, а для нас (его читателей) такое употребление предстает невозможным и неприемлемым, неизбежно уступая место первому, внешнему, с откровенно просвечивающим — скептическим отношением к объекту. Иначе говорящий как бы совершает акт «иллокутивного самоубийства», говоря что-то вроде: *Я, несмотря ни на что, вполне верю этой утопии*.

В любом случае слово *утопия* употребляется для обозначения лишь некой мыслительной конструкции, умозрительного построения, и в силу этого многое зависит от того, имеет ли в виду произносящий его основное **— внешнее**, так сказать, препарированное, цитатно-объектное употребление, или же — неосновное, **внутреннее,** то есть изначально-наивное, устаревшее. (В последнем случае говорящий должен становиться на точку зрения человека, верящего утопии.)

Естественно, что только первое из этих значений русский язык считает основным (вымысел, фантазия, неосуществимая мечта), а второе использует лишь в редких случаях как вспомогательное — для обозначения строго специальных ситуаций — например, обозначение литературного произведения, рисующего какой-то идеальный общественный строй (это согласно МАСу — последнее назовем уже утопией-2а).

Известно, что основной сюжетно-композиционной особенностью книг, написанных в жанре утопии (2а), является необычное расположение происходящих событий во времени (а также в пространстве), при котором идеальные условия переносятся в отдаленное время: обычно в будущее — на 50, 100, 670 лет (последнее у Л.-С. Мерсье в романе *«Год 2440-й»,* написанном в 1770-м) или даже на 2,5 тысячи лет вперед, как у В. Ф. Одоевского в романе *«4338 год: петербургские повести»,* написанном в 1830-е гг. Иногда же, напротив, действие утопии переносится в некое мифическое прошлое. И в таком случае утопия опять-таки ничем не отличается от будущего, оказываясь неким «зо-

лотым веком», устроенным по образцу рая на земле.[1] (В частности, например, П. Я. Чаадаев в 1830–1840 гг. называл славянофильство — «ретроспективной утопией».[2])

§ 1. Попытки подойти к определению жанра

В романе «Чевенгур», написанном Платоновым в 1926–1929-м годах, а потом еще всю жизнь правленом и дописывавшемся (со слов дочери писателя, Марии Андреевны, то есть вплоть до января 1951-го года), рассказывается о событиях, происходящих около 1921-го года: революция 1917-го, как и детство главного героя Саши Дванова, описаны как события прошлого. Пожалуй, единственной точной хронологической привязкой является конец продразверстки и начало нэпа, о которых говорится во внешней канве этого произведения. Вот три упоминания о нэпе в романе: первое дается нам с точки зрения Гопнера, сидящего на партсобрании, второе представляет точку зрения Чепурного, а третье, уже наиболее «сознательное», принадлежит самому Саше Дванову. Четвертый же пример характеризует, на мой взгляд, отношение героев Платонова к внешней реальности в целом:

> 1) В повестке дня стоял единственный вопрос — новая экономическая политика.
> 2) Какая-то новая экономическая политика! — тихо удивлялся человек. — Дали просто уличное название коммунизму!
> 3) Ничего особенного нет. Политика теперь другая, но правильная.
> 4) Слушая, как секретарь ревкома читал ему вслух циркуляры, таблицы, вопросы для составления планов и прочий государственный материал из губернии, Чепурный всегда говорил одно — политика! — и задумчиво улыбался, втайне не понимая ничего.

Таким образом, по крайней мере по одному из критериев, то есть хронологической удаленности, «Чевенгур» в определение утопического романа как будто не попадает. Временная удаленность недостаточна. Отмечу еще раз, что при определении утопии как литературного жанра (т.е. утопии-2а) естественно предположить, что автор должен разделять хоть с кем-то из своих героев положи-

---

[1] Об этом подробнее в статье: *Новикова Т.* (США). Пространственно-временные координаты в утопии и антиутопии: А. Платонов и западный утопический роман // Вестник МГУ. № 1. 1997, с. 67.

[2] *Смирнова З. В.* Славянофилы и П. Я. Чаадаев // Историко-философский ежегодник' 94. М. 1995, с. 117.

тельную оценку тех идеальных условий, которые в ней описаны, «прославляя гармонию [данного] утопического пространства» (согласно Новиковой, с. 68). Основным же признаком антиутопии (с соответствующим отношением к ней, как утопии-1), по логике вещей, должен выступать, наоборот, отрицательно-«объектный» взгляд автора на обстоятельства, которые существуют в описанной области времени-пространства. При этом автор может либо только иронизировать и слегка сожалеть по поводу неосуществимости в реальной жизни благих идей и целей описываемой утопии (как, скажем, делает Достоевский во «Сне смешного человека»), либо — гневно опровергать, саркастически развенчивать, зло пародировать и бичевать те порядки, которые в реальности где-то существовали или при известных условиях еще могут быть созданы. В последнем случае писатель чаще всего сам **до-думывает** выводы и следствия, к которым, в силу естественного хода вещей (или просто по человеческой «подлой природе»), рано или поздно должны привести те или иные ниспровергаемые им общественные установления. (Вспомним тут уже не антиутопии, а скорее памфлеты или пародии — роман Достоевского *«Бесы»*, Лескова *«На ножах»* и др.)

В антиутопию Платоновский «Чевенгур» укладывается, пожалуй, больше, чем в утопию, но все же и сюда подходит далеко не идеально. Однозначного осуждения, высмеивания и пародирования мы у Платонова никогда не находим. Как заметил Х. Гюнтер, жанровая структура «Чевенгура» значительно сложнее, чем, например, в Замятинском романе *«Мы»* или Оруэлловском *«1982»*[1]. У Платонова нет однозначно сатирического изображения какого-то утопического мира. Утопия в положительном смысле (т.е. утопия-2) у него тоже явно есть, причем значительная, занимающая гораздо большее место, чем даже во 2-м томе «Мертвых душ» Гоголя. (То, что «Чевенгур» — это как бы перевернутые «Мертвые души», где герой занят не авантюрой, погоней за наживой, как Чичиков, а — «петляя, блуждая и путаясь, медленно движется к своей мечте», отмечено в статье Т. Шехановой.[2]) Кстати сказать, и фамилия основного носителя утопического сознания в «Чевенгуре», Чепурного, может быть воспринята как Платоновский отклик на Гоголевского Чичикова: ср. распространенное в Тамбовской губ., согласно Далю, слово *чичик* = ‘модно, щегольски’ — которое легко соотносимо с *чепуриться*, то есть ‘одеваться, наряжаться, прихорашиваться’. Таким образом, как бы оба героя — *модники*, но только Чичиков с его фраком «наваринского дыма с искрами» — щеголь взаправду, а Чепурный щеголь скорее какой-то пародийный.

---

[1] *Günther Hans*. Остранение — ‘снятие покровов’ и обнажение приема // Russian Literature. XXXVI. (1994), 13–28 (252).

[2] *Шеханова Т.* Сердце, берегущее человека // *Платонов А.* Впрок. Проза. М. 1990, с. 6–7.

Да и определение жанра *роман* Платоновскому произведению тоже не вполне подходит. С гораздо большим правом можно считать его — всё по тому же, заданному Гоголем, образцу — **поэмой**. (Исследователи называют «Чевенгур» также *менипповой комедией*, то есть жанром, который сочетает в себе элементы трагедии и фарса.) Сам Платонов в одном из вариантов названия, сделавшемся впоследствии подзаголовком, окрестил его *«Путешествием с открытым сердцем»*. В самом деле — это путешествие, или странствие (также паломничество, «хождение»), которое может быть с одинаковым успехом отнесено к жанру путевых впечатлений, дневниковых записей (таких же, например, как у Радищева в «Путешествии из Петербурга в Москву» или даже в «Хождении за три моря» Афанасия Никитина). Другой жанр, помимо поэмы, мениппеи, путешествия и дневника, к которому близок Платоновский «Чевенгур», это *хроника*. Вспомним тут его собственный подзаголовок к повести «Впрок» — *«бедняцкая хроника»:* то есть как бы достоверные (или просто свидетельские) показания о происходящем, где все описывается через взгляд некоего *душевного бедняка*, что представляет собой одновременно рассказ и о бедности духа, и/или о его (духа) полетах в заоблачные выси. (Естественно, для Сталина то, что у Платонова имело по крайней мере два смысла, сразу же становится вполне однозначным — *кулацкой хроникой*: по его мнению, все события в повести «Впрок» описаны именно с точки зрения кулака.) Пожалуй, еще одним словом, подходящим для того, чтобы охарактеризовать жанр «Чевенгура», является название Платоновской повести «Сокровенный человек». Как известно, *сокровенный сердца человек* — цитата из текста Послания апостола Павла. Как следовало бы истолковать и откомментировать это Платоновское название, будет понятно из дневниковой записи Якова Друскина, написанной, правда, не в связи с Платоновым (которого он, скорее всего, вообще не знал):

> **Сокровенный** значит: скрытый в сердце, внутренний человек. # Субъектно-объектное знание противопоставляется симпатическому пониманию. Субъектно-объектное знание разделяет процесс понимания на субъекты и объекты, символическое понимание через симпатию сближает, иногда даже отождествляет субъект с объектом.[1]

Вот и на мой взгляд, Платонов выставляет перед нами варианты своего собственного — в том числе и глубоко симпатизирующего взгляда на описываемые в романе события, а не только субъектно-объектного их анализа. (В этом Саша Дванов противопоставлен Сербинову.) Утопическое или антиутопическое для Платонова по сути неразделимы, это одно и то же, потому что его

[1] *Друскин Я.* Видение невидения // Зазеркалье. Альманах II. СПб. 1995, с. 103.

отношение к коммунизму и к революции значительно сложнее, чтобы его можно было укладывать в прокрустово ложе какой-то одной из позиций — осуждения или приятия, возвеличения или ниспровержения, утопии или антиутопии...

Давно известно, что Платонов порождает в своих произведениях новый, какой-то утрированно советский язык — с «декларативной утопичностью» (Геллер, с. 272–278), но при этом как бы подчинив себя этому языку утопии (И. Бродский), он через язык борется с самой утопией,[1] пытается ее преодолеть, во всяком случае доносит до нас ее суть одновременно и как утопию-1, и как утопию-2. Уже было замечено многими исследователями, что сюжетное повествование во всех произведениях Платонова почти всегда ослаблено (прежде всего это и относится к «Чевенгуру»), писатель преднамеренно отказывается от попыток удержать читательское внимание сколько-нибудь сложной фабулой.[2] Его фабула настолько свободна, что не поддается пересказу и привычной организации: «мотивированы в ней (да и то относительно) лишь начало и конец. Все остальное подчиняется странной логике то ли сна, то ли бреда»[3]. Действительно, сюжет «Чевенгура» прост, если не сказать — тривиален, как-то досадно невразумителен, неотчетлив, запутан. Что же в произведениях Платонова для нас так притягательно? Только язык? — Но ведь и сам язык, намеренно самоотождествляющий автора с языком коммунистической идеологии, если вспомнить впечатление от него Бродского, есть просто некая «раковая опухоль <то есть: болезнь?> языка»...

Юрий Нагибин заметил (проверив это, как видно, предварительно на себе), что подражание Платонову оказывается гораздо более губительно для начинающего писателя, чем, скажем, подражание Чехову или Булгакову: «Крепкая кислота его фразы выжжет дотла робкие возможности новичка»[4]. Почему это так? И чем так убивает чужое творческое своеобразие этот Платоновский пусть невозможный, неправильный, тяжеловесный и тягостный, но все-таки притягательный язык? — Или еще: «непредсказуемый вихрь косноязычия, вздымаемый в каждой фразе заново»[5]... Все это — вопросы, так и не

---

[1] *Буйлов Б.* А. Платонов и язык его эпохи // Русская словесность. № 3. 1997, с. 31.

[2] *Крамов И.* В зеркале рассказа. 1976–1978. М. 1986, с. 81–82.

[3] *Сухих И.* Русские странники в поисках Китежа (1926–1929). «Чевенгур» А. Платонова) // Звезда. СПб. № 8. 1999, с. 223.

[4] *Нагибин Ю. М.* Не чужое ремесло. (1977). М. 1983, с. 176.

[5] *Борисова И.* На семи ветрах. (О повести А. Платонова «Ювенильное море»). (1987) // Литература и современность: Сб. 24–25. Статьи о литературе 1986–1987 годов. М. 1989, с. 363.

получившие до сих пор вразумительного ответа. Попытаюсь ответить хотя бы на некоторые из них.

По замечанию А. Тринко, «целое “Чевенгура” строится как большой диалог, внутри которого звучат композиционно выраженные диалоги персонажей», что делает роман «отражением вечевого начала задумавшейся России»[1]. (Сходные мысли высказывал также В. Вьюгин.) Определенную диалогичность и даже полифонию в духе М. М. Бахтина действительно можно почувствовать в этом романе, но неясно, кому именно из персонажей следует приписать ту или иную бросаемую автором мысль (индивидуальные черты рассказчиков в повествовании Платонова, как правило, не сохраняются и разграничение их точек зрения практически отсутствует, что тоже отмечалось)[2]. Впрочем, само рассмотрение его произведения как многоголосой структурной композиции, тем не менее, сохраняет смысл и представляется достаточно интересным. (Выявить здесь все голоса и написать их «партитуру» остается делом будущего.)

§ 2. О трех слоях реальности в тексте «Чевенгура»

> Для Платонова как писателя-мыслителя нет принципиального различия между тем, что видит и знает человек, и тем, что человеку только грезится, мечтается. Фактически в творчестве этого писателя полностью исчезает само явление иллюзорного, кажущегося как противоречащего реально существующему, действительному.[3]

Как можно заметить уже при первом чтении «Чевенгура», в нем на равных правах существуют по крайней мере два плана повествования. Один из них — это мир реальный, в котором по однозначным признакам можно угадать Россию 1921-го года, с ее переходом к нэпу — от революции как *всенародной задумчивости* (выражение одного из героев Платонова) — к ее «триумфаль-

---

[1] *Тринко А.* Тени великого инквизитора. Трилогия А. Платонова в зеркале метаистории // Литературная учеба. № 2. 1996, с. 83 (автор пытается расшифровать *Чевенгур* как «веча гул», то есть собрание граждан для решения общих дел).

[2] *Эпельбоин А.* (*Annie Epelboin*. Les Batisseurs de Ruines... Paris—IV, 1995) — цитируется по рецензии: *Алейников О. Ю.* Андрей Платонов с разных точек зрения. Взгляд из Парижа // Филологические записки. Вып. 7. Воронеж. 1996, с. 214.

[3] *Носов С.* Царство грез. От Платонова до наших дней // Звезда. № 4. 2015, с. 227.

ному шествию» по «отдельной взятой... стране» (а это всем до боли знакомые шаблоны нашей советской идеологии).

Но герои только входят и выходят из романа через эту — чисто внешнюю для них — рамку исторически достоверной действительности. К ней примыкает возникающая уже в середине романа «московская», столичная иллюстрация, когда перед нами на некоторое время (всего на 15 страниц) появляется фигура Симона Сербинова и его *кратковременной возлюбленной*, Софьи Александровны. Все же остальное — и, следует признать, основное в романе — происходит где-то в сознании героев и самого автора. Во-первых, потому, что реально на карте России не существует чевенгурского уезда, реки Чевенгурки и уездного центра — самого города Чевенгур (с населением примерно в 200 человек — это если судить по числу расстрелянных там «буржуев» и выгнанных из своих домов в степь «полубуржуев»). Во-вторых, потому, что при переходе от «столичной» действительности и даже от «губернской» — к действительности «уездной» как бы меняется сам **масштаб** (не)правдоподобия описываемых событий. При этом не всегда ясно (а скорее мы всегда не уверены), чье же, кого именно из героев это сознание? Часто непонятно и то, кому приписать всё видимое — главному ли герою, Саше Дванову, автору-повествователю или кому-то еще. (В мировой литературе композицию «Чевенгура» по сложности и запутанности в этом отношении можно было бы сравнить разве что с романом Уильяма Фолкнера «Шум и ярость».)

Собственно мир реальности сводится у Платонова к минимуму. Основное повествование в романе занимает описание мира кажущегося и воображаемого. В этот воображаемый мир входят, во-первых, физиологическое состояние сна (и описания самих сновидений), во-вторых, мечты и представления о будущем тех или иных героев, в-третьих, некоторые, часто делающиеся неясными, будто расплывающиеся в тумане воспоминания о событиях прошлого, и, наконец, в-четвертых, состояния бреда, болезни, помраченного сознания, наваждения и галлюцинации — то, когда герои представляют в откровенно искаженном виде, что было когда-то в прошлом, чего они еще только опасаются и, конечно, чего страстно хотят, жаждут в будущем. Все перечисленные состояния ментальной сферы человека (измененные состояния сознания) я буду называть **снами** — конечно, в расширительном понимании этого слова. Важно отметить, что четких границ между этими четырьмя видами состояний для героев Платонова не существует — все они оказываются легко (и многократно) взаимопереходимы. Главное, что объединяет их, это так или иначе угадываемая нами (не всегда обозначенная автором, иной раз, может быть, намеренно скрываемая) — необъективность. Во всех этих случаях на мир воображаемый накладывается, как говорят исследователи, особая модальная

рамка: они относятся к иной модальности. Назову ее модальностью сна. В целом я не согласен с утверждением Е. Яблокова (а с квантором всеобщности оно вообще представляется неверным), что

> все моменты активизации подсознания героя (бред, сон и т.п.) в романе оговариваются повествователем и довольно четко отграничены от «яви»[1].

В тех измененных состояниях сознания, которыми предстают у Платонова сны, человек часто приобретает сверхъестественные способности. Вспомним, как анархист Никиток стреляет в Сашу Дванова, не пожелавшего подойти к нему, и Дванов, раненый, скатывается в овраг, прямо под ноги сидящих на конях анархистов: во время этого своего падения он начинает вдруг слышать и как будто понимать язык насекомых и даже то, что происходит внутри самого «вещества земли».

Персонажи романа сами то и дело погружаются в сны, они как будто путешествуют, странствуют по ним. Эти сны порой описываются автором с сосредоточенным вниманием, с завораживающей дотошностью. Часто сны разных героев походят друг на друга (точно так же, как герои переходя один в другого, да и сами ситуации, в которые они попадают и которые часто повторяются у Платонова). Сны словно перекликаются между собой — один сон продолжает, подхватывает или вызывает, будто тянет за собой другой, составляя некое единое, всё усложняющееся пространство. Так, например, происходит в эпизоде, когда, глядя на спящих, Федора Гопнера и Захара Павловича, в доме своего приемного отца, Саша Дванов и сам засыпает, чтобы увидеть во сне — уже своего действительного отца, Дмитрия Ивановича, который в результате как будто благословляет сына отправиться в Чевенгур. Похожий «подхват сновидения» происходит и тогда, когда уснувший Гопнер, сидя на берегу реки за рыбной ловлей, порождает вдруг в своем сознании (точно во сне) явившегося перед ним странника из Чевенгура — Мишку Луя, который привозит для него и для Саши Дванова весть от их знакомца, *степного большевика* Степана Копенкина. Правда, саму записку для Дванова пешеход Луй давно искурил на цыгарки, однако он передает ее смысл «своими словами». Копенкин зовет друзей ехать к нему в Чевенгур, чтобы разобраться: *есть ли тут коммунизм* или нет — *и обратно*.

Основной и наиболее глубокий, то есть наиболее удаленный от реальности, план повествования в романе (можно считать его, как я хочу показать ниже, просто наиболее глубоким сном) представляет собой пребывание ге-

---

[1] *Яблоков Е. А.* Комментарий // *Платонов А. П.* Чевенгур. М. 1991, с. 549 [далее сам комментатор говорит о «явном сюжетном противоречии», с. 628].

роев в затерянном среди российских просторов городе с этим странным названием — Чевенгур.[1] Путешествие в него, в отличие от мира реального (или наиболее правдоподобного), — это своего рода план грезы и мечты, план, если угодно, печалования о несбывшемся чуде, о том мире, в котором только и могли осуществиться заветные мысли героев Платонова. Поэтому «реальности» Чевенгура и следовало бы приписать, на мой взгляд, модальность сна.

Как утверждает про Чевенгур встреченный Дванов его главный учредитель, *предревкома* Чепурный, там у него *коммунизм уже стихией прет*. Но вот приезжает на место Степан Копенкин, а потом оказываются в Чевенгуре и Саша Дванов с Федором Гопнером — и они переносятся в некий странный мир, где землю давно не пашут, очевидно надеясь на скорое светопреставление (*оно же коммунизм*), словно осуществляют на деле по-своему понятую евангельскую заповедь «не хлебом единым жив человек»; и где имущество не накапливают, а лишь уничтожают его, живя старыми запасами продуктов, оставшимися от расстрелянной и выгнанной из города «буржуазии» или собирая в полях *самосеянную* пшеницу, травы лебеду или бурьян. С одной стороны, в романе явно есть приметы реальной действительности, но с другой стороны, как можно догадаться, главной задачей автора становится обращение героев из этой действительности сначала в странничество, а затем кое-куда и подальше — в мечту, в сон и в бред. Как говорит Игорь Сухих, здесь «на смену роману воспитания и гротескному репортажу-путешествию приходит утопия» (Указ. соч., с. 231).

Тут и возникает вопрос: какая же из этих двух или даже трех реальностей — подлинная, а какая мнимая, второстепенная, не заслуживающая особого внимания? Если судить по объему романа, то внимание автора вроде бы разделено между самим Чевенгуром и подготовкой к нему, поровну. В романе около 360-и страниц: ровно половина из них (180) отведена собственно повествованию о Чевенгуре. Другая же половина представляет собой плавный переход — из яви в сон и обратно: почти все составляющие этот переход события описывают странствия Дванова по пространствам России (собственно, в форме странствий написаны и многие другие произведения писателя: «Усомнившийся Макар», «Впрок» и другие). Во всяком случае, самый первый, наиболее внешний план повествования, или государственная, советская действительность, не заслуживает особого внимания автора, а выступает как бы только отправной точкой для его и читательской фантазии.

[1] О том, что может значить для автора и для его читателей само название романа, говорится в моей статье «Че[в]-вен[г]-гур[т]. О смысле названия романа А. Платонова «Этимологический этюд» // Русская словесность. № 7. М. 2001, с. 63–68.

В романе эта реальность прочерчена пунктирно, как бывает едва прописана рамка основной картины, ей отведено относительно мало места (так же всего лишь 15 страниц, как и упомянутому «московскому эпизоду» встречи Сербинова и Софьи). Это, с одной стороны, дает зачин для всего остального, происходящего в романе (собственно для погружения в Чевенгур): тут мы являемся свидетелями присутствия Александра Дванова на партсобрании в безымянном губернском городе, которому чевенгурский уезд оказывается подчинен административно; ну, а с другой стороны, это же может считаться и финалом, концом странствий героя, так как дает впечатление Дванова, вернувшегося из своих поездок по революционной России обратно в тот же город, где теперь воцарился нэп и где Дванов хочет остаться, чтобы окончить техникум.

Кстати, именно так структурно — хоть, может быть, это неверно с точки зрения текстологии — построен роман по крайней мере в одной из его первых публикаций.[1] Там странствие героев в Чевенгур с обеих сторон обрамлено их присутствием в губернском городе. В конце концов, согласно этой логике, можно понять, что Саша Дванов, как будто стряхнув с себя бред Чевенгура, вновь оказывается в городе, а не погибает, уйдя вслед за отцом *на дно озера*. Я не знаю, на чем основывались и чем руководствовались в данном случае публикаторы, в частности, у них вместо 27-и отрывков, на которые членится текст романа в принятом (и наиболее авторитетном на сегодняшний день) издании[2] — в издании «Советской Россией» же оставлено только 20 отрывков, некоторые эпизоды объединены вместе, а отдельные страницы вообще опущены, хотя при этом некоторые целостные куски, наоборот, подразбиты на части! Это звучит странно, но данный «апокриф» «Чевенгура», как мне кажется, помогает понять его внутреннюю структуру. Весь «сон о Чевенгуре» оказывается спрятан в середину — между островками реальности. Вот цитата из концовки романа в этом издании:

> Сначала он подумал, что в городе белые. На вокзале был буфет, в котором без очереди и без карточек продавали серые булки (Ч).

Заметим, что для Дванова и его товарищей город, в котором может свободно продаваться хлеб, представляет собой безусловно нечто ненормальное, эдакую вавилонскую блудницу — будто советская власть вновь сменилась вла-

---

[1] *Платонов А. П.* Чевенгур. Роман. «Советская Россия». М. 1989 (с вступительной статьей и комментариями В. А. Чалмаева).

[2] *Платонов А. П.* Чевенгур. Роман и повести. «Советский писатель». М. 1989. Составитель — М. А. Платонова; вступительная статья и комментарий — <как ни странно, того же> В. А. Чалмаева.

стью капитала. Близкой аналогией таким умонастроениям Платоновских героев могут служить *обормоты* из повести «Красное дерево» Бориса Пильняка (с Пильняком Платонов в течение некоторого времени тесно общался и сотрудничал, но его влияние на себя — некоторые считали, что весьма существенное, — довольно быстро преодолел).

Формальной привязкой друг к другу двух планов — плана мечты и плана реальности — является то, что Дванова по заданию «партячейки» посылают сначала — *на фронт гражданской войны* в город Новохоперск, а потом — по *степным местам* губернии, чтобы *оглядеть, как люди живут* (т.е. он должен был искать, нет ли еще где, по выражению одного из героев романа, *самозарождения коммунизма*). Здесь-то и вступает в свои права реальность фантастическая, утопическая, прожективная. Но она не сразу приводит героев в город утопии Чевенгур, а лишь через какое-то промежуточное время и посредующее в данном случае пространство — пространство странствия. В литературоведении это принято называть словом *хронотоп*, которое заимствовано первоначально из физики. (О том, что в Чевенгуре присутствуют одновременно сразу три слоя реальности, или три разных хронотопа, писал в своей книге еще Михаил Геллер.)

В самом начале романа есть, конечно, еще и отдельная, самостоятельная реальность, так называемый пролог «Чевенгура»: *Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов*. Это та часть романа, которую при жизни Платонову все-таки довелось опубликовать как самостоятельное произведение, повесть «Происхождение мастера». Она занимает 50 страниц от начала романа. Далее идут странствия Дванова по губернии, *по заданию партячейки* (95 страниц); потом уже следует присутствие Дванова на партсобрании и знакомство его там с Чепурным (20 страниц), затем — самая большая часть романа (110 страниц), которая описывает пребывание в Чевенгуре Степана Копенкина, а вслед за этим и присутствие там же Саши Дванова (70 страниц) с вставным эпизодом о Сербинове и Софье в Москве. Но всё, что происходит в первой части (будем называть это условно, по заглавию соответствующей повести, «Происхождением мастера»), является по отношению к остальному как бы реальностью воспоминания: ее восстанавливает по памяти — или сам мальчик Саша (становящийся позже подростком Александром Двановым), или его приемный отец Захар Павлович, или же повествователь — какой-нибудь наблюдающий за всем односельчанин. (Платонов сам родился в пригороде Воронежа, где и был приблизительно такой же, что и описанный в начале «Чевенгура», полукрестьянско-полугородской быт и уклад. Повесть «Ямская слобода» (1926) может служить как бы вариантом или дополнительным аналогом «Происхождения мастера».)

В середине между действительностью внешней, государственной и действительностью внутренней, или сна о Чевенгуре, между этими слоями реальности, в романе возникает, вклиниваясь в него, еще одно пространство, действительность провинциальная, вроде бы, с одной стороны, почти реальная, приближенная к обычной жизни обычных российских мещан и крестьян (такая, как в Бунинской «Деревне», Замятинском «Уездном» или «Диких людях» Всеволода Иванова), но, с другой стороны, все-таки — явно фантастическая, гиперболизированная и собственно Платоновская — та, по которой мы всегда можем однозначно распознать **его** прозу. Именно в этом промежуточном пространстве, где-то на постоянной грани между мечтой и реальной жизнью, герои оказываются, как только пускаются в свои странствия (Макар в «Усомнившемся Макаре», Вощев в «Котловане», Назар Чагатаев в «Джане» и другие). Кажется, что Платонову просто нужно как можно больше внеположенных друг другу пространств для простора в выражении разных точек зрения. То, что происходит в провинции, в удалении от «руководящих указаний центра», уже давало и будет давать богатую пищу для него (можно вспомнить такие произведения, как «Город Градов», очерк «Че-Че-О», «Сокровенный человек» и бедняцкую хронику «Впрок»). Но в самом большом произведении, в романе, даже такой — полувыдуманной, но наполовину все же реальной — действительности Платонову оказывается мало. Поэтому и вводится уже третье (по удаленности от реального) пространство — пространство реальности насквозь воображаемой, гиперболической, символически-неправдоподобной, пространство снов.

Итак, помимо разделения формального — на внешнюю, рамочную и — внутреннюю, содержательную части, сам внутренний план романа, в свою очередь, членится надвое: с одной стороны, на мир сознания (сюда следует отнести то, что происходит в провинциальной действительности, во время многочисленных странствий героев, их приключений и встреч с разными людьми и обстоятельствами, причем все это естественно приписать сознанию главного героя, пускающегося в эти странствия, Саши Дванова), а с другой стороны — на мир подсознания, к которому надо отнести сны героев. Тут еще оказывается, что способностью видеть сны наделены далеко не все герои: периферийные персонажи совсем не видят снов, вернее, их сны не описываются. (Сусуму Нонака заметил, что при определении того, кому в повествовании Платонова должна принадлежать точка зрения, можно полагаться на глаголы (предикаты) внутреннего состояния *скучно* или *печально, тоскливо*: и **чье** состояние они описывают, с точки зрения того персонажа и ведется повествование.[1]) На мой

[1] *Нонака С.* К вопросу о точке зрения в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный. М. 2000, с. 523–534.

взгляд, точно то же можно сказать и в отношении снов: **чьим** снам Платонов отдает предпочтение, сознанию того героя и суждено представлять в наибольшей мере авторскую точку зрения.

Третья по счету реальность — реальность сна — очень трудно отделима от второй, от реальности сознания, но в некотором смысле она и оказывается ведущей, или главенствующей, как я попытаюсь показать. В ней-то, по Платонову, и происходит настоящая жизнь — лежащая, как он сам выражается, *по ту сторону плотины сознания*. Здесь и разыгрываются основные — хоть на первый взгляд просто абсурдные — «события» этого романа-хроники-хождения. Но в снах абсурдное прекрасно уживается с реальным!

В жизни, конечно, всего того, что наблюдают и в чем участвуют герои Чевенгура, не было и быть не могло. Могло быть, да и то лишь с оговорками, только то, что описано в первой и во второй, т.е. в «государственной» и в «провинциальной» действительности, — продразверстка, продналог, переход к нэпу; посылаемый с инспекцией из губернии в уезд чиновник для проверки фактов о сокращении посевной площади; сам город Новохоперск, захваченный неизвестно откуда взявшимися *казаками на лошадях*; железнодорожный разъезд Завалишный, на котором Дванов еле втискивается в поезд, чтобы уехать (куда глаза глядят); станция Разгуляй, возле которой сталкиваются два поезда, и Дванов, едущий на одном из них помощником машиниста, перед самим столкновением выпрыгивает из кабины паровоза, каким-то чудом остается жив; слобода Каверино, где анархисты чуть-чуть не убивают Дванова; село Средние Болтаи, где тот отлеживается на печи у солдатской вдовы, пребывая как бы в спячке (что характерно — это состояние как бы вне времени — и для богатыря в русской сказке). Последние из перечисленных событий помещены в реальность странствия (или, что то же самое, реальность провинциальную): каждый из них по отдельности еще как-то, более или менее, правдоподобен. Но то, что происходит в самом Чевенгуре, выходит за рамки представимой действительности. Поэтому, собственно, смысл романа и приходится искать в иносказании и восстанавливать его надо уже не из яви, а из снов.

Во время странствий Саша будет ранен анархистами, больной тифом в течение девяти месяцев проваляется дома, чудом оставшись жить, чуть не погибнет во время крушения поезда, — то есть он постоянно между жизнью и смертью. А то, что при этом проносится в его сознании, тесно переплетено с воспоминаниями детства и грезами о некоем возможном в будущем устройстве мира, но можно считать, что это граничит и с бредом.

Переходы из состояния яви в состояние сна обычно (в плане фабульного правдоподобия) должны быть мотивированы, они бывают объяснимы — или

болезнью, или ранением, то есть теми или иными повреждениями тела и сознания. Но именно этих-то объяснений и взаимоувязок между разными отрывками и частями текста мы почти не находим у Платонова: практически ни одна из 27-и частей, из которых физически состоит роман (они разделяются звездочками или просто пропуском строки — в разных изданиях по-разному), специально не связаны автором с остальным повествованием. Поэтому их довольно свободно можно поменять местами. Об их временных и тематических переходах, то есть о взаимосвязях друг с другом (с соответствующими «переключениями» — от реальности яви к реальности «полуяви» или вовсе выдуманной реальности сна) приходится, по большей части, догадываться самому читателю. Более того, при внимательном чтении оказывается, что отрывков, на которые роман членится содержательно, существенно больше, чем формально выделенных: уже не 27, а по крайней мере — 40![1] Эти отрывки и различные планы повествования в них объединяют лишь одни и те же герои: Чепурный у себя в родном Чевенгуре и он же — на постоялом дворе в губернском городе (где с него требуют *миллион* в уплату за постой); Копенкин у себя в вольной степи, *вооруженной рукой* помогающий Дванову освободиться от бандитов и — странствующий с ним же по родной для них провинции (в уездах Старомотнинской волости Новоселовского района), и он же, недоумевающий и почти физически начинающий страдать от отсутствия каких-либо видимых признаков или примет наступающего счастья в Чевенгуре; Захар Павлович Ирошников, мастеровой человек (кстати: ирошник — это скорняк, занятый обработкой изделий из замши, *ирхи*), привычно чувствующий себя у себя дома и в деревне, и на городской окраине, то есть *глубоко притерпевшийся к горю и лишениям* — и он же, пришедший разыскивать Сашу Дванова в Чевенгур, уже после разгрома в нем коммуны; Симон Сербинов в Москве и он же — в Чевенгуре; наконец, девочка Соня, Соня Мандрова, в родной деревне Дванова и она же — детская учительница в деревне Волошино (во время странствий Дванова по провинции), а также она же — в городе Москве, уже работающая на фабрике и известная как Софья Александровна (показывающая портрет Дванова пришедшему к ней домой Сербинову).

Иногда читателю бывает трудно даже уследить за тем, что два героя в разных частях романа представляют одно и то же лицо (так происходит с Соней Мандровой и Софьей Александровной).

---

[1] Замечу, что и текст рукописи «Котлована» (по свидетельству Вьюгина) представляет собой множество отрывков, разделенных пропуском строки или звездочками. Основные тексты Платонова, таким образом, в каком-то смысле аналогичны разрозненным записям в записной книжке, где мысли и подаются обычно с отбивкой новой строки, пропуском строки или помечаются специальной виньеткой — чертой, звездочками, отточием итп.

§ 3. Модальность воспоминания и модальность сна

Вот отрывок из начала романа, из детства главного героя, где Саша Дванов присутствует на похоронах отца, безымянного *рыбака с озера Мутево, Дмитрия Ивановича* (имя и отчество его мы услышим, но фамилии в романе так и не будет названо: Дванов же — это фамилия лишь будущего приемного родителя мальчика, Прохора Абрамовича):

> Когда гроб поставили у могильной ямы, никто не хотел прощаться с покойным. Захар Павлович стал на колени и притронулся к щетинистой свежей щеке рыбака, обмытой на озерном дне. Потом Захар Павлович сказал мальчику:
>
> — Попрощайся с отцом — он мертвый на веки веков. Погляди на него — будешь вспоминать.
>
> Мальчик прилег к телу отца, к старой его рубашке, от которой пахло родным живым потом, потому что рубашку надели для гроба — отец утонул в другой. Мальчик пощупал руки, от них несло рыбной сыростью, на одном пальце было надето оловянное обручальное кольцо, в честь забытой матери. Ребенок повернул голову к людям, испугался чужих и жалобно заплакал, ухватив рубашку отца в складки, как свою защиту; его горе было безмолвным, лишенным сознания остальной жизни и поэтому неутешимым, он так грустил по мертвому отцу, что мертвый мог бы быть счастливым. И все люди у гроба тоже заплакали от жалости к мальчику и от того преждевременного сочувствия самим себе, что каждому придется умереть и так же быть оплаканным.
>
> Захар Павлович при всей своей скорби помнил о дальнейшем:
>
> — Будет тебе, Никифоровна, выть-то! — сказал он одной бабе, плакавшей навзрыд и с поспешным причитанием. — Не от горя воешь, а чтобы по тебе поплакали, когда сама помрешь. Ты возьми-ка мальчишку к себе — у тебя все равно их шестеро, один фальшью какой-нибудь между ними всеми пропитается.
>
> Никифоровна сразу пришла в свой бабий разум и осохла свирепым лицом: она плакала без слез, одними морщинами:
>
> — И то будто! Сказал тоже — фальшью какой-нибудь пропитается! Это он сейчас такой, а дай возмужает — как почнет жрать да штаны трепать — не наготовишься!
>
> Взяла мальчика другая баба, Мавра Фетисовна Дванова, у которой было семеро детей. Ребенок дал ей руку, женщина утерла ему лицо юбкой, высморкала его нос и повела сироту в свою хату.
>
> Мальчик вспомнил про удочку, которую сделал ему отец, а он закинул ее в озеро и там позабыл. Теперь, должно быть, уже поймалась рыба и ее можно съесть, чтобы чужие люди не ругали за ихнюю еду.
>
> — Тетя, у меня рыба поймалась в воде, — сказал Саша. — Дай я пойду достану ее и буду есть, чтоб тебе меня не кормить.

> Мавра Фетисовна нечаянно сморщила лицо, высморкала нос в кончик головного платка и не пустила руку мальчика (Ч).

Заметим, как точка зрения повествователя по ходу действия меняется — вначале она как будто всецело в рамках сознания Захара Павловича (ведь это он, встав на колени перед гробом, притрагивается к *щетинистой свежей щеке рыбака*). Но затем, когда к телу отца подходит сам мальчик, мы начинаем видеть и чувствовать сцену как бы через его восприятие — обоняя *родной пот* от старой отцовой рубашки и запах *рыбной сырости* от его рук, различая на руке тусклый блеск *оловянного обручального кольца*. Потом описываются даже такие детали, которые вряд ли доступны и сознанию Захара Павловича, и мальчика, так что повествование переходит к некоему «всезнающему наблюдателю» (в рассуждениях о том, что ребенок так сильно грустил по своему отцу, что сам *умерший мог бы быть счастливым*). Такой прием вообще характерен для Платонова. Его взгляд как бы стереоскопичен, точка зрения постоянно смещается, панорамирует, или даже «сканирует» открывающуюся перед ним действительность, она может быть сразу, одновременно — везде.

Почему выделенный отрывок следует отнести к снам? На мой взгляд, там, где в воспоминаниях Захара Павловича точка зрения (то, что создает «точку отсчета» для читателя) переходит в руки мальчика, вот тут и происходит погружение в нечто, напоминающее сон, поскольку события оказываются «обернуты» сразу в три различные «упаковки», или три разные точки зрения — а именно, как здесь, во-первых, в точку зрения Захара Павловича (это его воспоминания), во-вторых, точку зрения мальчика (это реконструкция его переживаний на похоронах отца) и еще, в-третьих, в точку зрения некоего всеведущего рассказчика (его комментарии вплетаются и в воспоминания Захара Павловича, и в переживания Саши). Такая реальность как бы утрачивает своего полновластного хозяина, автора-интерпретатора, чье-то определенное, воспринимающее ее от начала до конца сознание или лицо. Оно, это лицо, только что пересказавшее содержание своего прошлого восприятия, расплывается, дробится, исчезает, и все действительно делается сном, как бы *заволакивается* некой *грезой*, или даже отдается на откуп некоему — *евнуху души*.

Теперь еще один отрывок, уже из времен жизни мальчика Саши у приемных родителей, когда из деревни, где наступает голод, его посылают побираться в город, а практически — выгоняют из дому:

> ...Мальчик оставил руку и, не взглянув на Прохора Абрамовича, тихо тронулся один — с сумкой и палкой, разглядывая дорогу на гору, чтобы не потерять своего направления. Мальчик скрылся за церковью и кладбищем, и его долго не было вид-

но. Прохор Абрамович стоял на одном месте и ждал, когда мальчик покажется на той стороне лощины. Одинокие воробьи спозаранку копались на дороге и, видимо, зябли. «Тоже сироты, — думал про них Прохор Абрамович, — кто им кинет чего?»

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. Дом, в котором он жил, где любил Прохора Абрамовича, Мавру Фетисовну и Прошку, оказался не его домом — его вывели оттуда утром на прохладную дорогу. В полудетской грустной душе, не разбавленной успокаивающей водой сознания, сжалась полная давящая обида, он чувствовал ее до горла.

Кладбище было укрыто умершими листьями, по их покою всякие ноги сразу затихали и ступали мирно. Всюду стояли крестьянские кресты, многие без имени и без памяти о покойном. Сашу заинтересовали те кресты, которые были самые ветхие и тоже собирались упасть и умереть в земле. Могилы без крестов были еще лучше — в их глубине лежали люди, ставшие навеки сиротами; у них тоже умерли матери, а отцы у некоторых утонули в реках и озерах. Могильный бугор отца Саши растоптался — через него лежала тропинка, по которой носили новые гробы в глушь кладбища.

Близко и терпеливо лежал отец, не жалуясь, что ему так худо и жутко на зиму оставаться одному. Что там есть? Там плохо, там тихо и тесно, оттуда не видно мальчика с палкой и нищей сумой.

— Папа, меня прогнали побираться, я теперь скоро умру и приду к тебе, тебе там ведь скучно одному, и мне скучно.

Мальчик положил свой посошок на могилу и заложил его листьями, чтобы он хранился и ждал его.

Саша решил скоро прийти из города, как только наберет полную сумку хлебных корок; тогда он выроет себе землянку рядом с могилой отца и будет там жить, раз у него нету дома...

Прохор Абрамович уже заждался приемыша и хотел уходить. Но Саша прошел через протоки балочных ручьев и стал подниматься по глинистому взгорью. Он шел медленно и уже устало, зато радовался, что у него скоро будет свой дом и свой отец; пусть он лежит мертвый и ничего не говорит, но он всегда будет лежать близко, на нем рубашка в теплом поту, у него руки, обнимавшие Сашу в их сне вдвоем на берегу озера; пусть отец мертвый, но он целый, одинаковый и такой же.

«Куда ж у него палка делась?» — гадал Прохор Абрамович.

Утро отсырело, мальчик одолевал скользкий подъем, припадая к нему руками. Сумка болталась широко и просторно, как чужая одежда.

— Ишь ты, сшил я ее как: не по нищему, а по жадности, — поздно упрекал себя Прохор Абрамович. — С хлебом он и не донесет ее... Да теперь все равно: пускай — как-нибудь...

На высоте перелома дороги на ту, невидимую сторону поля мальчик остановился. В рассвете будущего дня, на черте сельского горизонта, он стоял над кажущимся глубоким провалом, **на берегу небесного озера**. Саша испуганно глядел в пустоту степи: высота, даль, мертвая земля были влажными и большими, поэтому все казалось чужим и страшным. Но Саше дорого было уцелеть и вернуться в низину села, на кладбище, — там отец, там тесно и все — маленькое, грустное и укрытое землею и деревьями от ветра. Поэтому он поскорее пошел в город за хлебными корками.

Прохору Абрамовичу жалко стало сироту, который скрывался сейчас за спуск с дороги: «Ослабнет мальчик от ветра, ляжет в межевую яму и скончается — белый свет не семейная изба».

Прохор Абрамович захотел догнать и вернуть сироту, чтобы умереть всем в куче и в покое, если придется умирать, — но дома были собственные дети, баба и последние остатки яровых хлебов.

«Все мы хамы и негодяи!» — правильно определил себя Прохор Абрамович, и от этой правильности ему полегчало (Ч).

Почему детской душе Саши представляется, что *могилы без крестов даже лучше*, чем могилы с крестами? — Да потому что его собственный отец похоронен без креста (у ограды кладбища, как самоубийца), а сознание ребенка во что бы то ни стало хочет оправдания своей любви, хочет создать предмет поклонения. Мальчику необходимо чувствовать себя *таким же, как все*. Именно поэтому он и придумывает для себя следующее утешение: он представляет, что все люди, лежащие в могилах без крестов, — точно такие же, как и он, сироты. И даже то, что холм могилы отца почти растоптался под чужими сапогами, может быть осмыслено, как мы видим, как что-то нужное и необходимое — ведь через могилу пролегает тропинка, по которой носят гробы на кладбище. Таким образом, подсознание в форме пусть фантастической, но правдоподобной для мальчика конструкции подсказывает выход из ситуации. Это дает ребенку то, за что можно держаться или «во что можно будет упереться» в жизни, что представляет собой тоже очень важный, многократно повторяющийся мотив у Платонова.

Но зачем мальчик оставляет посошок, сделанный Прохором Абрамовичем, зарывая его в могилу отца? — Да просто, с одной стороны, в залог своего возвращения к нему, а с другой, и как замещение — явно недостающего на могиле креста. Ему, наверное, представляется, что из посошка когда-то вырастет новый крест? Кстати, подобное и происходит в дальнейшем, в одном из снов! При этом палка-посошок, выструганная приемным отцом на дальнюю дорогу, отвергается в той роли, которая уготована первоначально (мальчик против своей воли должен идти побираться), и используется по собственно-

му разумению — как символическое замещение. (На таких постоянных замещениях и строится Платоновская система образов.) Характерно также, что в бреду, уже во время болезни, после возвращения с *хлебными корками* домой, Саша бормочет о палке, которую, якобы, должен беречь для него теперь уже отец — вплоть до его, Сашиного, возвращения (или, может быть, до его прихода к отцу, соединения с ним?):

> Он так много принес хлебных корок и сухих булок, будто сам ничего не ел. Из того, что он принес, ему тоже ничего не пришлось попробовать, потому что к вечеру Саша лег на печку и не мог согреться — всю его теплоту из него выдули дорожные ветры. В своем забытьи 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.

Итак, бывший посошок выступает как залог, сохраняемый отцом для будущей встречи с сыном, и в самом деле он принесет мальчику долгожданную встречу с отцом, но тоже только во сне, когда тот будет нуждаться в совете отца, перед самой отправкой в Чевенгур.

Ирина Спиридонова в своей статье о мотиве сиротства утверждает, что готовые в глазах Саши Дванова *упасть и умереть в земле ветхие кресты* у Платонова — *растут и падают*, подчиненные природному закону рождения и смерти, что свидетельствует о дехристианизации народного сознания. К тому же ведь пришедшие вслед за Сашей на кладбище мужики — *негромко обламывали кресты на топливо.*[1] Да, это так. Но только, на мой взгляд, существенно еще и то, что для Саши *могилы без крестов — еще лучше.* — Именно потому, во-первых, что его собственный отец лежит в такой могиле без креста, а во-вторых, по закону возместительного замещения кресты на остальных могилах рано или поздно должны упасть: с одной стороны, в силу физической утраты памяти о покойных, а с другой, залогом некоего будущего воскрешения тех, кто в них покоится (недаром посох, данный Прохором Абрамовичем Саше на дальнюю дорогу, в город, Саша своевольно оставляет на могиле отца, зарывая в листья, — для его прорастания в дальнейшем новым побегом-крестом). Кресты в Сашином сознании поразительным образом еще и *растут новые*. Вот и палка-посох, вырезанная *хлебным ножом* Прохора Абрамовича из *жерди,* выломанной *из риги*, скорее всего, была изготовлена из *шелюги* (т.е. самого дешевого дерева — ветки ивы, того же самого, из которого плетет лапти, по бедности, вся деревня: это и есть пресловутая *чева* или *чова*), с чем в свою оче-

[1] *Спиридонова И.* Мотив сиротства в «Чевенгуре» А. Платонова в свете христианской традиции // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX вв. Вып. 2. Петрозаводск. 1998.

редь связан отрывок про *лапоть, проросший побегом шелюги*.[1] Так что *могилы без крестов* для мальчика-сироты — это и есть могилы тех, кто как бы уже приуготовился к будущему возрождению... Здесь зачатки собственной религии, если угодно.

В отрывке, процитированном раньше, Саша осознаёт себя *на переломе дороги*, как *на берегу небесного озера*, или же на пороге неведомого и чуждого, влекущего и чудесного, загадочного мира. В этом тоже уподобление отцу, поскольку оба как бы стоят перед решающим выбором — один перед тем, как утонуть (в своем — *любопытстве смерти*), другой перед отправлением в незнакомый и враждебный большой мир.

В завершение странствий по провинциальной России Дванов попадает в Чевенгур, где становится участником невероятных событий, которые могут быть объяснены только тем, что все это просто иная реальность, видения сна. Вот отрывок, в котором представлен последний сон, как бы подводящий итог его странствию в Чевенгур и — вместе с тем — выводящий из него: после этого Дванов исчезает из Чевенгура, чтобы снова появиться в романе (согласно версии «апокрифического» издания «Советской России») — в губернском городе, где признаки начинающегося нэпа приняты им за возвращение в город белых. Ему предстоит жить теперь уже наяву, но здесь его автор оставляет одного.

Когда чевенгурская коммуна разгромлена *кадетами на лошадях*, а Дванов, на лошади погибшего Копенкина, оказывается в родных местах и по собственной воле, как бы идя по следу отца, погружается в озеро, основной сон — чаяние или наваждение всего романа — на этом заканчивается. Чевенгур действительно оказывается (причем совершенно буквально) *утопией,* и Дванов по своей воле погружается на самое его дно, на дно так и не осуществленной мечты, таинственно совпавшей в его сознании с мечтами отца.

> Дванов не пожалел родину и оставил ее. Смирное поле потянулось безлюдной жатвой, с нижней земли пахло грустью ветхих трав, и оттуда начиналось безвыходное небо, делавшее весь мир порожним местом.
>
> Вода в озере Мутево слегка волновалась, обеспокоенная полуденным ветром, теперь уже стихшим вдалеке. Дванов подъехал к урезу воды. Он в ней купался и из нее кормился в ранней жизни, она некогда успокоила его отца в своей глубине, и теперь последний и кровный товарищ Дванова томится по нем одинокие десятилетия в тесноте земли. Пролетарская Сила наклонила голову и топнула ногой, ей что-то мешало внизу. Дванов посмотрел и увидел удочку, которую приволокла лошади-

[1] См. об этом в моей статье «Че[в]-вен[г]-гур[т]...». 2001, с. 63–68.

ная нога с берегового нагорья. На крючке удочки лежал прицепленным иссохший, сломанный скелет маленькой рыбы, и Дванов узнал, что это была его удочка, забытая здесь в детстве. Он оглядел все неизменное, смолкшее озеро и насторожился, ведь отец еще остался — его кости, его жившее вещество тела, тлен его взмокавшей потом рубашки, — вся родина жизни и дружелюбия. И там есть тесное, неразлучное место Александру, где ожидают возвращения вечной дружбой той крови, которая однажды была разделена в теле отца для сына. Дванов понудил Пролетарскую Силу войти в воду по грудь и, не прощаясь с ней, продолжая свою жизнь, сам сошел с седла в воду — в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти, а Дванов шел в чувстве стыда жизни перед слабым, забытым телом, остатки которого истомились в могиле, потому что Александр был одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца.

Пролетарская Сила слышала, как зашуршала подводная трава и к ее голове подошла донная муть, но лошадь разогнала ртом ту нечистую воду и попила немного из среднего светлого места, а потом вышла на сушь и отправилась бережливым шагом домой, на Чевенгур (Ч).

Итак, череда снов Дванова заершена, его мечты пришли к своему исчерпанию. И даже попавшаяся на крючок удочки рыба тоже оказалась востребованной. Она может символизировать, с одной стороны, то, что истина была явлена (ведь на подаренную отцом сыну удочку все-таки *попалась рыба*), но с другой стороны, то, что Дванов этой истиной так и не воспользовался (ведь от рыбы остался только обглоданный, высушенный скелетик). Предсказание его приемного отца, Захара Павловича, что *и этот в воде утонет*, оправдывается: Саша, как он того и хотел, отправляется навстречу отцу. Плоть и кровь, «разделенные в теле отца для сына», оказываются, таким образом, воссоединенными. Но у нас, недоумевающих читателей, появляется все же возможность понять, что странствие, или хождение героев в Чевенгур следует считать измышлением фантазии. Мы понимаем, что Чевенгур как предвечная русская сказка с ее деланой наивностью и жестокостью абсурда сидит глубоко в каждом из нас. — Просто Платонов в своем художественном озарении это гениально выразил, так же, как, скажем, Пушкин в «Сказке о разбитом корыте» или Гоголь в «Мертвых душах», Лесков в образах «очарованных странников» и людей «древнего благочестия»...

§ 4. Значащие имена в «Чевенгуре»

Имена героев у Платонова, то есть их имена собственные, — это обычно что-то вроде кличек или значащих имен — *Александр Дванов* (раздваиваю-

щийся, двойной, двужильный, живущий как бы сразу в двух мирах, смотрящий на себя со стороны?), *Степан Копенкин* (степной, неуправляемый, разбрасывающийся в стороны; всклокоченный и перепутанный, как копна сена; неказистый на вид, как опенок?); председатель чевенгурского ревкома *Чепурный* (о том, что «причепуриться» — это ‘вырядиться, нарядиться’, сказано выше); *Симон Сербинов* (Симон — ставший вслед за Христом *ловцом человеков*); или Петр — (лежачий) камень; но также и тот, у кого постоянно словно что-то свербит внутри; *Гопнер* (погоняющий и вечно недовольный действительностью: *гоп-гоп* — то же, что *Чиклин* из «Котлована» — *чик и готово!*; или *«Кряк и готово»* — как говорит *Достоевский*, он же *Игнатий Мошонков* в коммуне «Дружба бедняка» о принятом у них способе раздела скота)[1]; *Соня Мандрова* (спящая до времени; точно корень мандрагоры); подруга *Прокофия Дванова — Клавдия Парфеновна Клобзд*, или *Клобздюша* (она любит класть к себе чужое — но и себя под чужое; как клоп присасывается к любой власти, и от всех ее поступков как-то невыносимо смердит); *Петр Федорович Кондаев* (имя и отчество как у убитого Екатериной II-ой ее царственного мужа-импотента; стремящийся всех доконать; но и самого-то его готов вот-вот хватить кондратий)... У менее значимых в романе героев и фамилии менее говорящие: *Шумилин* — секретарь райкома партии (он все шумит на собраниях); *Мрачинский* — атаман анархистов, увлеченный еще и литературным сочинительством (но сочинение его, которое когда-то раньше читал Дванов, — мрачное); бандит, искавший, но так и не нашедший Копенкина, — *Грошиков* (чужая жизнь для него, как видно, гроша ломаного не стоит; но и ему самому — грош цена?); уже названный выше *Федор Михайлович Достоевский* — председатель коммуны, где все выбирают себе новые имена по желанию (его природное имя, *Игнатий Мошонков,* можно истолковать как сжигающий свою плоть и похоть?); очень аккуратный, любящий во всем порядок (и любезный со всеми) старик, пришедший в Чевенгур узнать, не разрешена ли теперь в городе кооперация, — Алексей Алексеевич *Полюбезьев*; заведующий городским утилем — *Фуфаев* (собирающий к себе в утиль всё: и старые *буржуазные* кофты, и тюфяки, и, очевидно, фуфайки); *Мишка Луй* — пешеход, которого куда ни пошлют, он туда сразу же с готовностью отправляется (возможное толкование с привлечением «сокровенной» лексики и так понятно). Есть также некоторые, повествование о которых ограничивается лишь одним именем: к примеру, церковный певчий *Лобочихин* (кстати, это фамилия родственников Платонова со стороны матери — ее отца, Василия Прохоровича, мещанина из Задонска, часовых и

[1] Игра на паронимах — *мышка, мошна, мошонка.*

золотых дел мастера)[1] или один из чевенгурских *буржуев* — *Пихлер* (пихает все к себе в мешок, несет в дом в безумной жажде обогащения?) и еще один из расстреливаемых — *Завын-Дувайло* (он действительно завоет-закричит своей жене: *«Машенька, бьют!»*); а также *Петр Варфоломеевич Вековой* — *«наиболее пожилой»* из большевиков, оставшихся в Чевенгуре.

§ 5. *Евнух души*, или мертвый брат человека

Собственный отчетливый авторский голос, такой, скажем, как, например, в лирических отступлениях Гоголя или у Пушкина в иронических замечаниях, то и дело обращаемых к читателю — иронично, полушутливо и полуободрительно к персонажам, у Платонова как будто совсем неощутим, он как бы напрочь отсутствует. Платонов не говорит с нами ни от себя лично, ни даже голосом кого-то из своих героев — например, каких-то подставных повествователей, или «хроникеров», как у Достоевского. В Платоновском авторском языке как бы нет никакой разницы между «я» и «не-я» — его поэтика стирает дистанцию между сознанием героя и читателя.[2] В «Чевенгуре» — это либо язык кого-то из односельчан Захара Павловича, семьи Двановых, или деревенского страшного горбуна Кондаева, либо же — какого-то просто совершенно «стороннего наблюдателя», *сторожа ума*, того самого равнодушного *маленького зрителя* (*надзирателя души*), которого автор выдумывает, вдохновляясь, но и одновременно противореча — Фрейду, которого он вводит в роман как самостоятельную инстанцию человеческой психики. Именно от лица этого безучастного «зрителя», как будто, и ведется во многих местах Платоновское повествование. Это повествование обращено к нам словно ниоткуда, из воздуха, или из того безличного *радиорупора* (как в повести «Котлован»), который призывает, например: *мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства*. И вот на нас, читателей, из него и льются подобные глубокомысленно-придурковатые, намеренно-идиотические речи, в которых ирония, сатира, шарж, гротеск, но и ужасающая серьезность оказываются слиты нераздельно.

Все это совсем не стилизация и не сказ, как в случае Платоновских современников — Бабеля, Олеши, Всеволода Иванова, Булгакова или Зощенко, когда позиция автора все-таки **просвечивает** через позицию повествователя

[1] *Ласунский О. Г.* Житель родного города. Воронежские годы Андрея Платонова. Воронеж. 1999, с. 13.

[2] *Вишневецкий И. Г.* Платонов — Символист? // НЛО. № 34. 1998, с. 362.

или должна так или иначе вычитываться нами, между строк. В случае Платонова перед нами как бы максимально самоустранившийся, закрытый от нас автор.

На мой взгляд, как раз его образ *евнуха души* — наиболее разработанный вариант Платоновской речи. Тут мы имеем голос субстанции, максимально лишенной всего человеческого, лишенной какой бы то ни было собственно личной, хоть чем-то заинтересованной и потому односторонней позиции, голос, лишенный как будто всяких собственных взглядов на происходящее. Иными словами, это взгляд инстанции, заведомо ничему не дающей никаких оценок, стремящейся лишь только фиксировать события — и только, не умеющей как будто ни переживать, ни **со**-переживать им. Эта точка зрения лишена воли и чувства, но при этом она очень трезво мыслит, мыслит как-то совершенно отстраненно, незаинтересованно и деперсонализированно, как бы «ни в чью пользу». Вот уж воистину получается, что для нее: «покров земного чувства снят». Это просто некий голый интеллект, но, может быть, в то же самое время — и язык нашего бессознательного, по Платонову? Этим дается, как будто, собственно Платоновское осмысление Фрейдовской Цензуры сознания. Точка зрения этой инстанции в корне отлична от обычного человеческого зрения. Платонов добивается, чтобы авторская позиция из текста вообще не прочитывалась. С помощью такого приема он устраняется и как автор, и закрывает от нас сознание своих героев неким странным, отрешенным от действительности — как сплошной пеленой — мифотворческим конструктом. Автор хочет говорить с нами как бы не от себя лично, а от лица целого класса, ему будто важно донести до читателя не собственные мнения и интересы, а мнения и интересы целого слоя — бывших *мещан*, людей, мыкающихся без окончательного пристанища между городом и деревней и вынужденных всю свою жизнь доживать где-то *на опушках провинциальных городов* (или даже просто *на обочине* жизни).

Но при этом оно, авторское слово Платонова, находится в постоянном челночном движении — от автора к героям и обратно, и даже к совершенно сторонним, лишь только потенциальным наблюдателям и участникам повествования. Тут можно отметить частые вкрапления в Платоновский текст искаженных и преобразованных по-своему цитат из газет, выражений Ленина, Сталина или даже Маркса—Энгельса (об этом см. статью М. Золотоносова)[1]. Такая «авторская» позиция кажется всегда готовой к расширению и потенциально может включить в себя любую иную, в том числе даже прямо противоположную первоначальной точку зрения.

[1] *Золотоносов М.* Усомнившийся Платонов // Нева. № 4. 1990, с. 176–190.

§ 6. Симон Сербинов и авторское «я»

Считается, что человек во сне лишен способности удивиться, посмотреть на себя со стороны: если он смеется над собой, то, как правило, просыпается. Во сне он может испытывать только некие примитивные эмоции — удовольствие или страх. Он только плывет по течению. Обычное наше «двуполушарное» мышление при этом, грубо говоря, как бы сводится к однополушарному (точнее, «правополушарному») — т.е. потоку бессознательных образов, в котором можно различить по крайней мере две противоположные струи, воздействие и соучастие как бы двух мифологий: с одной стороны, потворствование нашим инстинктам и желаниям, а с другой — выполнение предписаний Совести (или некой высшей воли, Сверх-Я). У Платонова в снах «Чевенгура» как будто моделируется сознание, сплавленное из этих двух, антагонистически противоположных, по Фрейду, компонентов. Но роль главенствующей инстанции отдана при этом — бесстрастному фиксатору событий, Цензору: он-то и есть, скорее всего, *евнух души*, по Платонову. Это и долженствовало стать, по-видимому, сознанием «человека нового типа», неким коллективным сознанием, господствующим в коммунистическом обществе? В таком случае, конечно, Платоновское произведение принадлежит жанру фантастики и утопии. Он пытается нарисовать нам, каким должен был быть человек будущего.

У специфической фигуры *евнуха души* есть в романе сразу несколько как бы еще и ослабленных вариантов, двойников. На эту роль вполне может претендовать, во-первых, лесничий, или *лесной надзиратель*, к которому являются Дванов с Копенкиным и которого они склоняют к необходимости вырубить лес в подведомственном ему лесничестве, чтобы посеять на этом месте рожь (урожай хлеба представляется им значительно более выгодным, чем длительное выращивание деревьев), и даже оставляют ему, оробевшему перед таким натиском новой власти, ордер на вырубку леса (за изведение «Биттермановского лесничества» председатель губернского парткома Шумилин впоследствии будет ругать Дванова). Здесь видна аллегория: иллюстрация головотяпства, которое производит сознание, «передовая теория передового класса», которое в масштабах всей страны совершается над кажущейся аморфной, хаотичной и противоречивой, но гораздо более сложно и разумно устроенной сферой бессознательного, над сферой реальной жизни.

Во-вторых, еще один аналог *евнуха души* — тот пожарный, или *дежурный наблюдатель*, которого застигает *спящим на крыше* и наказывает инспектор пожарной охраны, во время партсобрания в губернском городе. Вернее, *евнух души* — это то равнодушие, с каким тот взирает на свою как настоящую, так и будущую жизнь (см. отрывок ниже).

И в-третьих, персонаж явно периферийный в романе, однако присутствующий, тем не менее, сразу в двух Платоновских мирах и тем самым их между собой связующий (именно он пересекает их границу) — это Симон Сербинов. Для него приготовлен самый решительный прыжок — из Москвы, с ее первой, наиболее реальной (но и наиболее убогой в плане мысли) действительностью — в мир грез, сновидения и мечты, Чевенгур. В серединной, провинциальной действительности, или в действительности странствия Сербинов так и не появляется, вернее, его путь по ней нам не показан — известно только, что в Чевенгур он является почему-то в смехотворном — *фаэтоне*.

Скорее всего, этот *фаэтон* у Сербинова — прямой наследник знаменитой *брички* Чичикова. Чем обусловлено столь замысловатое обозначение обычной повозки? Это в полуголодной-то России, то есть в «коммунистическом» Чевенгуре, где, по меткому выражению деревенского мудреца по кличке *Недоделанный*, скоро *выше куры скота ни у кого не будет*! Чепурный, например, даже в губернский город, на *партконференцию*, едет или на телеге, или же прямо на коне. А вот Прокофий Дванов и Сербинов почему-то передвигаются — на фаэтоне. (Согласно словарю, и *бричка*, и *фаэтон* — это просто конная повозка: фаэтон при этом с двухместным сиденьем, повернутым вперед, и открытым верхом, а бричка — обычно без рессор: впрочем, у Чичикова она именно с рессорами — и верхом, который может отстегиваться, как указывает МАС.) Но в другом значении *Фаэтон* — это еще и гипотетическая планета Солнечной системы, вращавшаяся когда-то, как предполагают, по орбите между Марсом и Юпитером и распавшаяся на рои астероидов (БЭС). Почти та же судьба, как мы знаем, ожидает и экипаж, и самого Сербинова после приезда в Чевенгур — ведь всю привезенную собственность сразу же растаскивают на части голодные и раздетые чевенгурцы. Кроме того, Фаэтон в греческой мифологии — это сын бога солнца Гелиоса, который, управляя отцовской колесницей, сместил ее с обычного пути и чуть было не спустился на ней на землю (что могло погубить огнем всю жизнь на земле), за что он был поражен своим отцом молнией. Ассоциация с Фаэтоном как планетой, на мой взгляд, существенна для Платонова при соотнесении фаэтона с Сербиновым,[1] а аналогия с сыном Гелиоса — при соотнесении фаэтона с Прокофием, который чуть было не «развратил» Чевенгур — тем, что привел за собой в город женщин: после этого коммуна и будет вскоре разгромлена (что уподобляет его еще и герою рассказа Достоевского «Сон смешного человека»). Но вернемся к фигуре Сербинова.

[1] Его доклад о положении дел в Чевенгуре в губернию, по одной из версий, и вызывает гибель коммуны.

Этот Сербинов — мелкий служащий московского учреждения. Сербинов получает задание проинспектировать Чевенгур, так как там, по сводкам из района, сократились посевные площади (на самом деле, в Чевенгуре, как мы помним, вообще «не сеют и не жнут», считая коммунизм неким уже начавшимся апокалиптическим *светопреставлением*.) С другой стороны, Сербинов — воплощение почти авторского сознания (именно он наделен *грустным, ироническим умом*), и скорее всего, он и стоит за тем бездушным *евнухом души*, которого то и дело подставляет **вместо себя** в романе Платонов в качестве повествователя. Участвовать в общем деле, то есть в чевенгурском откровенно утопическом проекте воплощения рая на земле, с его половодьем бессознательного, Сербинов не намерен — он просто не способен на то, чтобы мечтать о будущем для кого-то, кроме себя (*«Я не участник безумных обстоятельств»,* — признается он)[1]. Зато этот Сербинов служит эстафетой — от Сони к Дванову, связывая мир воображения (тогда еще почти девочки, Сони Мандровой из далекого детства Саши Дванова) с миром самой насущной реальности: теперь эта Соня предстает уже как Софья Александровна, работающая в Москве на фабрике.

В самом деле, парадоксально, что ближе всего содержание сознания *евнуха души* соответствует именно этому, то есть самому «внешнему» и, казалось бы, самому холодному среди вводимых в повествование героев — и может быть, кроме того, также и самому враждебному для всех: ведь уничтожение чевенгурской коммуны, скорее всего, происходит именно вследствие написанного и посланного им «отчета» в губернию, после своей командировки. И тем не менее, как мне кажется, авторский голос наиболее близок к голосу этого персонажа.

Сторож сознания; *маленький зритель*; *мертвый брат*; *бодрствующий швейцар в подъезде, зритель-швейцар,* или *евнух души человека*... Для описания взаимодействия двух основных сфер сознания, рационального и чувственного в человеке Платонов вводит этот странный, ни на что известное ранее в литературе не похожий образ, навеянный, по-видимому, чтением Фрейда с его научно-метафизическим разложением психики на инстанции Сверх-Я (оно же Совесть), Оно (Бессознательное) и — Цензуру сознания. *Евнух души* и похож более всего на Фрейдовского Цензора. (Пожалуй, наиболее близким к этой фигуре в литературе может быть признан герой Франца Кафки с его отстраненностью сознания от самого себя и постоянными попытками разложения сознания на части. Но очевидно, что они оба — и Платонов и Кафка — про-

[1] Тут вспоминаются соотнесения литературоведами этой странно-отталкивающей фигуры с такими вполне реальными людьми — возможными прототипами, — как Борис Пильняк и Виктор Шкловский.

должатели идей того «человека из подполья», которого вывели в литературу еще Достоевский и Кьеркегор.)

Что такое *безучастный зритель в человеке*, поясняется в следующем отрывке «Чевенгура»:

> Но в человеке еще живет маленький зритель — он не участвует ни в поступках, ни в страдании, — он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует. Этот угол сознания человека день и ночь освещен, как комната швейцара в большом доме. Круглые сутки сидит этот бодрствующий швейцар в подъезде человека, знает всех жителей своего дома, но ни один житель не советуется со швейцаром о своих делах. Жители входят и выходят, а зритель-швейцар провожает их глазами. От своей бессильной осведомленности он кажется иногда печальным, но всегда вежлив, уединен и имеет квартиру в другом доме. В случае пожара швейцар звонит пожарным и наблюдает снаружи дальнейшие события.
>
> Пока Дванов в беспамятстве ехал и шел, этот зритель в нем все видел, хотя ни разу не предупредил и не помог. Он жил параллельно Дванову, но Двановым не был.
>
> Он существовал как бы мертвым братом человека: в нем все человеческое имелось налицо, но чего-то малого и главного недоставало. Человек никогда не помнит его, но всегда ему доверяется — так житель, уходя из дома и оставляя жену, никогда не ревнует к ней швейцара.
>
> Это евнух души человека (Ч).

Характерно, что единственный в «Чевенгуре» герой, в котором так же, как и в Дванове, наблюдается подобное раздвоение — на живущего, с одной стороны, здесь и сейчас человека, а с другой стороны, на его *мертвого брата*, некую безликую сущность, существующую везде и всегда, — это Симон Сербинов. Только в последнем преобладает уже отрицательная сторона души, то есть безжизненное, исключительно умственное, а не живое начало, так что можно считать его в какой-то степени alter ego Саши Дванова (неким Иваном, или даже Смердяковым — при Дмитрии или Алеше Карамазовых).

Кажется, вполне осмысленно считать, что в значительных отрывках текста повествование в романе и ведется от лица этого самого швейцара, надзирателя, или *евнуха души человека* (внешне наиболее персонифицированного через Сербинова), который только лишь строго и беспристрастно фиксирует все проходящие перед ним (вернее, проходящие **мимо** него) события, но при этом фиксирует их так, что они как бы выпадают из фокуса нашего, читательского, зрения и почти перестают быть понятны для тех, кто неспособен к такому «нечеловеческому», поставленному с ног на голову, освобожденному от каких бы

то ни было страстей и предпочтений, холодному и голому восприятию. Своего высшего выражения, на мой взгляд, такая отстраненная от кого бы то ни было манера повествования достигнет у Платонова в «Котловане»: там это как бы «голое сознание», говорящее сразу через Вощева, Прушевского, Чиклина, Сафронова, Козлова, Пашкина, активиста или — прямо *из радиорупора*.

§ 7. Точки зрения, «наблюдатель» в романе и «вменимость» сна

Платонов избегает остановившейся, как-то однозначно фиксированной точки зрения. Его истинный мир — мир сновидчества и иносказания — лежит лишь где-то на границе сознания и бессознательного. Чьи-то чужие, часто не вполне понятно кому принадлежащие размышления, описания эмоциональных состояний, намерений и желаний, обрывки каких-то разговоров, не проясненных до конца предположений, видений, снов и даже бреда — наводняют собой текст романа и составляют значительную часть его повествования.

Но почему рассказ о путешествии героев в Чевенгур следует воспринимать как сон и — если это действительно сон, то кому же, собственно говоря, он принадлежит, кому, в конце концов, он снится? Кому же **вменить** этот сон? — Однозначного ответа на поставленный вопрос сам автор не дает. На мой взгляд, намеренно. В тексте оставлено сразу множество переходов, по которым можно перекинуть мостик — из мира яви в мир кажимости. Почти все заветные Платоновские герои в том или ином месте по ходу романа окунаются (или даже проваливаются) в сон — т.е., как сказано у самого Платонова, они на время *теряют свой ум*, чтобы *зарастить этим дневную усталость*. Таким образом, вообще говоря, любой персонаж, появляющийся **не только** в воображаемой, сновидческой, части романа, но также и в других (хоть в какой-нибудь из двух других), потенциально может выступать **связным**, то есть может претендовать на то, что ему-то и принадлежат видения о Чевенгуре (или чаяния его)! На мой взгляд, есть по крайней мере четыре возможности приписать основной сон романа тому или иному герою.

Во-первых, все это могут быть видения Гопнера, удящего рыбу на берегу реки и погруженного — за этим занятием — в сон. Во-вторых, это может быть сном Чепурного, также застигнутого спящим, и так же среди бела дня, но — уже сидящим на лошади. О содержании сна, который он видит, точно так же, как и о содержании сна Гопнера, в романе прямо ничего не говорится. Спящего Гопнера, как мы помним, видит проходящий мимо чевенгурский пешеход Луй, а Чепурного в соответствующем эпизоде разглядывает подъез-

жающий к нему на своем богатырском коне, Пролетарской Силе, Степан Копенкин. Сам Копенкин при этом только что выехал в степь, заскучав, будучи оставлен Дановым в деревне Черновке, где он исполняет малоинтересные для него обязанности председателя сельсовета. Дванов уехал в губернский город проверить, что же происходит в масштабе страны и какая же там *теперь власть*. Копенкин явно тяготится своей мирной должностью и вынужденным бездействием. Тут опять-таки непонятно, является ли его выезд в степь реальным событием, происходящим в действительности провинциальной, внутри реальности странствия, или же это знаменует собой уже выход из нее с переходом в реальность сна.

В-третьих, начинающееся как раз в этом месте сказание о Чевенгуре может быть, так сказать, еще и **встречным** сном, именно сном Копенкина! Здесь, в Чевенгуре, самостоятельные хронотопы странствия, остановленные для них обоих (то есть и для Чепурного, и для Копенкина), соприкасаются друг с другом для перехода в пространство воображаемого и становятся как бы их общим, единым пространством, пространством бессознательного по крайней мере для них двоих.

Наконец, в-четвертых (что представляется вообще наиболее вероятным), весь Чевенгур может сниться, конечно, и главному герою романа, Александру Дванову. В последнем случае количество подходящих моментов по ходу действия, когда он **мог бы** увидеть сон о Чевенгуре, вообще не поддается подсчету. Явно выраженных объяснений, вроде: «то-то и то-то приснилось тогда-то тому-то и тому-то...» — у Платонова, конечно же, нет, но зато возможностей для привязки *хронотопа* сна к хронотопу странствия и даже к хронотопу реальной действительности в романе нарочно разбросано несколько, чтобы мы, читатели, какую-нибудь из них да не использовали. Только уж выбор остается слишком неопределенным. Так много этих возможностей, видимо, для того, чтобы размыть реальное положение дел, показать зыбкость и несущественность границ между мирами действительным и воображаемым, ну а возможно, еще и для того, чтобы просто мистифицировать читателя относительно отнесения того или иного конкретного эпизода к яви или ко снам.

Впрочем, может быть, вообще правильнее считать весь сон о Чевенгуре произведением сразу **всех** Платоновских героев, то есть их совместного подсознания (как предпочел бы считать, наверное, Карл Юнг, автор соответствующей теории о коллективном бессознательном)? При таком взгляде Чевенгур должен быть видим всеми, но с разных точек зрения: если каждому в отдельности он предстает в каких-то фрагментах, то в целом все это безусловно произведение какого-то коллективного разума.

Вот еще один явный разрыв в повествовании, зияющий прямо посреди романа, «края» такого разрыва могут быть соотнесены с иными частями и, так сказать, содержательно быть «замкнуты» на них:

> Чепурный вечером выехал в губернию — на той же лошади, что ездила за пролетариатом. Он поехал один в начале ночи, в тьму того мира, о котором давно забыл в Чевенгуре. Но, еле отъехав от околицы, Чепурный услышал звуки болезни старика и вынужден был обнаружить его, чтобы проверить причину таких сигналов в степи. Проверив, Чепурный поехал дальше, уже убежденный, что больной человек — это равнодушный контрреволюционер, но этого мало — следовало решить, куда девать при коммунизме страдальцев. Чепурный было задумался обо всех болящих при коммунизме, но потом вспомнил, что теперь за него должен думать весь пролетариат, и, освобожденный от мучительства ума, обеспеченный в будущей правде, задремал в одиноко гремевшей телеге с легким чувством своей жизни, немного тоскуя об уснувшем сейчас пролетариате в Чевенгуре. «Что нам делать еще с лошадьми, с коровами, с воробьями?» — уже во сне начинал думать Чепурный, но сейчас же отвергал эти загадки, чтобы покойно надеяться на силу ума всего класса, сумевшего выдумать не только имущество и все изделия на свете, но и буржуазию для охраны имущества; и не только революцию, но и партию для сбережения ее до коммунизма.
>
> Мимо телеги проходили травы назад, словно возвращаясь в Чевенгур, а полусонный человек уезжал вперед, не видя звезд, которые светили над ним из густой высоты, из вечного, но уже достижимого будущего, из того тихого строя, где звезды двигались как товарищи — не слишком далеко, чтобы не забыть друг друга, не слишком близко, чтобы не слиться в одно и не потерять своей разницы и взаимного напрасного увлечения.
>
> На обратном пути из губернского города Пашинцева настиг Копенкин, и они прибыли в Чевенгур рядом на конях. (...) (Ч)[1].

То есть вот этот Чепурный, куда-то уезжающий из Чевенгура на телеге (*на партконференцию*), с одной стороны, может быть, и приедет на то самое партсобрание, где встретится и познакомится с Гопнером и Сашей Дановым. Но с другой стороны, может быть, этот выезд никак не соотносится с названными эпизодами романа. Во всяком случае, что и когда он делал на этот раз в городе, иначе в романе никак не объясняется и весь этот кусок текста как бы **повисает** в воздухе.

[1] Перед этим абзацем — пропуск строки.

§ 8. Одна из гипотез о местонахождении Чевенгура

Из-за оставленной Платоновым недоговоренности относительно того, в каком ранге реальности следует воспринимать главный сон — о Чевенгуре (и кому этот сон следует вменить), можно подозревать, что город Новохоперск (конечно, не тот реальный город, который существует и поныне в Воронежской области, а город из действительности романа провинциальной, т.е. почти реальной, но все-таки полуфантастической), мог оказаться тем градом Чевенгуром — уже в действительности мнимой, — который берут штурмом в финале романа мифические *казаки и кадеты на лошадях*.

В рукописях Новохоперск имеет еще и иное имя — *Урочев*. (В нем опять объединяются два Платоновских смысла: с одной стороны, это что-то вроде *урчания* ?-<в желудке>, а с другой, *урока* <преподносимого всему миру>.) Только как Новохоперск провинциально-реальный он представлен с другой, прямо противоположной, точки зрения, нежели в пространстве сна о Чевенгуре[1] (где он и должен был быть, как представляется, Урочевым). Можно предложить такое уравнение: Новохоперск (реальный) = Урочев (провинциальный) = Чевенгур (фантастический).

Вообще говоря, *казаками* вполне могли независимо называть друг друга непримиримые враги — с одной стороны, бойцы регулярной Красной армии, а с другой, члены самостийной коммуны, обосновавшейся в Чевенгуре. Ведь последние безвластием и анархическим неприятием какой бы то ни было эксплуатации (трудится за всех у них одно лишь солнце), безусловно, не устраивали Советскую власть. Не зря Чепурный, вспоминая, что значит слово «тезис», высказывает Копенкину следующее опасение: *«Только знаешь, если мы в губернию на тезисы отвечать не будем, что у нас все хорошо, то оттуда у нас весь коммунизм ликвидируют»*. Вот и «ликвидировали», когда обнаружилось, что не только *пропала половина посевной площади*, но вообще в уезде не сеют и не жнут.

Яблоков заметил, что у гибели Чевенгура имелась в романе своеобразная репетиция. Это уничтожение (*дальними белыми негодяями*, или *полубелыми*, как называет их Копенкин) ревзаповедника Пашинцева. Как тот рассказывает, «*Сто человек конницы вышло против одного человека. Да в резерве три дюйма*

[1] Еще Лангераком отмечено (1987), что Новохоперск в прижизненных публикациях фрагментов «Чевенгура» фигурировал то под своим реальным именем, то — как *степной город Урочев*. В. Свительский писал, что в верстке набранного романа, готовившегося в издательстве «Молодая гвардия» в 1930 г., реальный город из Воронежской губернии Новохоперск заменен автором на вымышленный Урочев (Факты и домыслы: о проблемах освоения Платоновского наследия // Андрей Платонов. Исследования и материалы. Воронеж. 1993, с. 91).

стояли наготове. И то я сутки не сдавался — пугал всю армию пустыми бомбами...» — Такая «репетиция», или намек на развязку в финале, на мой взгляд, вполне убедительна, тем более что именно карательные органы советской власти Пашинцеву, Копенкину, Дванову метафорически вполне могут казаться «белыми», «казаками», даже «кадетами». Как мне представляется, у финала есть и еще одна репетиция — первое (и единственное) появление в романе *худых чекистов* во время расстрела буржуев в Чевенгуре и столь же загадочное их исчезновение сразу же после него.[1] Последнее их появление скорее всего и было связано с ликвидацией коммуны. Известно, что слово *кадет* как ругательство в начале 20-х годов было весьма употребительно в устах анархистов-махновцев, а всех социалистов сам Нестор Махно просто называл *полукадетами*.[2] И если Чевенгур есть утопия в каком-то «положительном» смысле, то скорее всего именно в анархическом (что проницательно заметили еще Литвин-Молотов с Горьким).

Итак, если сон о Чевенгуре считать принадлежащим главному герою, то, значит, Саша Дванов во сне или в бреду своей болезни просто подставляет — себя и своих товарищей на место тех *казаков*, которых первоначально вышиб из Новохоперска красный командир *учитель Нехворайко*, что нам известно из действительности странствия. Мне кажется, что недаром в тексте имеется как бы случайная обмолвка, намек на это: будучи в Новохоперске, Дванов наблюдает похороны этого Нехворайко, а при разгроме Чевенгура он же сам из пистолета и убивает *командира казаков*, которые громят созданную там коммуну. То есть во сне он, может быть, как бы задним числом **подставляет** себя на место людей, оказавших сопротивление Красной армии и думавших, что перед ними *казаки*?

Леонид Коробков, возражая против предположения (высказанного ранее в печати — еще В. Вериным и В. Суриковым, в 1988 году) о том, что солдаты присланы из губернского города после отправленного туда Сербиновым письма с сообщением о происходящих в уезде странностях, на мой взгляд, не учитывает, что данная жестокая реакция района могла быть осуществлена и совершенно независимо от намерений самого Сербинова. Вот что пишет этот комментатор:

> Даже у Сербинова при слове «солдаты» не возникает мысль о красноармейцах, быть может присланных из губцентра по его письму, он стреляет в них наравне со всеми.[3]

---

[1] *Яблоков Е.* Комментарий... с. 613, 616 (со ссылкой на А. Шиндель, 1989).

[2] *Герасименко Н. В.* Батька Махно. Мемуары белогвардейца. М.; Л. 1928 [воспроизведение: М. 1990], с. 103.

[3] *Коробков Л.* «Чевенгур»: достоверность фантастики. Опыт комментария // *Платонов А.* Ювенильное море: повести, роман. М. 1988, с. 424.

Это совершенно справедливо, но тут Сербинов просто инстинктивно пытается защититься от тех, кто хочет его убить. Однако нельзя не учитывать также и то, что, отправляя ранее свое злосчастное письмо, Сербинов пишет так:

> ...в Чевенгуре нет исполкома, а есть много счастливых, но бесполезных вещей; посевная площадь едва ли уменьшилась, она, наоборот, приросла за счет перепланированного, утеснившегося города, но опять-таки об этом некому сесть и заполнить сведения, потому что среди населения города не найдется ни одного осмысленного делопроизводителя. Своим выводом Сербинов поместил соображение, что Чевенгур, вероятно, захвачен неизвестной малой народностью или прохожими бродягами, которым незнакомо искусство информации (...). Практическое заключение Сербинов предлагал сделать самому губернскому центру. # Симон перечитал написанное, получилось умно, двусмысленно, враждебно и насмешливо над обоими — и над губернией, и над Чевенгуром, — так всегда писал Сербинов про тех, которых не надеялся приобрести в товарищи (Ч).

Вот это — как бы двойное, Сербиновское зрение, когда пишущий объединяет в себе способность, с одной стороны, видеть недостатки объекта описания, а с другой стороны, фиксировать недостатки и самого адресата, кому он предназначает написанное (заранее *не надеясь приобрести его в товарищи*, как сказано), должно быть, на мой взгляд, для самого Платонова-автора обязательно дополнено еще и *насмешливостью над самим собой*, то есть должно стать из двойного уже **тройным зрением**, а именно беспристрастным зрением того наблюдателя, который не щадит ни объекта, ни своего адресата, ни самого себя и готов жертвовать даже симпатиями другого к себе, если тот окажется не готов воспринять правду.

Итак, Чевенгур вполне мог быть видением больного тифом Дванова, пролежавшего в течение нескольких месяцев в доме Захара Павловича (последний изготовил даже гроб для него — как *последний подарок от отца сыну*). Тогда Дванов только еще вернулся из Новохоперска, чудом уцелев после крушения поезда. И как только он поправляется, он снова уезжает, его опять посылают в странствие, а во время уже этих странствий он будет ранен анархистами. Такое повторяется в романе вновь и вновь: так что «досмотреть» свой сон о Чевенгуре у него будет еще много возможностей.

С другой стороны, вполне законно предположить, что Чевенгур (по крайней мере большая часть повествования о нем, до приезда туда Дванова с Гопнером, что составляет примерно ⅔ объема книги) вначале представляет собой самостоятельное видение Копенкина. Мистическое взаимодействие

Платоновских миров, реального с воображаемыми, их вхождение во взаимный контакт и наложение друг на друга оставлено намеренно многозначным. Здесь я и не согласен с излишне категоричным заключением Евгения Яблокова, что моменты активизации подсознания героя в романе оговариваются повествователем. В первый раз наложение и контакт этих миров происходят при встрече Копенкина с Чепурным, на рассвете. Копенкин выезжает в степь на своем сказочном коне, Пролетарской Силе. Сначала он просто выходит во двор *поглядеть на ночь*, но, услышав сопение своего коня в сарае, почему-то сразу же представляет свою возлюбленную, Розу Люксембург:

> [он] обратился к ней своим вторым маленьким голосом. [После этого конь уже сам вырывается из стойла, опрокинув сарай, Копенкин вскакивает на него и, не седлая,] разбрасывая теплоту своих сил, спеши[т] уйти в открытое пространство (Ч).

Вот здесь-то, можно считать, он и погружается в сон? Восторг, очевидно, тоже следует отнести к состояниям измененного сознания, достаточно близким сну. И тут Копенкин как раз и видит Чепурного — как одинокого всадника, спящего на какой-то неправдоподобно коротконогой лошади. Когда он подъезжает ближе к этой скульптурно-мифологической группе, оказывается, что ноги лошади просто погрузились (от долгого стояния на одном месте, что ли?) в илистое дно пруда. (Так, значит, всадник спит с тех самых пор, когда пруд только начал мелеть? — снова какая-то сновидческая трансформация!) Копенкин будит Чепурного. Между ними происходит характерный и вполне «Платоновский» разговор (они еще не знакомы друг с другом, и Копенкин не знает, что Чепурный, собственно, к нему и едет в Чевенгур):

> — А ты кто? — с хладнокровным равнодушием спросил Копенкин, давно привыкший к массам людей.
>
> — Да я отсюда теперь близко живу — чевенгурский японец, член партии. Заехал сюда к товарищу Копенкину — рысака отобрать, да вот и коня заморил и сам на ходу заснул.
>
> — Какой ты, черт, член партии! — понял Копенкин. — Тебе чужой рысак нужен, а не коммунизм.
>
> — Неправда, неправда, товарищ, — обиделся Чепурный. — Разве бы я посмел рысака вперед коммунизма брать? Коммунизм у нас уже есть, а рысаков в нем мало.
>
> Копенкин посмотрел на восходящее солнце: такой громадный жаркий шар и так легко плывет на полдень — значит, вообще все в жизни не так трудно и не так бедственно.
>
> — Значит, ты уже управился с коммунизмом?
>
> — Ого: скажи пожалуйста! — воскликнул с оскорблением чевенгурец.

— Значит, только шапок да рысаков у вас не хватает, а остальное — в избытке.

Чепурный не мог скрыть своей яростной любви к Чевенгуру: он снял с себя шапку и бросил ее в грязь, затем вынул записку Дванова об отдаче рысака и истребил ее на четыре части.

— Нет, товарищ, Чевенгур не собирает имущества, а уничтожает его. Там живет общий и отличный человек и, заметь себе, без всякого комода в горнице — вполне обаятельно друг для друга. А с рысаком — это я так: побывал в городе и получил в горсовете предрассудок, а на постоялом дворе — чужую вошь, что же ты тут будешь делать-то: скажи пожалуйста!

— Покажь мне тогда Чевенгур, — сказал Копенкин. — Есть там памятник товарищу Розе Люксембург? Небось не догадались, холуи?

— Нет, как же, понятно есть: в одном сельском населенном пункте из самородного камня стоит. Там же и товарищ Либкнехт во весь рост речь говорит массам... Их-то вне очереди выдумали: если еще кто помрет — тоже не упустим!

— А как ты думаешь, — спросил Копенкин, — был товарищ Либкнехт для Розы, что мужик для женщины, или мне только так думается?

— Это тебе так только думается, — успокоил Копенкина чевенгурец. — Они же сознательные люди! Им некогда: когда думают, то не любят. Что это: я, что ль, или ты — скажи мне пожалуйста!

Копенкину Роза Люксембург стала еще милее, и сердце в нем ударилось неутомимым влечением к социализму (Ч).

Но что же, записка Дванова, которую и должен был привезти Чепурный, таким образом, не передана? Значит, Копенкин так и не узнает, что Дванов советовал ему поехать в Чевенгур, к Чепурному? — Совсем нет, Копенкин туда все-таки приезжает, но только не опосредованно, согласно предписанию и записке, а непосредственно, увлеченный рассказом и близостью ему способа рассуждений, которым пользуется его новый знакомый, Чепурный. Излишне «умное» общение (через посредство бумаги) для героев Платонова неприемлемо. (Та же самая судьба, быть уничтоженной, кстати, оказывается и у обратной записки, которая будет послана от Копенкина к Дванову, которую должен доставить чевенгурский пешеход Луй. Как мы помним, он просто *искурил ее — на цигарки*.) Приехав из губернской столицы и наслушавшись там «бредней» о какой-то новой экономической политике, Чепурный просто отказывается принимать будничную (внешнюю) реальность всерьез.

Зато соблазнившись тем, что у собеседника уже построен, якобы, *полный коммунизм*, Копенкин соглашается поехать с ним в Чевенгур. Итак, с того момента, когда в Чевенгур прибывает Копенкин, мы, скорее всего, находимся внутри пространства сна, видимого им (это мое предположение). Можно счи-

тать, в таком случае, что первая и большая часть повествования о Чевенгуре (до приезда туда Дванова с Гопнером, что составляет 110 страниц текста) видится Копенкину, и только вторая, меньшая по объему (всего 70 страниц) — самому Дванову. Во всяком случае, это наиболее реальная возможность **вменить** сон конкретно кому-то из героев. Дванов добирается до Чевенгура лишь в середине повествования, и с этого момента сон, видимо, переходит в его руки. Во всяком случае, разгром Чевенгура и уход Дванова к отцу, под воду озера — совершенно определенно произведение сновидческой фантазии самого Дванова, или — *евнуха его души*.

Можно считать и так, что сон Копенкина — просто еще один сон, **внутри сна** Дванова. Если Дванов — в своем ненасытимом желании обретения друга — измышляет Копенкина (заметим: его вообще нет в действительности губернского города, а появляется он только в странствиях Дванова и в самом Чевенгуре), то в первой части повествования о Чевенгуре мы «смотрим» как бы **сон во сне** — через две пары глаз.

Итак, разрывы повествования в романе происходят на четырех ключевых его фигурах. В этих провалах, пустотах, промежутках, зияниях, на которых останавливается, застревает или виснет повествование (а вслед за этим как бы замирает и наше читательское понимание), должны были бы быть выраженные связи — с ответами на вопрос: чьему сознанию (кого из героев) принадлежит и подчинена та или иная часть романа? В хронологии событий оставлены очевидные провалы. Эти провалы, на мой взгляд, заполнены снами, восстанавливающими действительный порядок происходящего, но заведомо многозначным образом.

Вообще, мечтание в Платоновской метафизике рождается от взаимодействия и сочувствия людских душ, душ товарищей. То, что выговаривается товарищами, рождаясь в их *одиноких собеседованиях* (например, со свой душой, как у наиболее «солидного» героя из числа *прочих*, Якова Титыча), или — в *товарищеских утешениях* друг друга (как у Копенкина с Чепурным, или у Дванова с Гопнером, или же у Чепурного с кузнецом Сотых, с которым тот ночует, уединившись на соломе в сарае), — все это и есть лелеемое автором пространство мечты, или пространство мнимой действительности, пространство идеального. Его герои находятся в постоянном поиске этого пространства, они все время его взыскуют. Однако в Чевенгуре, как видит читатель, они не обретут ничего, кроме разочарования. Еще раз повторю, что смысл утопии и антиутопии для Платонова совпадают. Лирическое и сатирическое начала слиты для него нераздельно.

§ 9. Взаимодействие миров на «пространстве души»

Вот сцена из «начала» «Чевенгура» (это начало в «апокрифической» редакции Чалмаева, выпущенной издательством «Советской России»). В нем, собственно, дается завязка всего романа. Тут Саша Дванов и Федор Гопнер, выйдя друг за другом с партсобрания, знакомятся со странным человеком по фамилии Чепурный, или, как его почему-то все называют, Японец — то ли за малый рост, то ли за раскосые глаза? (а может быть, просто за то, что он способен видеть там, где зрение остальных людей бессильно?).

Дванов и Гопнер только что покинули заседание губкома партии, где им пытались разъяснить смысл нэпа. Гопнера почему-то сразу начинает тошнить. (Таким образом, как будто, смысл новой экономической политики остается слушателям глубоко непонятен или даже отвратителен?) Одновременно с этим откуда-то с крыши раздается унылая и бессмысленная песня пожарного — он скучает от безделья на своем дежурстве. Затем с собрания выходит еще один человек, так же не дослушавший губернских ораторов, как Гопнер с Двановым, не высидевший этого заседания до конца. Это и есть разговаривающий сам с собой (сам же себе и возражающий) Чепурный. Всё это пока как бы только разрозненные субъективные миры, которые вдруг приходят в чисто Платоновское, непрямое, притчеобразное взаимодействие:

> Вдруг Гопнер позеленел, сжал сухие обросшие губы и встал со стула.
>
> — Мне дурно, Саш! — сказал он Дванову и пошел с рукой у рта.
>
> Дванов вышел за ним. Наружи Гопнер остановился и оперся головой о холодную кирпичную стену.
>
> — Ты ступай дальше, Саш, — говорил Гопнер, стыдясь чего-то. — Я сейчас обойдусь.
>
> Дванов стоял. Гопнера вырвало непереваренной черной пищей, но очень немного.
>
> Гопнер вытер реденькие усы красным платком.
>
> — Сколько лет натощак жил — ничего не было, — смущался Гопнер. — А сегодня три лепешки подряд съел — и отвык...
>
> Они сели на порог дома. Из зала было распахнуто для воздуха окно, и все слова слышались оттуда. Лишь ночь ничего не произносила, она бережно несла свои цветущие звезды над пустыми и темными местами земли. Против горсовета находилась конюшня пожарной команды, а каланча сгорела два года назад. Дежурный пожарный ходил теперь по крыше горсовета и наблюдал оттуда город. Ему там было скучно — он пел песни и громыхал по железу сапогами. Дванов и Гопнер слышали затем, как пожарный затих — вероятно, речь из зала дошла и до него.

Секретарь губкома говорил сейчас о том, что на продработу посылались обреченные товарищи, а наше красное знамя чаще всего шло на обшивку гробов.

Пожарный недослышал и запел свою песню:

Лапти по полю шагали,
Люди их пустыми провожали...

— Чего он там поет, будь он проклят? — сказал Гопнер и прислушался. — Обо всем поет — лишь бы не думать... Все равно водопровод не работает: зачем-то пожарные есть!

Пожарный в это время глядел на город, освещенный одними звездами, и предполагал: что бы было, если б весь город сразу загорелся? Пошла бы потом голая земля из-под города мужикам на землеустройство, а пожарная команда превратилась бы в сельскую дружину, а в дружине бы служба спокойней была.

Сзади себя Дванов услышал медленные шаги спускающегося с лестницы человека. Человек бормотал себе свои мысли, не умея соображать молча. Он не мог думать втемную — сначала он должен свое умственное волнение переложить в слово, а уж потом, слыша слово, он мог ясно чувствовать его. Наверно, он и книжки читал вслух, чтобы загадочные мертвые знаки превращать в звуковые вещи и от этого их ощущать.

— Скажи пожалуйста! — убедительно говорил себе и сам внимательно слушал человек. — Без него не знали: торговля, товарообмен да налог! Да оно так и было: и торговля шла сквозь все отряды, и мужик разверстку сам себе скащивал, и получался налог! Верно я говорю иль я дурак?..

Человек иногда приостанавливался на ступеньках и делал себе возражения:

— Нет, ты дурак! Неужели ты думаешь, что Ленин глупей тебя: скажи пожалуйста!

Человек явно мучился. Пожарный на крыше снова запел, не чувствуя, что под ним происходит.

— Какая-то новая экономическая политика! — тихо удивлялся человек. — Дали просто уличное название коммунизму! И я по-уличному чевенгурцем называюсь — надо терпеть!

Человек дошел до Дванова и Гопнера и спросил у них:

— Скажите мне, пожалуйста: вот у меня коммунизм стихией прет — могу я его политикой остановить иль не надо?

— Не надо, — сказал Дванов.

— Ну, а раз не надо — о чем же сомнение? — сам для себя успокоительно ответил человек и вытащил из кармана щепотку табаку. Он был маленького роста, одетый в прозодежду коммуниста, — шинель с плеч солдата, дезертира царской войны, — со слабым носом на лице.

Дванов узнал в нем того коммуниста, который бормотал спереди него на собрании.

— Откуда ты такой явился? — спросил Гопнер.

— Из коммунизма. Слыхал такой пункт? — ответил прибывший человек.

— Деревня, что ль, такая в память будущего есть?

Человек обрадовался, что ему есть что рассказать.

— Какая тебе деревня — беспартийный ты, что ль? Пункт есть такой — целый уездный центр. По-старому он назывался Чевенгур. А я там был, пока что, председателем ревкома.

— Чевенгур от Новоселовска недалеко? — спросил Дванов.

— Конечно, недалеко. Только там гамаи живут и к нам не ходят, а у нас всему конец.

— Чему ж конец-то? — недоверчиво спрашивал Гопнер.

— Да всей всемирной истории — на что она нам нужна?

Ни Гопнер, ни Дванов ничего дальше не спросили. Пожарный мерно гремел по откосу крыши, озирая город сонными глазами. Петь он перестал, а скоро и совсем затих — должно быть, ушел на чердак спать. Но в эту ночь нерадивого пожарного застигло начальство. Перед тремя собеседниками остановился формальный человек и начал кричать с мостовой на крышу:

— Распопов! Наблюдатель! К вам обращается инспектор пожарной охраны. Есть там кто на вышке?

На крыше была чистая тишина.

— Распопов!

Инспектор отчаялся и сам полез на крышу.

Ночь тихо шумела молодыми листьями, воздухом и скребущимся ростом трав в почве. Дванов закрывал глаза, и ему казалось, что где-то ровно и длительно ноет вода, уходящая в подземную воронку. Председатель Чевенгурского уисполкома затягивал носом табак и норовил чихнуть. Собрание чего-то утихло: наверно, там думали.

— Сколько звезд интересных на небе, — сказал он, — но нет к ним никаких сообщений.

Инспектор пожарной охраны привел с крыши дежурного наблюдателя. Тот шел на расправу покорными ногами, уже остывшими ото сна.

— Пойдете на месяц на принудительные работы, — хладнокровно сказал инспектор.

— Поведут, так пойду, — согласился виновный. — Мне безразлично: паек там одинаковый, а работают по кодексу.

Гопнер поднялся уходить домой — у него был недуг во всем теле. Чевенгурский председатель последний раз понюхал табаку и откровенно заявил:

— Эх, ребята, хорошо сейчас в Чевенгуре!

Дванов заскучал о Копенкине, о далеком товарище, где-то бодрствовавшем в темноте степей.

Копенкин стоял в этот час на крыльце Черновского сельсовета и тихо шептал стих о Розе, который он сам сочинил в текущие дни. Над ним висели звезды, готовые капнуть на голову, а за последним плетнем околицы простиралась социалистическая земля — родина будущих, неизвестных народов. Пролетарская Сила и рысак Дванова равномерно жевали сено, надеясь во всем остальном на храбрость и разум человека. Дванов тоже встал и протянул руку председателю Чевенгура:

— Как ваша фамилия?

Человек из Чевенгура не мог сразу опомниться от волнующих его собственных мыслей.

— Поедем, товарищ, работать ко мне, — сказал он. — Эх, хорошо сейчас у нас в Чевенгуре!.. На небе луна, а под нею громадный трудовой район — и весь в коммунизме, как рыба в озере! Одного у нас нету: славы...

Гопнер живо остановил хвастуна:

— Какая луна, будь ты проклят? Неделю назад ей последняя четверть была...

— Это я от увлечения сказал, — сознался чевенгурец. — У нас без луны еще лучше. У нас лампы горят с абажурами.

Три человека тронулись вместе по улице — под озабоченные восклицания каких-то птичек в палисадниках, почуявших свет на востоке. Бывает хорошо изредка пропускать ночи без сна — в них открывалась Дванову невидимая половина прохладного безветренного мира.

Дванову понравилось слово Чевенгур. Оно походило на влекущий гул неизвестной страны, хотя Дванов и ранее слышал про этот небольшой уезд. Узнав, что чевенгурец поедет через Калитву, Дванов попросил его навестить в Черновке Копенкина и сказать ему, чтобы он не ждал его, Дванова, а ехал бы дальше своей дорогой. Дванов хотел снова учиться и кончить политехникум.

— Заехать не трудно, — согласился чевенгурец. — После коммунизма мне интересно поглядеть на разрозненных людей.

— Болтает черт его знает что! — возмутился Гопнер. — Везде разруха, а у него одного — свет под абажуром.

Дванов прислонил бумагу к забору и написал Копенкину письмо.

«Дорогой товарищ Копенкин! Ничего особенного нет. Политика теперь другая, но правильная. Отдай моего рысака любому бедняку, а сам поезжай...»

Дванов остановился: куда мог поехать и надолго поместиться Копенкин?

— Как ваша фамилия? — спросил Дванов у чевенгурца.

— Моя-то — Чепурный. Но ты пиши — Японец; весь район ориентируется на Японца.

«...поезжай к Японцу. Он говорит, что у него есть социализм. Если правда, то напиши мне, а я уж не вернусь, хотя мне хочется не расставаться с тобой. Я сам еще

не знаю, что лучше всего для меня. Я не забуду ни тебя, ни Розу Люксембург. Твой сподвижник Александр Дванов».

Чепурный взял бумажку и тут же прочитал ее.

— Сумбур написал, — сказал он. — В тебе слабое чувство ума.

И они попрощались и разошлись в разные стороны... (Ч).

Между героями завязывается странный диалог, но еще происходит и некая параллельная ему, вынуждаемая автором перекличка. На глазах у Дванова, Гопнера и Чепурного инспектор наказывает нерадивого пожарного, заснувшего на своем посту, хотя вся-то его служба практически лишена какого-либо смысла: ведь никакой воды для тушения пожаров в неработающем городском водопроводе, как выясняется, нет, да и сама каланча давно сгорела. Вот и разговор между героями идет, как-то спотыкаясь, — бессмысленный, затрудненный, но при этом, как ни странно, они говорят по душам. Вначале Чепурный никак не может взять в толк, что с ним хотят познакомиться, просто не может никак назвать свое имя: это ему не так-то просто (все делается с оговорками, не «для вида» и не гладко, а искренне, но — с оттяжкой). Потом все-таки все трое знакомятся между собой, Чепурный зовет Гопнера и Дванова ехать к нему в Чевенгур, хотя совершенно явно привирает — и относительно луны, и относительно «полностью» построенного у него коммунизма. Дванов вспоминает про Копенкина, которого оставил, чтобы только съездить в город и вернуться, но решает теперь, вроде бы, что останется в губернском городе (чтобы кончить техникум), и посылает тому через Чепурного записку, чтобы Копенкин не ждал его понапрасну. Написание записки тоже выливается в какой-то спектакль театра абсурда. Но в результате, все-таки, цель будет достигнута — каким-то образом все они окажутся в Чевенгуре.

Вообще говоря, почти неважно, в каком именно порядке читать эти, на мой взгляд, намеренно рассогласованные автором части «Чевенгура». Они так и не сведены в единое последовательное повествование, с классическими завязкой, сюжетной линией, кульминацией и окончанием. Эти как будто разрозненные части, из которых слеплено произведение, и написаны в разное время. Сюда относится повесть «Происхождение мастера» о юности Саши Дванова, отрывок «Новохоперск» (первоначально написанные от первого лица воспоминания Платонова о его собственной командировке в этот город), а кроме того, еще то, что получилось из задуманной как самостоятельное произведение повести «Строители страны», в которой вместе с Двановым присутствуют еще несколько персонажей, не вошедших в окончательную редакцию романа

(см. работу Валерия Вьюгина об этом)[1]. А уже поздние части — это собственно «Чевенгур», увиденный Копенкиным и Драновым, с отдельным вставным эпизодом про Сербинова и Соню. Сами главы о Чевенгуре как о некоем «городе коммунизма», иначе говоря, самый центр загадочной Платоновской утопии-притчи, появились, как видно, на заключительном этапе создания романа.

§ 10. Что можно сказать в заключение

В отличие от Булгаковского «Мастера и Маргариты» — романа, где также переплетены по крайней мере три слоя реальности (но зато все три слоя выстроены и подчинены ясной иерархии: с одной стороны, советский быт Москвы 20–30-х годов, как самая «низшая» комедийная реальность, затем, с другой стороны, стоящая над ней и, так сказать, подновленная художественным остранением библейская реальность римской провинции, города Ершалаима (тоже реальность апокрифа, но — Булгаковского), и, наконец, уже с третьей, высшая — реальность всесильного Воланда и всего, что решается даже за пределами его власти, где-то то ли *на вершине одного из самых красивых в Москве зданий*, то ли все-таки на небесах, там, где Мастеру наконец предоставляют *покой*... Итак, в отличие от этого, кем-то всегда управляемого и расчисленного Булгаковского космоса, у Платонова в «Чевенгуре» мир намеренно представлен как неупорядоченный, разорванный, нелогичный. Все три плана повествования (советская послереволюционная реальность, мир странствия Платоновских героев и мир их снов) — как будто полностью самостоятельны и друг другу почти неподчинимы. Читатель как бы волен присутствовать в том мире, какой ему больше нравится, и выбирать ту иерархию — в рамках возможностей своего воображения, — какая ему более по сердцу.

По сути дела, в «Чевенгуре» Платонов дает нам свой взгляд на русскую **душу**, или на тот наш душевный город, о котором говорил Гоголь в своих «Примечаниях к “Ревизору”», или в «Развязке Ревизора». Ведь, как уже замечено исследователями,

> Чевенгур — во многом «внутренний город» миллионов простых людей, их душевное состояние, разноголосица их сознания.[2]

---

[1] Повесть А. Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения. (Публикация, вступительная статья и комментарий В. Ю. Вьюгина.) // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. СПб. 1995, с. 309–390.

[2] *Свительский В.* Испытание историей // *Платонов А.* Ювенильное море: повести, роман. М. 1988, с. 27.

Душа эта для Платонова не наделена какими-то однозначными характеристиками, она ускользает от позитивных определений. Определения неизбежно срываются или в пошлость самовозвеличения, или, в ином варианте, — в пошлость самоуничижения. Тут уместными кажутся слова известного философа-эмигранта Георгия Федотова (из его статьи «Русский человек», 1938 года):

> Какими словами, в каких понятиях охарактеризовать русскость? Если бесконечно трудно уложить в схему понятий живое многообразие личности, то насколько труднее выразить более сложное многообразие личности коллективной. Оно дано всегда в единстве далеко расходящихся, часто противоречивых индивидуальностей. Покрыть их всех общим знаком невозможно. Что общего у Пушкина, Достоевского, Толстого? Попробуйте вынести общее за скобку, — окажется так ничтожно мало, просто пустое место. Но не может быть определения русскости, из которого были бы исключены Пушкин, Достоевский и столько еще других, на них не похожих. Иностранцу легче схватить это общее, которого мы в себе не замечаем. Но зато почти все, слишком общие суждения иностранцев оказываются нестерпимой пошлостью. Таковы и наши собственные оценки французской, немецкой, английской души. # В этом затруднении, — по-видимому, непреодолимом, — единственный выход — в отказе от ложного монизма и изображении коллективной души как единства противоположностей. Чтобы не утонуть в многообразии, можно свести его к полярности двух несводимых далее типов. Схемой личности будет тогда не круг, а эллипсис. Его двоецентрие образует то напряжение, которое только и делает возможным жизнь и движение непрерывно изменяющегося соборного организма.

На мой взгляд, Платонов придерживается такого рода двуединого описания, при котором он и его читатель видят одновременно и достоинства, и недостатки всякого описываемого им (даже наиболее близкого его душе) явления.

* * *



Илл. 14. Пюви де Шаванн. *Бедный рыбак* (1881)

Глава XIV
Избыточность — недоговоренность (плеоназм, анаколуф, парадокс) и «языковой тупик»

Остаюсь с плеоназмом и аннотацией — Курдюмов.
(*А. Платонов*. Записные книжки, 1931–1932)

Как уже много раз отмечено и читателями и исследователями, при чтении Платонова на каждом шагу сталкиваешься со случаями языковой избыточности. В этом автор доходит прямо до какой-то невоздержанности. Потенциально любое, представляющееся на первый взгляд простым и обыкновенным выражение языка и тот смысл, который можно было бы извлечь из него, в тексте Платонова как будто **распухает**, переполняясь повто-

рами одного и того же — казалось бы, того же самого. Вот лишь некоторые характерные для него словесные нагромождения, или способы топтания мысли на месте: *знать в уме, произнести во рту*, *подумать* (что-то) *в своей голове, прохожие мимо, простонать звук, выйти из дома наружу,* (подождать) *мгновение времени,* (жить) *в постоянной вечности, уничтожить навсегда, отмыть на руках чистоту*...

С одной стороны, Платоновский читатель испытывает что-то вроде досады: «Вот писатель, прямо дитя малое!»; но с другой, начинает подозревать, что этим все-таки что-то достигается, что-то приобретается в его сознании. Возьмем такой пример использования тавтологии: *Козлов и сам умел* ***думать мысли***... (К). То есть как будто в мире Платоновских героев самостоятельное мышление должно выглядеть неким отступлением от правил и принятых норм поведения.

Именно избыточность, плеоназм и разного рода повторы смысла как особый поэтический прием оказывается очень част в речи героев и в собственно авторской. Платонов будто копирует язык еще только овладевающего речью младенца. Вот пример одного реального высказывания двухлетней девочки: «Меланья хх'еб [хлеб] съела — "ам" в йот [рот] зубками». Язык ребенка не отягощен знанием о том, что *съесть в рот* и *съесть зубами* суть тавтологии, а надо было бы, подправив, на взрослом языке сказать «съесть[, отправив] в рот [и разжевав] зубами». Для ребенка обе дополнительные порции высказывания — вполне содержательные его части.

Кроме плеоназма в причудливом Платоновском тексте постоянно используется **эпитет**, т.е. аналитическое определение, служащее обычно усилению поэтического эффекта. Стандартно эпитетами в речи выступают прилагательные: эти слова как бы просто украшают нашу речь, дублируя признак, который известен и уже лежит внутри значения определяемого ими слова (как правило, существительного). Правда, зачастую невозможно провести границу между тем, что есть эпитет, и тем, что — просто определение. Вот обычные примеры эпитетов, взятые из литературы и фольклора: *красное солнце* (или *красная девица*), *белый свет, ясный месяц* (*солнце, глаза*), *темная ночь, острая сабля* (или *зубы), синее море* (*небо), жаркая печь* (*постель), злая мачеха* (или *тоска*) итп. Везде в приведенных примерах эпитет приписывает предмету его типовой признак, или подхватывает самое яркое свойство предмета, которое и так всем известно: оно характерно для определяемого явления в целом — как некоей мыслимой, идеальной сущности.[1]

---

[1] *Жирмунский В. М.* К вопросу об эпитете // в его книге: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977, с. 356–357.

Теоретики литературы различают внутри эпитетов, с одной стороны, «тавтологические», с другой — «пояснительные», а внутри последних еще и эпитеты-метафоры (*черная тоска*) и синкретические эпитеты (*острое слово*). Говорят также о «застывании» или даже «окаменении» эпитета — когда, например, *быстрый корабль* у Гомера служит для описания корабля, стоящего у берега (но и по-русски такое допустимо, ср.: *быстроходный корабль*); или когда в сербской песне словосочетание *белая рука* оказывается применимо к рукам арапа; а в староанглийских балладах *верная любовь* выступает стандартным определением и по отношению к случаям супружеской неверности.[1] Но таким образом внутрь эпитета оказывается возможным поместить и отношение противительности.

Платоновские нагромождения смысла необходимо, по-видимому, соотносить еще, во-первых, с «оплошным» лексическим повтором (типа *масло масляное*), т.е. языковым **ляпсусом**, а во-вторых, со вполне законной конструкцией figura etymologica — в выражениях *петь песню, танцевать танец* или *сказать слово*. Ибо наряду с привычными речевыми усилениями вроде *залиться (горючими) слезами*, *смеяться (истошным) смехом* или *думать (разные) мысли* (в последнем случае мы имеем возможное осмысление примера из «Котлована», рассмотренного выше) Платонов использует и такие, как *плакать слезами* (Ф), что без стандартного определения уже ненормативно, или даже — *жидкость слез* (К), — как будто возможно плакать не только слезами (а, например, словами) или же слезы могут предстать не только в виде жидкости, а и в виде, например, каких-то окаменелостей.[2] Какого рода результата автор этим достигает (повтор ли это в чистом виде или еще и недосказанность), пока уточнять не буду, но замечу, что он постоянно балансирует на грани языковой дозволенности, так или иначе стремясь выйти за ее пределы.

Вообще говоря, эпитеты характерны для народной поэзии, а также и для стиля классицизма. Так что же, Платонов пользуется приемами народной речи или приводит свой текст к нормам классических образцов? Нет, скорее все-таки повторы у него служат не для обычного приукрашивания и расцве-

---

[1] *Веселовский А. Н.* Из истории эпитета // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М. 1989, с. 59–85.

[2] Выражение *жидкость слез* можно отнести к конструкции с «родительным тавтологическим», который весьма част (если не самый частый) среди других конструкций Платонова (см. мою статью Жизни мышья беготня или тоска тщетности? О метафорической конструкции с родительным падежом // Вопросы языкознания. № 2. М. 2000). Вспомним также стихотворение Пастернака «Февраль», где плач сравнивается с черной весенней слякотью, чернилами и даже обугленными грушами. Последнее наблюдение Ольги Меерсон: с ее точки зрения, тавтология у Платонова почти всегда расширяет наши возможности толкования слова.

чивания речи, а доведены, напротив, до нарочитости, вычурности и некрасоты, превращены в неказистые словесные монстры. Они должны выглядеть своего рода уродцами и «недоумками», по-видимому, еще и для того, чтобы нам, читателям, пришлось взглянуть на них не так, как обычно мы смотрим на языковые выражения (используя их только как средство, воспринимая один лишь заранее известный смысл — вспомним тут образ «отбрасывания лестницы» у Витгенштейна), а — **отстраненно**, как на «знакомых-незнакомцев», или даже *остраненно*, если использовать термин В. Б. Шкловского. Известно, что Платонов строит свою поэтику, заставляя видеть красивое в некрасивом или самом обыкновенном, в неправильном или отступающем от нормы, иногда прямо в отталкивающем. Вот пример Платоновского снижения:

> Один крестьянин, человек длинного тонкого роста, но с маленьким голым лицом и девичьим голосом, привел своего рысака... (Ч).

Собственно говоря, названный *длинным и тонким* предмет можно представить себе как какой-нибудь волос, палец или даже — червя, глиста (!), а *голой* естественно назвать только ту часть тела, которая обыкновенно чем-то покрыта (прикрыта) — одеждой или же волосами: причем в последнем случае это переносное значение для *прикрывать* (напрашиваются, например, такие ассоциации, как лысина, грудь, спина, ноги, задница). Под *голым лицом*, по-видимому, имеется в виду лицо с безволосым, лишенным бороды подбородком и щеками, что вообще нехарактерно для крестьянина русской деревни того времени. В результате получается, что рост описываемого человека сравним с ростом отталкивающего существа, какой-то пресмыкающейся твари, а лицо — с тем, что следует стыдливо прикрывать как что-то неприличное.[1] Для чего все это? Ведь, казалось бы, такое неоправданное и ничем не объяснимое снижение объектов при описании и отпугивает многих читателей Платонова.

Американская исследовательница Ольга Меерсон в своей книге использует применительно к методу Платонова термин-неологизм *неостранение* (производя от него даже и глагол — *неостранять*), одной из основных функций которого выступает как раз отказ от остранения, что служит, в частности, для — «оттягивани[я] и усилени[я самого] остранения»[2]. Все процессы, в том числе самые абстрактные и возвышенные, Платонов предпочитает сравнивать именно с конкретно-утилитарным, низменным и пошлым, и в качестве

---

[1] Впрочем, в выражении *человек тонкого роста* можно видеть метонимию (наблюдение М. Л. Гаспарова). Чем выше рост человека, тем более *тонким* он кажется со стороны. А может быть, это просто Платоновский способ выразить смысл ‘высокий и очень худой’ (замечание Ильи Иткина).

[2] *Меерсон О. А.* «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Платонова. Беркли. 1997, с. 25.

образцов к своим метафорам (или чаще — метонимиям) вместо возвышенного берет нечто рутинное и приземленное. Ему явно больше по душе **неостранение**, что, впрочем, не свидетельствует о его отказе от остранения как такового, но Меерсон настаивает на несовместимости для Платонова остранения и сатиры. Неостранение заставляет, по ее мнению, читателю переживать трагедию героев изнутри, вместе с автором, не отдаляясь на безопасную дистанцию внешне-эстетического.

Установка на намеренное косноязычие приводит к следующему результату: Платоновские выражения как бы неизменно заводят читателей в тупик, или просто морочат, оставляют нас в дураках. Это продолжается до тех пор, пока в поисках выхода мы хоть как-то не осмыслим встретившееся «неграмотное» сочетание, пока не припишем ему хоть какой-то дополнительный смысл, т.е., в простейшем случае, пока как-нибудь не **подправим** его своими силами, опираясь на один или сразу несколько смыслов-словосочетаний, привычных и ожидаемых в той ситуации, которая стоит (или только угадывается, «сквозит») за всем тупиковым, с точки зрения норм языка, местом в целом. В этом нашем читательском **угадывании** и коррекции буквально написанного мы оперируем, конечно, только теми смыслами, которые уже приняты, стандартны и соответствуют правилам синтаксиса и грамматики нашего языка, не обладая при этом никакой дополнительной поэтической функцией, каковой безусловно нагружено само словосочетание, по замыслу Платонова-автора. Вот что говорит Меерсон:

> Для того, чтобы как-то усвоить смысл фразы, читателю приходится пренебрегать смысловыми отклонениями, т.е. заниматься автоматической коррекцией, каждый раз списывая подстановку/оговорку на случайность. Однако эти оговорки буквально разрывают текст Платонова в разные стороны и на мелкие кусочки. Вся фраза, при буквальном прочтении, теряет всякий допустимый контекстом смысл (Там же, с. 41–42).

По поводу термина «автоматическая коррекция», который, как и термин «подстановка», исследовательница заимствует из диссертации Алексея Цветкова («Подстановка у Андрея Платонова», Мичиган, 1982), хотелось бы возразить, что «автоматизм» подобной коррекции остается под большим вопросом. На мой взгляд, как раз автоматически корректируя Платонова, читать его и не получается: причем именно в этом, как представляется, и состоит пафос книги самой Меерсон. Но продолжу прерванную цитату из ее книги:

> ...корректировать приходится уже просто для того, чтобы не потерять сюжетную нить и помнить, о чем, собственно, речь. На более общем психологическом уровне

> это касается и всего явления неостранения у Платонова в целом, — как информативной, так и нравственно-оценочной его сторон: чтобы просто оказаться в силах дочитать многие его произведения, не запутавшись в сюжете и не впав в клиническую депрессию, приходится на многое закрывать глаза (Там же, с. 42).

Иногда упрощенный, приспособленный, годный для нашего читательского «потребления» вариант такой коррекции напрашивается сам собой и вполне однозначен, но чаще, все-таки, у нас в сознании оживают сразу несколько смыслов-образцов, прототипов, претендующих на заполнение лакуны внутри данного трудного места. Здесь сходятся, кстати, в конце концов, оба активно используемые Платоновым аграмматичные приема — и плеоназм, и эллипсис: они оказываются тождественны с точки зрения производимого эффекта, а именно — порождаемой в сознании читателя многозначности. На единственно правильный вариант (как было бы в идеале) наращивается второй, третий, четвертый итд. итп. — столько, сколько читающий способен «вместить», или удержать в своем представлении. Все они мешают друг другу, во всяком случае затрудняя стандартное понимание.

Именно так ситуация выглядит с точки зрения ревнителя языковой правильности. Не потому ли многие вполне интеллигентные люди патологически **не могут** читать Платонова, что он покушается, как им кажется, на их врожденные навыки работы с языком, состоящие в том, что от языка требуется прежде всего (если не всегда) только максимум информации при минимуме используемых средств? По-видимому, под этим скрыты еще не выявленные характерологией людские отличия в том, с какой степенью отчетливости/расплывчатости те или иные из нас предпочитают хранить в памяти воспринимаемую информацию. Для кого-то хоть как-либо «неточно определенный смысл» вообще не является смыслом (вспомним тут опять же широко известное утверждение раннего Витгенштейна: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать»). Таким людям не важны детали, а нужен только «сухой остаток», смысл целого. Другие же помнят (и стремятся уяснить) текст, так сказать, во всей «шероховатости», с сопутствующими подробностями фактуры — кем именно высказано, с какой степенью уверенности, насколько достоверно (можно ли подтвердить или опровергнуть сказанное из каких-то других источников), нет ли подозрений, что вообще «человек пошутил», какие при этом у меня самого, воспринимающего, возникали ассоциации, возражения итд. итп. Одним словом, кому-то из нас оказывается важен «смысл», другому «интонация», третьему — вообще неизвестно что, какие-то домысливаемые и совершенно неочевидные импликации текста. (Здесь остается большой вопрос к психологам, изучающим механизмы памяти и вообще, в силу самого определения, структуру *души*.)

Перед Платоновским читателем, как правило, оказываются один или сразу несколько побочных смыслов, уводящих в сторону с привычного пути восприятия. Вот в таком-то затруднении, «размывании» смысла, с **при-остановкой** стандартного, автоматического понимания и состоит важный принцип Платоновской (но как будто — вообще и всякой?) поэтики. Кажется, это вполне соответствует тому, что и составляло особый **слог** в поэтике Аристотеля: язык художественного произведения должен был быть, по его мнению, в какой-то мере *незнакомым* или просто — *чужим* языком[1] (ср. с подробным разбором этого вопроса в статье Веселовского 1898-го года)[2].

Но совершенно так же и согласно взглядам уже современников Платонова, русских формалистов, поэзия всегда — «речь заторможенная, кривая, речь-построение. Проза же — речь обычная: экономичная, легкая, правильная... Новое слово сидит на предмете, как новое платье»[3]. Русские сюрреалисты, обэриуты, несколько позднее (1928), также призывали *смотреть на предмет голыми глазами*.[4] Формалисты в своих часто просто эпатажных заявлениях, с характерной для них «энергией заблуждения» (термин Шкловского, заимствованный у Льва Толстого), конечно, во многом «перегибали палку»[5], хотя, по сути, тут была большая доля истины. Ровно той же энергией, как видно, движимы все деятели авангарда, начиная с самого начала: они тоже по-своему выхватывают предмет искусства из привычной колеи восприятия и помещают, например, рядом друг с другом — *на операционном столе зонтик и швейную машинку* (образ Лотреамона)[6].

Но кроме плеоназма, эпитета, оборота figura etymologica и речи, воспринимаемой как произносимая на чужом языке, поэтический метод Платонова следовало бы соотнести с такими формальными приемами, как **эллипсис** и **анаколуф.** Последний позволяет писателю представить явление (и, соответственно, взглянуть на него читателю) стереоскопически, как бы одновременно с разных точек зрения.[7] Использованию анаколуфа (в творчестве

[1] Риторика кн. III 1404b1, 2–3 // Аристотель и античная литература. М. 1978, с. 170–171.

[2] *Веселовский А. Н.* Язык поэзии и язык прозы // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М. 1997, с. 85–110.

[3] *Шкловский В. Б.* Теория прозы. М.; Л. 1925, с. 19, 61.

[4] *Шенкман Ян.* Логика абсурда (Хармс...) // Вопросы литературы. № 4. М. 1998, с. 55.

[5] См. критику наиболее спорных теоретических заявлений представителей этого направления в статье Жирмунского «К вопросу о «формальном методе» // *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977, с. 94–105.

[6] *Лотреамон.* Песни Мальдорора. М. 1998.

[7] «Анаколуфом (от греч. ‘непоследовательность’) в классической теории тропов и фигур называется синтаксическая конструкция, начало которой строится по одной модели, а ко-

Бенедикта Лифшица) посвящена статья М.Л. Гаспарова, откуда взята приведенная в сноске цитата. В этой статье подобные «сдвиги», или художественные деформации языка сравниваются с приемами деформации объекта в живописи, когда, например,

> предмет или фигура разрываются на части (...); горлышко бутылки будет на полу около сапога, донышко — на столе, буквы уйдут с вывески и расползутся по всей картине (...); если мы соберем эти части, то полной картины не получится, «потому что недостающее не было изображено художником[1].

Анаколуф можно считать еще и особой разновидностью **солецизма** (от греческого названия жителей города Солы, в Киликии, которые говорили на неправильном, с точки зрения классического грека, языке). Такие неправильности часто обыгрываются в литературе. Вспомним тут хотя бы Чеховское: *Подъезжая к сией станцыи и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа*. Но их же можно рассматривать и просто как частный вид опущения, **эллипсиса** (или **эллипса**, как предпочитал называть этот прием М.Л. Гаспаров)[2].

Платоновскую речь нельзя, конечно, рассматривать отдельно от парадокса, оксюморона и анекдота. Обычно парадоксом называют алогизм на уровне предложения (или нескольких предложений) — в отличие от оксюморона, который представляет собой алогизм на уровне словосочетания.[3] В речи Платонова и его героев часто встречаются и те, и другие.[4] А вот собственно анекдотов у него нет, зато есть места в тексте, построенные сходным с анекдотом образом.

Пишут о следующем как будто характерном для Платонова приеме — «развертывании той или иной анекдотической ситуации», когда ситуация

нец по другой, с заметным или незаметным переломом посредине» (*Гаспаров М.Л.* «Люди в пейзаже» Бенедикта Лифшица: поэтика анаколуфа // Лотмановский сборник. № 2. М. 1997).

[1] *Шемшурин А.* «Футуризм в стихах В. Брюсова»; цитируется по указ. соч. М.Л. Гаспарова (с. 81–85). Отмечу, что также и в цитированной книге Ольги Меерсон метод обращения Платонова с языком сравнивается с живописными анаколуфами, или, ее словами, — «визуальными каламбурами» на картинах Джузеппе Арчимбольдо (*Меерсон*. Указ. соч., с. 43 и ранее).

[2] Еще одна характерная цитата: «...Анаколуф — это фигура, близкая барокко с его принципом максимума выразительности в каждый данный момент...» (*Гаспаров М.Л.* Указ. соч., с. 84).

[3] *Семен Г.Я.* Парадокс как стилистический прием // Филологические науки. М. № 5. 1987, с. 81.

[4] Интересно было бы рассмотреть, где какие и в какой степени (задача для будущего исследователя).

обрастает различными выразительными подробностями, превращающими анекдот (некий очевидный казус или просто забавный случай) уже в целый вводный сюжет, каким является, например, появление «бога» в слободе в повести «Впрок». Причем о таком сюжете у Платонова еще и рассказывается какими-то неподобающими словами.[1] Если анекдоты можно условно разделить на «ситуативные» и «грамматические» (каламбурные), то Платонов объединяет те и другие: «В грамматическом анекдоте речевой казус, словесная нелепица выявлены как бы случайно, словно и не по воле автора. Писатель по сути дела анекдотически обессмысливает язык эпохи» (Там же, с. 132). Но надо сказать, что Платонов часто обессмысливает сам анекдот, как бы «снимает» его, или «подвешивает» в нашем сознании всю эту «специфическую форму словесного искусства, фольклорную по своему происхождению» (Там же, с. 136), как бы намеренно делает не смешным (*сказка ложь, да в ней намек...*). Исследователь парадокса Рената Лахман пишет, что особый эффект обмана в анекдоте (dicettione или inganno, согласно трактовке Э. Тезауро — взглядов Аристотеля), отличающий его от других форм остроумия, состоит в том, что заставляет обманутого смеяться и над самим собой[2] — то есть над тем, что он сам только что обманулся, поверил было воспроизведенной в анекдоте логике? На мой взгляд, именно в обращении сатирического взгляда на себя самого (и для Платонова, и для его читателя) — заключается весьма характерное требование при восприятии его текста.

Обратимся вновь к примерам Платоновского способа изображения, в которых через бросающуюся в глаза тавтологию просвечивает возможность множества разных прочтений. Вот как, к примеру, кузнец Сотых (из «Чевенгура») поступает со своим вещевым мешком: вместо того, чтобы *поправить на себе его лямку* или же *надеть на себя, взвалить, закинуть на плечо*, как-нибудь просто *укрепить на спине* или, наконец, *взгромоздить на себя* (в том случае если мешок тяжел и/или человек неловок и неуклюж), — Платоновский герой

> стал заново обосновывать сумку с харчами на своей спине (Ч).

Зачем это нужно Платонову и что (какой именно неявный смысл) таким образом наводится при чтении? Может быть, автор навязывает повествователю какую-то особую дотошность в описании деталей происходящего? Или же

[1] *Голубков С. А.* Анекдотическое в прозе А. Платонова // Андрей Платонов. Исследования и материалы. Воронеж. 1993, с. 129, 132.

[2] *Лахман Р.* Парадокс и фантазм // Парадоксы русской литературы. СПб. 2001, с. 33.

этим подчеркнута основательность самого данного занятия, надевания на плечи вещевого мешка? А возможно, имеется в виду, что харчи, находящиеся в его сумке, — это главное и единственное **обоснование** всей жизни человека? Или автор подбрасывает и такой вывод: спина это основа и, так сказать, целое **основание** — как для тела, так и для всего существования этого «самодельного» героя, некий его каркас, хребтина, остов...? Впрочем, во всем видна еще и определенная ирония автора — то ли по поводу действий персонажа, подтрунивание над ним (и отстраненность того взгляда, которым автор дает возможность нам, читателям, взглянуть на мир героя), то ли — над самим собой (и своей собственной манерой выражаться). Возникает примерно тот же эффект, что и в результате более простого обозначения ситуации: *взгромоздить (водрузить) мешок к себе на спину*, — но в большей степени отклоняющийся от нормы.

Во всяком случае, ни один из приведенных выше смыслов-предположений, как возможный «мотив» в толковании данной Платоновской фразы, нельзя отмести как несущественный. Автор **зачем-то** намеренно останавливает наше внимание на них, оставляя в подвешенном состоянии относительно окончательного смысла перед выбором какой-то из этих интерпретаций.

Часто у таких плеоназмов-недоговоренностей нельзя, как будто, и вовсе усмотреть никакого добавочного смысла. Словно избыточность и вводится автором только лишь для того, чтобы мы в очередной раз «споткнулись» на ней, да и только (так, собственно, в примере с *длинным, тонким ростом* и *голым лицом*). Во множестве встречающихся нам мест нагромождения они, конечно, что-то значат, просто мы не всегда понимаем, что же именно. Вот например, следующий случай:

> та спертая тревога, которая томилась в Копенкине..., сейчас тихо обнажилась наружу (Ч).

Можно истолковать это как: тревога проявилась, вышла, показалась наружу или стала заметной, явной; может быть даже: заявила о себе как что-то чрезмерное, неприличное, стесняющее героя или самого автора.

Однако в некоторых местах мы имеем дело как бы с плеоназмом в чистом виде. Таких случаев тоже много. В них вообще оказывается непонятно, **ради чего** введена избыточность и чему она могла бы служить. Конечно, можно предположительно квалифицировать это как некий авторский расчет на то, что, делаясь привычной читателю, избыточность постепенно станет чем-то вроде само́й исходной **грамматики** — грамматики «натужного» Платоновского языка. Автор как будто специально тренирует нас, приучая к пользованию лишь необходимым минимумом языковых средств (язык при этом должен

был бы становиться проще, зато сообщение на нем длиннее). Но для каких целей нужна такая урезанная грамматика?

Если язык героев Достоевского называют *задыхающимся* (от спешки, недоговоренности и от нарочитого авторского невнимания к внешнему литературному оформлению, вообще к «красивости» речи), то и язык Платоновских героев также можно назвать *задыхающимся*, но уже по иной причине — от предварительной и многократной «пережеванности» и «выговоренности» (кем-то другим, например, нами с вами или же газетными штампами, голосами дикторов по *радиорупору*) всего того, что они говорят. Речь Платоновских героев находится в постоянной борьбе — или же в постоянном отталкивании, отторжении «чужого слова», по Бахтину (но ради чего? ради его освоения, подчинения себе?). Это чужое (даже враждебное) слово она в себя щедро, по-Достоевски, впускает и использует для своих целей — постоянно переворачивая, обыгрывая и подрывая его, хотя при этом Платонов никогда явно не отстраняется от героев и не отказывается от маски откровенного цитирования. Он, как некий простодушный малограмотный корреспондент из провинции, не делает различий не только между прямой и косвенной, но и между своей и чьей-то чужой речью.

Как же нам распознать, где кончается для него чужое слово и начинается свое собственное? Или такое вообще невозможно? Иначе говоря, для чего нужен Платонову в языке «режим строгой экономии», использование тех же самых слов, формул и формулировок, которыми пользуются другие — люди, на которых «сокровенные» герои Платонова так не желали бы быть даже похожими, от которых они стремятся во что бы то ни стало отойти и обособиться? Да и зачем вообще писателю минимизировать языковые средства? В целях социальной мимикрии, что ли? Или ради создания «пролетарского Льва Толстого», как в свое время — то ли иронически, то ли всерьез ставил задачу перед писателем нового времени Зощенко? Да и что должно было получаться в результате следования — той «традиции афористически-двусмысленного слова, требующего всякий раз небуквального восприятия» сказанного, которую нужно постоянно иметь в виду при чтении писателей типа Зощенко?[1] Что может быть достигнуто, например, стилизацией речи (как персонажей, так и рассказчика) под сказ некоего «патологического пошляка», прохвоста или подонка, советского хама, как у Зощенко, если воспользоваться уже известной вульгарной интерпретацией его творчества, озвученной Ждановым? Всё это вопросы, на которые нет однозначного ответа. Платонова менее, чем кого бы

[1] *Новиков Вл.* О месте Зощенко в русской литературе // Литературное обозрение. № 1. 1995. с. 25. Очевидно, писатели и сами не знают ответа на этот вопрос.

то ни было другого, по глубинному смыслу его творчества, можно заподозрить в социальной «мимикрии» или «подкоммунивании» (как это определяли для себя Р. В. Иванов-Разумник и М. М. Пришвин). В частности, Платонов как будто искренне считал, что в советской литературе «новый Пушкин» просто неизбежен: «он есть необходимая, а не только желательная сила коммунизма», и таким Пушкиным нового времени готов был признать Горького, хотя и указывал на его ошибки («Пушкин и Горький», 1937). Эти ответы самого Платонова на поставленные вопросы предстают наиболее запутанными и сложными.

О том, что делает со своим (а соответственно, и с нашим, читательским) языком Платонов, довольно точно (хотя, безусловно, с некоторым поэтически-субъективным нажимом и перехлестом) было сказано у Иосифа Бродского, в предисловии к вышедшему впервые в 1973 году «Котловану». Согласно его мнению, Платонов

> заводит русский язык в смысловой тупик или — что точнее — обнаруживает тупиковую философию в самом языке (...), ибо язык, не поспевая за мыслью, задыхается в сослагательном наклонении и начинает тяготеть к вневременным категориям и конструкциям; вследствие чего даже у простых существительных почва уходит из-под ног и вокруг них возникает ореол условности.[1]

С одной стороны, мне кажется, следует различать сам **тупик,** или «тупиковую философию» у Платонова (или даже еще более категорично — тупик в языке, в русском языке в частности, например, по сравнению с английским), а с другой стороны, действительную «зыбкость, сослагательность и условность» того, о чем Платонов пишет. Первое, грубо говоря, соотносимо с тавтологиями и повторами смысла, а второе, скорее, с культивированием неоднозначности в его текстах.

Вот еще одна, на этот раз философская, параллель: нечто подобное Мераб Мамардашвили называл *выходом из определенных ситуаций сознания* — с одновременным *входом в ничто языка и идеологии*.[2] Иначе говоря, там, где писатель прибегает к чьему-то известному (а потому: не-своему языку), тем более к языку идеологии, ему гораздо легче спрятаться за ним и не быть самим собой: тут ведь не надо отвечать за каждое слово. В этом смысле человек выходит, по выражению Мамардашвили, из «ситуации сознания», оказыва-

[1] *Бродский Иосиф.* Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов. Мир творчества. М. 1994, с. 154.

[2] *Мамардашвили М., Пятигорский А.* Символ и сознание. М. 1997, с. 121.

ясь в **ничто** языка, то есть уже не обязан мыслить сам (имея в виду известное изречение Декарта), и существует исключительно бессознательно, пользуясь чем-то готовым и плывя по течению. Вот Зощенко, на мой взгляд, окунувшись и заплыв на глубину этого «ничто», уже не смог оттуда выбраться обратно, хотя и предпринимал попытки к этому, в художественно-исповедальной форме («Голубая книга» и особенно «Перед восходом солнца»). Платонов же пытался сказать свое **нечто**, постоянно используя разные имевшиеся у него под рукой «ничто».

Насколько сказанное Бродским верно применительно к Платонову (да и, собственно, что такое, как выглядят *смысловые тупики* языка), следует обсуждать особо, и мы к этому вернемся. Здесь было важно фиксировать еще одну из возможных точек зрения на Платоновский язык. Обратимся вновь к разбору Платоновских речевых «излишеств», плеоназмов. Ведь иногда они, как ни странно, дают противоположный эффект — не **убивая** нас своими чрезмерными нагромождениями и «мертвечиной», не загоняя в угол и так уже значительно угнетенное эстетическое чувство читателя, а напротив, — поражают неожиданной поэзией, подталкивают и даже окрыляют воображение. Вот опять-таки обычное для писателя сочетание:

Копенкин прокричал своей отмолчавшейся грудью негодующий возглас (Ч).

Вполне можно было бы (но, так сказать, уже в более спокойном режиме, говоря **прозой**) употребить вместо этого выражения: а) *Копенкин прокричал какие-то слова / ругательство / что-то выкрикнул*; б) *из его груди раздался (послышался, донесся) ликующий возглас*, — но уж никак не: *прокричал возглас*. То есть, как заметил бы стилист, в семантике глагола *кричать* содержится смысл существительного *возглас* (или содержится **слишком большая**, недопустимая для языковой нормы и нашего языкового сознания) часть этого смысла, ср.: *прокричать* — ‘издать крик; громко говорить что-л.’; *возглас* — ‘громкое восклицание, громкий выкрик’ (БАС), где *выкрик* естественно толкуется через *крик*, а *восклицать* — через *говорить,* и все замыкается в неизбежном порочном круге. Для полноты понимания Платоновского сочетания имеет смысл учесть и такое выражение литературного языка, как в) *прокричал что-то отмолчавшимися — т.е. застывшими, пробывшими долгое время без употребления, в молчании — губами (языком, гортанью, легкими*). На самом деле этот пример показывает, что, нарушая нормы словоупотребления (как правило, «склеивая» друг с другом не сочетающиеся обычно смыслы), Платонов далеко не всегда достигает лишь отрицательного эффекта, т.е. условно говоря, с художественной точки зрения, достигает **порчи** языка, но подчас и особой его поэтичности. Последняя лишь становится более заметной на фоне первой.

Естественно, что, накладывая запреты и говоря: *Так сказать нельзя,* — мы всякий раз руководствуемся не доводимой в сознании ни до каких конкретных правил языковой интуицией, т.е., по сути дела, памятью того, как **принято** или как **не принято** говорить (об этом ведется речь в книге Бориса Гаспарова)[1]. Например, мы знаем и можем употребить такие выражения, как *послышался возглас* или *прокричал ругательство*, но сказать, почему именно они нормативны, а не Платоновское *прокричал возглас,* мы не можем: просто такова привычка и таково наше *языковое употребление*, как любил выражаться Витгенштейн в своих поздних «Философских исследованиях» (1953). Строить здесь теорию зачастую оказывается бессмысленно: ну, как объяснишь ребенку, **почему** *съесть в рот* или *съесть* (что-то) *зубами* неправильно (см. выше)?

Еще примеры Платоновских словесных нагромождений:

Музыка заиграла вдали марш движения (К).

Ср.: *движение* — ‘перемещение тела, предмета в пространстве’, *марш* — ‘музыкальное произведение в энергичном, четком ритме и размеренном в соответствии с шагом такте’ (БАС). Но *шаг,* собственно, и есть — определенный способ перемещения в пространстве! Или:

В это время отворился дверной вход... (К).

Возможные осмысления: *отворилась дверь*, *открылся дверной проем*, *открылся вход в дом*. (Ср.: *вход* — ‘место, через которое входят (отверстие, крыльцо, передняя, ворота итп.)’; *дверь* — ‘створ, закрывающий вход в помещение’ — БАС.) К последнему толкованию можно было бы, из педантизма, добавить и то, что *дверь* есть створ как открывающий, так и закрывающий вход/выход, т.е. ‘служащий для входа и для выхода’. По-видимому, столь же плохо сказать: *за ним закрылся / затворился дверной выход*. Характерной особенностью устойчивых словосочетаний со словами так называемых «лексических функций» И.А. Мельчука считается то, что одно из слов в них бывает в той или иной степени переосмыслено, поскольку либо вообще не употребляется вне сочетания с данным словом, как, например, *закадычный, заклятый* (соответственно, для слов «друг» и «враг»), либо же употребляется, но лишь с весьма ограниченным числом слов (как *одерживать, оказывать* для слов «победа (верх)» или «помощь (поддержка)»[2]. Такими своими сочетаниями, как *обосновал сумку на спине / тревога обнажилась наружу / прокричал возглас / марш движения* или *дверной вход,* — Платонов добивается от нас **нового взгляда** на привычную действительность, он хочет, чтобы на фоне нормальных сочетаний языка,

[1] *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М. 1996.
[2] Устойчивые словосочетания русского языка (под ред. Л. И. Широковой) М. 1976, с. 7–24.

которые так или иначе всегда присутствуют в нашем сознании, или «просвечивают» на фоне неправильных, появились бы и некоторые дополнительные смыслы — т.е. всплыло бы целое множество, наведенное от взаимодействия обычно несоединимого, слов нарочито странных, неправильных и искаженных.

Про возможные преимущества «иносказательной» манеры выражаться своих героев — подчас намеренно грубой, хотя при этом всегда подчеркнуто искренней — Платонов пишет, когда рассказывает о мастеровом человеке Федоре Федоровиче, в очерке «Че-Че-О»:

> Он говорил иносказательно, но точно. Чтобы понимать Федора Федоровича, надо глядеть ему в глаза и сочувствовать тому, что он говорит, тогда его затруднения в речи имеют поясняющее значение (Ч).

В этом можно видеть иллюстрацию вообще одного из основных принципов построения повествования Платоновым: ведь наши читательские затруднения, недоумения и остановки при осмыслении его сочетаний приобретают самодовлеющее значение и должны служить как бы залогом действительного проникновения в глубины его смысла.[1] Если мы их не преодолеваем, нам и не хочется читать дальше. Или вот иная Платоновская формулировка, как представляется, того же самого, в «Записных книжках» писателя 1935–1936 гг.:

> Мы разговариваем друг с другом языком нечленораздельным, но истинным (ЗК, с. 176)[2].

Известное правило хорошего тона (речевого этикета) да и простой благозвучности состоит в том, чтобы по возможности избегать в речи прямых повторов: однажды как-то названный предмет при вторичном упоминании должен заменяться сокращенным, описательным обозначением, либо местоимением-анафорой (*он, это, тот, таким образом*), либо привычным для данного объекта родовым именем-заменой (*человек, поступок, действие, данное событие, рассмотренный случай* итд.), либо же ему должно быть придано дополнительное пояснение. Но и это правило характерным образом по-своему **доработано** Платоновым. При повторном упоминании вместо сокращенного у него часто возникает как раз расширенное, т.е. более развернутое описание, будто человек, воспринимая уже упомянутый ранее предмет, заново нуждается в озна-

[1] Об этом еще и в моей статье «Неправильность Платоновского языка: намеренное косноязычие или бессильно-невольные “затруднения” речи?» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М. 2000.

[2] Здесь и далее по изд.: *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии / Примеч. Н. В. Корниенко, публик. М. А. Платоновой. М.: Наследие, 2000.

комлении с возможно более полным перечнем его свойств и характеристик. Так, например, женщинам, которых привозит в Чевенгур Прокофий Дванов (чтобы затосковавшим «прочим» не было одиноко), автор и его герои последовательно дают такие обозначения: *будущие жены; будущие супруги; доставленные женщины; женское шествие* (в Чевенгур они приходят пешком); *женский состав; прихожанки Чевенгура* и даже: *товарищи специального устройства*! (Ч). Гробы, которые заготовлены деревенскими жителями (для себя, на будущее) и были спрятаны в пещере, которая оказалась внутри новостроящегося котлована, обозначаются как — *мертвый инвентарь* или *тесовые предметы* (К). Более развернутые описания даются и лицам: крестьянина, следуя логике героев «Котлована», можно назвать — *коровий супруг*, т.е., вероятно, тот, кто женат скорее на скотине, чем на собственной жене? или тот, кто впряжен в единую упряжку с коровой? (очевидно, использовано и сходство в звучании слов *су-пруга, у-пряжь, под-пруга*). Или в другом месте того же произведения крестьяне названы людьми,

> привыкшими идти тихим шагом позади трудящейся лошади (К).

Это значит, по-видимому, что <сами они почти не способны по-настоящему работать (в отличие от стоящего у станка рабочего), а только лишь используют чужой труд — забитого, безответного и эксплуатируемого животного>! Последнее предположение можно рассматривать как образцовый пример отображения Платоновым той «классовой точки зрения», к которой постоянно призывает всех писателей коммунистическая идеология. Но позиция самого Платонова здесь — как почти везде в других местах — редуцирована и может быть вскрыта только лишь из глубины множества никак не проясняемых им презумпций, она только, по видимости, сливается с этой внеположной ей установкой о якобы *классовой чуждости* крестьянства пролетариату.

В статье Ю. И. Левина отмечен и такой широко используемый у Платонова прием, как **перифраз**. В самом деле, вполне тривиальные вещи часто бывают обозначены у Платонова каким-нибудь причудливым, замысловатовитиеватым, заковыристым способом. Рассказчик, да и сами герои говорят, например, так: *спрятать* (говядину) *в свое тело* — вместо того чтобы просто *съесть мясо*, или: (люди) *давно живущие на свете* — вместо *старики, пожилые*, или же: *хвостяная конечность* (у коровы) — вместо просто *хвост* и др. При этом «в перифразах Платонова существенно бывает следующее: поэтичность сочетается с “научностью”...»[1]. Замечу здесь от себя: кажется, что и «научность» и «поэтичность» таких перифраз должны одинаково быть в кавычках.

[1] *Левин Ю. И.* От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Семиотика и информатика. Вып. 30. М. 1990, с. 137.

Ведь эффект, достигаемый в итоге, в любом случае весьма далек от обычной для художественной литературы поэтичности — например, постоянных лирических отступлений у Гоголя, тонкого введения «возмущающих» ход повествования мотивов и поворотов мысли у Пушкина, нагромождения внешне противопоставленных и как бы все время «перебивающих» друг друга голосов (с вторжением непредвиденных обстоятельств) в романах Достоевского, игры с «понимающим все» читателем, сочувствующим автору, у Булгакова, «интеллектуального соревнования» с читателем у Набокова (Набоков пришел к читателю несколько раньше Платонова, хотя они одногодки) итп. — Всё перечисленное можно было бы считать уже привычными для нас, т.е. освоенными через произведения иных писателей, приемами художественной поэтичности. С другой стороны, далек Платоновский текст и от «научности», которая знакома нам по произведениям собственно научного жанра (или околонаучного, в его литературной интерпретации). И научность, и поэтичность Платонова как будто всегда в кавычках: рассказчик лишь отталкивается от той и от другой, оставаясь верным только себе — на грани парадокса, на грани неожиданного столкновения друг с другом чего-то «официально принятого», вполне понятного в языке литературы или в научной речи, но и — совершенно непозволительного, шокирующего, неграмотного, отталкивающего. Вот дальнейшие примеры этой усложненной, затрудненной системы обозначения. Вощев,

> завязав мешку горло, положил себе на спину этот груз (К).

(До этого он бережно укладывал в мешок очередной из предметов безвестности, *палый лист*, — таким образом все отжившие, отслужившие свой срок вещи он собирает *для памяти*, как будто на случай чаемого в будущем воздаяния, или Воскресения, пробуждения к новой жизни.) Здесь в описываемой ситуации перед нами возникает образ старинного (еще времен первой мировой войны), особым образом свернутого, удобно скрученного для закидывания на спину вещмешка — как предмета с длинным *горлом* (ср. с разобранным ранее примером про сумку с харчами, которую герой *обосновывает* на спине, из «Чевенгура»). Вообще у данного объекта есть и собственное, более обычное, хоть и стершееся (но исходно также метафорическое) обозначение, почему-то не используемое Платоновым, — *горловина* мешка. Вместо этого писатель, по-видимому, пытается оживить мешок в нашем представлении, утверждая, что это не горловина, а прямо *горло*. Быть может, такой мешок способен и дышать, по представлениям Платоновского персонажа, его более правильно рассматривать как одушевленный? Ведь слова *завязал мешку горло* могут значить: <заботливо укутал ему горло, закутал шею, как объекту постоянной

опеки и заботы>. При этом имеется в виду, что Вощев берет, кладет или даже *взваливает на себя* эту ношу (ср. с выражением *взвалить на себя обузу*). В другом примере, из «Чевенгура»:

> Декоративные благородные деревья держали свои тонкие туловища (Ч)

слово «*туловища*» употреблено вместо ожидаемого и более естественного <стволы>, — что заставляет представлять деревья какими-то диковинными животными или даже прямо людьми. Еще в одном месте деревья названы — *твердыми растениями* (Ч). Тем самым, по-видимому, они выделены в особый класс *твердых предметов* — в отличие от большинства, или основной массы растений (а может быть, и людей?) — как объектов мягко-телых? При этом обычная трава — это уже какие-то *трявяные рощи* (К). То есть здесь наблюдателю предписывается взгляд какого-то Гулливера, оказавшегося в стране великанов?[1] Или: Вощев облокотился на ограду

> одной усадьбы, в которой приучали бессемейных детей к труду и пользе (К).

В последнем примере имеется в виду, конечно же, детский дом и находящиеся там брошенные, или оставленные родителями, лишившиеся семьи, беспризорные дети. Но само слово *бессемейные* вносит значение взрослости или даже какого-то преждевременного старения ребенка (это вообще, надо сказать, очень часто обыгрываемый мотив у Платонова). Получается, будто автор наводит нас и на вывод, что <дети по собственной воле ушли из дома, оставив там (даже бросив) своих родителей>. Или такой пример: Чепурный

> вспомнил, что зимы бывают малоснежными, а если так, то снег не утеплит домов и тогда можно простудить все население коммунизма и оно умрет к весне (Ч).

Нормальнее, казалось бы, выразить смысл словами: *простудить ребенка* (или какое-то количество людей). При особых условиях еще возможно представить, что, например, какой-нибудь *воспитатель* в детском саду простудил целую *группу* детей. Но это значит, что населению города Чевенгур, как объекту действий Чепурного, приписываются те же свойства, что и детям, — управляемость, манипулируемость, практически нулевая степень самостоятельности?

Сравним с толкованием такой фразы: *X простудил У-а* = ‘X сделал так (или оказался по неведению причиной того), что У простудился’, т.е. ‘заболел из-за переохлаждения’. Ведь *простужать* — ‘подвергать действию простуды, вызывать простуду, болезнь’ (БАС). Или же, согласно синонимиче-

[1] Ср. также разбор этого примера Мариной Бобрик в «Заметках о языке Андрея Платонова» (Wiener Slawiatischer Almanach. Bd. 32. 1995, с. 165–191).

скому словарю,[1] *простудить* — ‘подвергнуть сильному охлаждению; вызвать простудное заболевание’. А *население* — ‘совокупность людей, проживающих на земном шаре, в каком-то государстве, стране, области’ (БАС). Итак, выходит, что Платоновский герой опасается, что своими необдуманными действиями он погубит всех жителей, все население первого города, живущего в коммунизме. Из-за того, что процесс приобретения человеком простуды всегда «неконтролируем», трудно представить себе, как можно одновременно *простудить* население города, пусть даже такого, в котором живут только одиннадцать «коммунаров» (и позже присоединившаяся к ним орда неорганизованных «прочих»), как в Чевенгуре. Субъектам действия, т.е. Чепурному и другим руководителям коммуны, тем самым придается статус «повышенной официальности», будто они — руководители страны, решающие глобальные проблемы, и ни в коем случае не должны «задерживать процесс» дальнейшего освоения коммунизмом новых территорий.

В работе И. М. Кобозевой и Н. И. Лауфер описан прием Платоновского «антиумолчания» или, как это еще названо ими, «двойной категоризации» действия — например, когда факты одновременно фиксируются и на уровне физически конкретного осуществления, и на уровне результата: *Копенкин истребил записку на четыре части* (Ч). Здесь представлено и конкретное разрывание, и уничтожение в общей форме. Героиня (Ч) *горевала головой на ладони, — т.е.* ее действие представлено и как описание позы, и одновременно как чисто внутреннее переживание. Или другой герой *пристально интересуется* чем-либо (Ч), — т.е. одновременно и смотрит, и (тем самым) проявляет к этому интерес. Герои *присутствовали на... собрании уже загодя* (ЮМ), т.е. и приходили (на собрание), и уже находились на нем.[2] Все это — своего рода анаколуфы. Действительно, Платонов как будто намеренно в постоянных неладах с интерпретацией действий своих персонажей на уровне их подведения под ту или иную привычную смысловую категорию. Он всегда сомневается в правомерности такого подведения и вместо рядового обозначения ситуации специально дает усложненное. Так, вместо глаголов синонимического ряда *вынимать / доставать / вытаскивать*, которые были бы нейтральны в описываемом ниже контексте (герой просто вынимает из старых досок гвозди), Платонов находит экзотический глагол — *изыскивать*:

> Дванов на время перестал изыскивать гвозди, он захотел сохранить себя и прочих от расточения на труд, чтобы оставить внутри лучшие силы... (Ч).

[1] Словарь синонимов русского языка. М. 1971.

[2] *Кобозева И. М., Лауфер Н. И.* Языковые аномалии в прозе А. Платонова... // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М. 1990, с. 128–130.

(До этого Саша Дванов вместе с другими выдергивал гвозди из сундуков в домах бывших буржуев, чтобы употребить их для нужд *деревянного строительства*.) Не говоря о том, что и *расточение себя на труд*, и *оставление сил внутри* — элементы того же самого коверкания языка, обратим внимание лишь на слово *изыскивать*: пустить гвозди, извлеченные из предметов мебели (как по-видимому, слишком сложных вещей, бесполезных для пролетариата) на нужды социалистического строительства, — в этом, по сути дела, уже в миниатюре смысл социальной революции! Во-первых, этим достигается ликвидация излишков: сундук как очевидная метафора накопительства, если из него вынуть гвозди, непременно развалится на части. Но, во-вторых, этим же еще и собирается общее достояние, добро для всех неимущих, т.е. в данном случае — просто гвозди.

Можно попутно отметить и характерную (хотя, возможно, ненамеренную) перекличку событий в произведении Платонова — с правилом русского погребального обряда, предписывающим вытаскивать гвозди даже из обуви покойного (в гробу не должно быть никаких железных предметов)[1]. Таким образом, в силу одного из осмыслений, деятельность людей в Чевенгуре — то же самое, что подготовка к церемонии похорон!

При этом автор снова дает нам возможность взглянуть на ситуацию иронически. Ведь, с одной стороны, необычный в данном случае глагол *изыскивать* вносит в тривиальное доставание гвоздей смысл какой-то особой его ценности — ср. *изыскательские работы*, но, с другой стороны, и смысл надуманности этого занятия, ср. толкование слова *изысканность* — ‘устар[евшее] вычурность, манерность’ (МАС), или же во фразе: *Ну, это уж явный изыск*. Надо снова сказать, что с подобными раздвоениями авторского отношения к изображаемому, когда уважение, заинтересованность и даже восторженный пафос, направляемые автором на действия героев или происходящие события (лирика), соседствуют с откровенной иронией, вышучиванием и чуть ли не даже прямым издевательством над своими же героями и событиями (а фактически над самим собой!), мы сталкиваемся при чтении Платонова постоянно.[2]

Иосиф Бродский, говоря об отличии языка Платонова от большинства современников — Пильняка, Олеши, Замятина, Булгакова, Зощенко, зани-

[1] *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография. М. 1991, с. 347.

[2] По мнению Михаила Золотоносова, особый язык Платоновской прозы можно оценивать как результат «креолизации», или наложения друг на друга двух кодов — мифологического (языческих примет и суеверий, а также религиозной веры), с одной стороны, и современного, с его приоритетом логического, научного мировоззрения и идеологии, с другой (*Золотоносов М.* Ложное солнце («Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов) // Вопросы литературы. № 5. 1994, с. 40.).

мавшихся более или менее — «стилистическим гурманством», т.е. «игравших с языком каждый в свою игру (что есть, в конце концов, форма эскапизма)», — пишет так:

> Платонов сам подчинил себя языку эпохи, увидев в нем такие бездны, заглянув в которые однажды он уже более не смог скользить по литературной поверхности, занимаясь хитросплетениями сюжета, типографскими изысками и стилистическими кружевами.[1]

В самом деле, Платонов словно всё стремился выйти, или вывести себя за пределы того спасительного, магически оберегающего тех, кто на нем говорит и за него держится как за «опору», языка (о чем писал в своем стихотворении в прозе еще Тургенев); самоубийственно тщился расколдовать его, оставив себя и своих читателей наедине с действительностью как она есть, ничем не прикрашенной и потому подчас просто **не выносимой** — с еще многократно усиленным в ней, по сравнению с гнетом новояза и тем ужасом атмосферы безвыходности, в которую погружены практически все Платоновские герои, в которой рождаются, а зачастую и гибнут его собственные рассуждения.

Риск такого способа ненапрямую направленной речи в литературе состоит в том, что нельзя «заиграться»: во-первых, может обидеться власть — если она (вполне справедливо, как мы видим на примере Сталина с его надписями на полях Платоновских текстов) усмотрит, что именно ее язык подвергается пародированию и высмеивается; но, во-вторых, и сам интеллигентный читатель может не принять, как ему покажется, «низкопоклонства» перед властью и насаждаемой ему — через язык — примитивной, чудовищной идеологии. Первую реакцию, собственно, можно иллюстрировать ответом Горького Платонову (1927) на тогдашнюю просьбу помочь в опубликовании «Чевенгура»: будущий патриарх социалистического реализма, сам бывший босяк, только что вернулся из своего итальянского изгнания в Сорренто и ему было явно не по душе творчество уж слишком всё усложняющего писателя-пролетария. Вторая же точка зрения может быть представлена откликом Бродского на «Котлован» (1973): это как бы и наша реакция, наиболее естественная реакция человека конца XX и начала XXI века.

Но именно Платонова — в отличие от Набокова и, надо сказать, от самого Льва Толстого — Иосиф Бродский в своих лекциях относит к писателям-пророкам, типа Достоевского:

---

[1] Катастрофы в воздухе // *Бродский И.* Поклониться тени. Л. 2000, с. 272–273. — То есть, как можно понять, уже сам от этого языка, как говорится, «сошел с рельсов» и «крыша (у него) поехала» (*М. М.*)?

> Второй тип [писателей] — меньшинство — воспринимает свою (и любую другую) жизнь как лабораторию для испытания человеческих качеств, сохранение которых в экстремальных обстоятельствах является принципиально важным как для религиозного, так и для антропологического варианта прибытия к месту назначения. Как писатель такой человек не балует тебя деталями; вместо них он описывает состояния и закоулки души своих героев с обстоятельностью, вызывающей у тебя прилив благодарности за то, что не был с ним знаком лично (Указ соч., с. 111).

При этом для Бродского Набоков по сравнению с Платоновым оказывается *все равно что канатоходец против альпиниста, взобравшегося на Джомолунгму* (Там же, с. 126). Отметим здесь следующие побочные смыслы этой последней метафоры-сравнения: во-первых, умение удерживать равновесие и сама техника канатоходца, «эквилибристика», просто ненужные альпинисту; а во-вторых, наличие зрителей и скопление людей на представлениях канатоходцев — чему противопоставлено одиночество альпиниста перед его, как правило, «собственной» вершиной.

Стиль Платонова вполне сравним, говоря опять-таки словами Бродского, с теми «специфическими средствами передвижения» по тексту, которые присущи более всего Достоевскому, а именно: «сюжеты, развивающиеся по имманентной логике скандала, лихорадочно ускоряющиеся предложения, наползающие друг на друга в стремительном потоке, бюрократизмы, церковная терминология, люмпенский жаргон, (...) классические каденции дворянской прозы, — что угодно! — все слои современной ему речи...» (Там же, с. 109–110).

Вот и обращение Платонова с русским языком Бродский считал «стилистическим экстремизмом» (с. 113), имея в виду, по-видимому, то, что в другом месте своих лекций он называет «хилиазмом» (с. 116), а также «эсхатологизмом» (с. 120–121) или саморазрушительной утопией, заложенной внутри самого языка. Впрочем, подробно так и не разъясняя, почему внутри русского языка 1920–1930-х гг. уже изначально было заложено саморазрушение, не указывая на его детонаторы (очевидно, считая их и так понятными?). И все же Бродский описывает свои впечатления от чтения Платонова весьма экспрессивно:

> На своей странице Платонов делает примерно следующее: он начинает фразу в общем привычно, так что почти угадываешь ее продолжение. Однако каждое употребляемое им слово определяется и уточняется эпитетом или интонацией или неправильным местом в контексте до такой степени, что остальная часть фразы вызывает не столько удивление, сколько чувство, что ты себя как бы скомпрометировал ощущением, будто знаешь что-то о складе речи вообще и о том, как нужно размещать эти конкретные слова в частности. (...) При чтении Платонова возникает

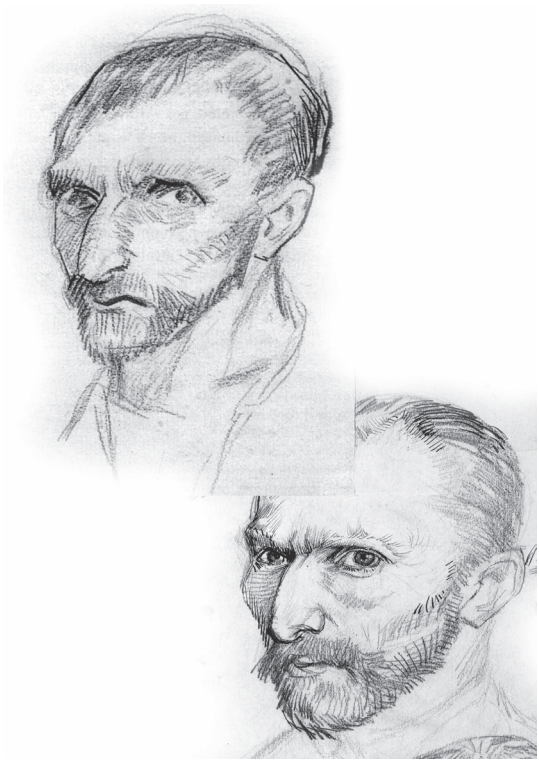
> ощущение безжалостной, неумолимой абсурдности, исходно присущей языку, и ощущение, что с каждым новым, неважно чьим, высказыванием эта абсурдность усугубляется. И что из этого тупика нет иного выхода, кроме как отступить назад, в тот самый язык, который тебя в него завел (с. 119).

То есть так следует, по-видимому, понимать, что спасаться от ощущения абсурдности, к которому неизбежно приходишь при чтении Платонова, можно только возвратным уходом от его языка обратно — в свой, общий, уютный и обманчиво-логичный.

Постепенно осознаваемая нами трудность чтения Платонова в том, что он прямо и однозначно никогда не высмеивал и не пародировал что бы то ни было. В чем-то, по сути дела, он глубоко сочувствует надеждам и устремлениям к лучшему будущему представителей само́й советской власти. Ведь зачем-то он берет и оживляет внутреннюю форму как раз тех языковых шаблонов, которые — по общему мнению всех хоть сколько-нибудь не равнодушных к судьбе своего языка людей — именно засоряют и уродуют русский язык. Ну, для чего, казалось бы, выставлять напоказ и тиражировать те вывихи, шрамы и болезненные нагноения, которые следовало бы просто отсечь, забыть, залечить — временем, *тихой сапой* («само отомрет») или как-нибудь еще?

То есть Платонов так и не выработал для себя или не прибегнул ни к одному уже готовому для этого в языке противоядию. Он продолжал все глубже вживлять в себя разрушительные для него самого инструменты «монологического» воздействия — как бы испытывая их действие на себе, проверяя их крепость, проводя эксперимент на живом теле собственной души. Это действительно, как утверждает Бродский, *самобытный метафизик, в сущности — материалист, который пытается понять вселенную независимо от других, глядя на нее из грязного захолустного городка*... (Там же, с. 124).

* * *



Илл. 15. *Два графических автопортрета Ван Гога* (1886–1888). Коллаж

Глава XV
Слагаемые стилистической игры: советская *новоречь* и «*славенщизна*»

Краткое содержание:

§ 1. Каково писать стилем «советского Льва Толстого»? — § 2. «Славенщизна» и отсылки-аллюзии к библейским речениям.

Помимо тяги Платонова к, казалось бы, несовместимым, с одной стороны, — тавтологии, плеоназму и нанизыванию разного рода избыточности, а с другой стороны, недоговоренности, эллипсису и стяжению, нельзя также не подивиться столь же явным колебаниям его языка в пределах двух следующих отклонений от стилистической нормы: во-первых, в направлении к языку сниженному — бюрократическим, канцелярским оборотам речи (а также к простонародным, зачастую прямо обсценным

выражениям)[1], а во-вторых, к возвышенно-высокому слогу. В этом Платонов как будто способствует созданию, но сам в то же самое время и осмеивает язык *красного Льва Толстого,* равнение на который — то ли в шутку, то ли всерьез — провозгласил целью новой советской литературы еще Михаил Зощенко (1928)[2] и за что уже совершенно без всяких шуток, взаправду принялись такие писатели, как Фадеев, Федин и Алексей Толстой.

Незабвенный Платоновский герой-бюрократ Иван Федотович Шмаков, из «Города Градова», говорит, что нынешние администраторы суть *заместители пролетариев* (но ведь и писатели, безусловно, тож?). Не та ли самая мысль и в самоуничижительном желании Зощенко быть просто — *временно исполняющим обязанности пролетарского писателя*, то есть как бы стать писателем, пока еще не освоившим, должно быть, элементарную грамоту?

§ 1. Каково писать стилем «советского Льва Толстого»?

> В древние времена, когда славенский народ не знал употребления письменно изображать свои мысли, которые тогда были тесно ограничены для неведения многих людей и действий, ученым народам известных, тогда и язык его не мог изобиловать таким множеством речений и выражений разума, как ныне читаем.
>
> (*Михайло Ломоносов*. О пользе книг церковных в российском языке. 1758)

Ю. И. Левин в посвященной творчеству Владислава Ходасевича статье отмечает постоянное вторжение **низкого в высокое**, характерное для этого поэта. То же самое, как мне кажется, нужно сказать и применительно к прозе Платонова. Так же как Ходасевичу, и ему весьма свойственно, что

> низкое сравнение действует как кодовый переключатель, превращающий то, что могло бы восприниматься как риторика и/или стилизация, т.е. нечто сугубо литературное, далекое от реальной жизни и потому несерьезное, — в серьезное, человеческое и насущное. (...) Если пользоваться (...) ломоносовской теорией трех штилей,

[1] Наиболее очевидным это оказывается в «Записных книжках», где «природный» язык Платонова вполне органически включает в себя и матерщину. Надо сказать, что обращение писателя с «сокровенной лексикой» заслуживает специального исследования.

[2] О себе, о критиках и о своей работе // *Зощенко М. М.* Социальная грусть. М. 1996, с. 42.

> то речь идет здесь о склонности (...) говорить о возвышенных предметах низким или, скорее, средне-низким стилем и, частично, об обратном явлении.[1]

Постоянные смешения низкого с высоким и у Платонова выполняют ту же самую функцию. Правда, более часто у него все-таки бывает так, что именно о чем-то низком (бытовых, обыденных, пошлых предметах) автор повествует выспренне-высоким слогом, хотя, конечно, бывает и наоборот, что о предметах высоких — стилем низким и даже *подлым*, если вспомнить старинное значение *подлый (язык)* как простой или простонародный. При этом сами избираемые стили Платонова варьируют: от — 1) церковнославянских оборотов речи и 2) лексикона коммунистической идеологии, т.е. в последнем случае языка наиболее актуально-официального (доносящегося из *радиорупора*, как в «Котловане»), а в первом случае языка, покрытого патиной архаики, до — 3) языка уличной подворотни и 4) зубодробительной канцелярщины (бюрократизмы используются автором в обоих смыслах — и как высокий, и как низкий стили, традиционный объект осмеяния). Высокий стиль тем самым как бы опускается до низкого, а низкий, наоборот, может подниматься. Впрочем, высокий стиль предпочтителен автору в некоем подпорченном виде — т.е. уже разложенный на **не** стыкуемые друг с другом части. О недопустимости смешения разных стилей писал, вслед за создателем теории «трех штилей» Ломоносовым, еще и такой ревнитель чистоты «словенского» языка, как тогдашний глава Академии Александр Семенович Шишков: «простые и низкие понятия важным и возвышенным слогом описывать неприлично»[2]. Перехода же с низкого на высокое (и наоборот, с высокого на низкое, с объяснением, где что и зачем) у Платонова вообще как будто никогда не происходит. То и другое даны нарочито рядом друг с другом, будто сталкиваются лбами в еди-

---

[1] О поэзии Вл. Ходасевича. (1984) // *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М. 1998, с. 246, 251.

[2] *Шишков А. [С.]* Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка // Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова. Ч. II. СПб. 1824, с. 170. Следует отметить, что нарушения этого запрета начались, конечно же, не во времена Ходасевича и Платонова, а много раньше, в частности и во времена Шишкова, и Пушкина, и самого Ломоносова они уже были, и будут продолжаться до тех пор, пока жив язык. Вот, Ломоносов в своих «Материалах к российской грамматике» заботливо выписывал синонимические ряды, как будто понимая, что варианты в них соотносятся на самом деле не дискретно, а градуально: «*Печаль, кручина, скука, тоска, грусть, уныние, скорбь (печален, уныл, прискорбен), сокрушение»; «Черт, враг, сатана, бес, лукавый, князь воздушный, адский князь, князь тьмы, тиран геэнский, супостат»; «Связен, проворен, удал, поворотлив, юров, верток, ухватчив, дюж, уборен, крут, вертлив, поспешлив, цепок, досуж, вертлян»; «Стезя, путь, дорога, тропа, след, проход, ход»; «Злодей, враг, неприятель, сопостат, противник*» (Полное собрание сочинений. Т. 7: Труды по филологии. М. 1952, с. 619–620, 626, — т.е. намечал нечто похожее на задачи НОССа.

ном высказывании. Это, конечно, не оплошность, но особый Платоновский прием, своего рода монтаж. Какова функция такого приема?

Платонов намеренно избегает стандартных, так сказать, стилистически уже апробированных способов выражения мысли. Его текст сопровождает особое **ироническое** отношение к действительности, и, по довольно точному выражению Горького (1929 года), таковое отношение заключает в себе «анархическое умонастроение, свойственное вообще природе его [Платоновского] духа», что неизбежно приводит к *лирико-сатирическому* освещению действительности, а это, «разумеется, не [может быть] приемлемо для [советской] цензуры»[1].

Ниже рассмотрим некоторые примеры, в которых и происходит такое соединение, как кажется, несоединимого. Вот первый:

> Как заочно живущий, Вощев делал свое гулянье мимо людей, чувствуя нарастающую силу горюющего ума и все более уединяясь в тесноте своей печали (К).

Описываемое таким образом *гуляние* предстает *деланым* и искусственным. Ср. более обычные для этого выражения *прогуливаться / быть на прогулке / выйти на гуляние* или же стилистически маркированные (более официальные и даже в некоторой степени манерные) выражения — *совершать прогулку* и *делать променад*. Но *делать гуляние* это уж совсем странно и неестественно. А что значит здесь определение *заочно живущий*? Значит, Вощев в своей жизни уже как бы и не присутствует? Этим, по-видимому, подчеркнуто отчуждение героя от общей жизни, он как бы ни с кем не способен встретиться? Или, может быть, он гулял, не встречаясь ни с кем глазами?

И еще следующий неизбежный вопрос: ощущает ли сам этот герой (а ведь Вощев, замечу, главный и наиболее автобиографический герой, наряду с Сашей Дванновым: в черновике повести у него была даже фамилия Климентов), ощущает ли он неестественность так представленного здесь рассказчиком действия? или же только рассказчик, от себя лично специально фиксирует перед нами неестественность его поведения? Им, рассказчику и герою, такое описание вообще не кажется чем-то неестественным? Платонов-рассказчик дела-

[1] *Горький А. М.* Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 70. М. 1963, с. 313–314. Это же ощущение постоянной языковой иронии и игры можно сравнить, пожалуй, с атмосферой «двустилистичности», которая царила в доме родителей Михаила Булгакова (*Земская Е. А.* Заметки о русском языке, культуре и быте рубежа 19–20 вв. (по материалам семейного архива Булгаковых) // Облик слова: Сборник статей памяти Д. Н. Шмелева. М. 1997, с. 333–335).

ет вид, что говорит с нами своим естественным языком, вполне бесхитростно (впрочем, так же, как рассказчик Зощенковского или Лесковского сказа).

В связи с этим же примером можно упомянуть и такое остранение того же самого действия, гуляния, из «Записных книжек» Платонова:

> Кухарка вышла вечером рассекать воздух (гуляние) (с. 98).

То есть гуляние, происходящее на людях, предстает для автора как некий важный объект переосмысления.

И наконец, в том же исходном примере, если герой делал свое *гуляние* ***мимо*** *людей* — значит, опять-таки, был не со всеми, не так, как все, — или хоть и со всеми, но ни с кем при этом в отдельности, ни с кем не сближаясь. В довершение всего, кажется весьма странным выражение *чувствовать силу ума*. Причем именно работа ума, согласно Платоновской логике, всякий раз доставляет человеку страдания.[1] И, пожалуй, самое главное в этом примере это выражение *уединялся в тесноте своей печали* — при более обычном (и вполне допустимом в поэзии, например) *печаль стеснила грудь*. Получается, что, гуляя в толпе среди людей, герой как бы еще дальше погружается в себя и только острее ощущает одиночество? Это Платоновское нестандартное сочетание опирается, по-видимому, на такое выражение языка, как *одиночество в толпе* — тоже соединяющее в себе несоединимое, но уже вполне законным, устойчивым для языка образом.[2]

В результате, если *делал свое гуляние* звучит как-то смехотворно и даже фальшиво, издевательски по отношению к самому гуляющему, то *уединялся в тесноте своей печали* неожиданно получает оттенок возвышенного стиля, чему способствует соединение обычной метафоры *теснота печали* с оксюморонным выражением *уединился в тесноте*.

---

[1] См. выше соответствующую главу.

[2] Заглянем в словарное значение *уединяться*: ‘удаляться, обособляться от окружающих, избегать общения с ними’; напр., *уединяться куда-либо* (БАС). Естественнее, конечно, было бы употребить на месте Платоновского выражения следующее: <уединился в комнате / в кабинете / на даче / на прогулке / в лесу итп.>. Иными словами, ситуация ‘уединение’ должна была бы включать в себя и компонент: ‘когда вокруг имеется никем не занятое, свободное от других пространство, предоставляемое только самому субъекту (субъекту уединения)’. Но идея ‘тесноты’ как раз отрицает наличие незаполненного пространства, ведь *теснота* — ‘недостаток свободного места, отсутствие простора’ (БАС). Получается оксюморон. К тому же *теснота печали* была бы вполне понятна через обычное метафорическое выражение <*печаль* (горе, забота) *стеснила* (грудь, душу...)>. На это осмысление наводит и возможное значение *тесный* как ‘трудный, тяжелый (о положении, обстоятельствах)’. Всю конструкцию в целом можно осмыслить следующим образом: <стиснутый со всех сторон / охваченный / зажатый в тиски своей печалью>. Но это противоречит смыслу ситуации ‘уединение’ как свободное место вокруг. Получается, как будто сама печаль создает вокруг Платоновского героя некое безвоздушное пространство, пространство отчуждения, ореол тягостного?

Проницательный исследователь Платоновского текста Томас Сейфрид довольно точно назвал стиль Платонова — «причудливой амальгамой, широким спектром жанров письменной и устной русской речи в диапазоне, включающем и **ненормативные** рабоче-крестьянские диалекты, и книжный и несколько архаический стиль, и высокопарную марксистско-ленинскую риторику, и библеизмы»[1]. Им же фиксирован и такой характерный прием у Платонова, как пародирование чужой языковой стихии — официальной речи (Там же, с. 306). Это было рассмотрено в его статье на примере широко известного марксистского постулата *Бытие определяет сознание.* Вот сама отсылающая к этой цитате фраза из текста Платонова:

Козлов постепенно холодел, а камень нагревался (К).

Сейфрид пишет по поводу нее следующее: «Платонов моделирует мир, в котором стерты грани между абстрактным и конкретным, между частным и общим» (Там же, с. 316). Действительно, Платонов все время как будто демонстрирует на пальцах, «овнешняет» (так и надо для его мало образованного, но много над чем думающего читателя), разжевывает нам ту мудреную идеологическую конструкцию, которую руководителями страны было поручено писателям, «инженерам человеческих душ», доводить до сознания масс. Как энергия перетекает по закону физики от теплого тела к холодному, так и сознание, по Платонову, не будучи подкреплено ничем извне, просто растрачивается человеком в пространстве. Автор пародирует логику сталинского мифологического мышления, которое построено на постоянном смешении буквального и фигурального значений одного и того же выражения и в котором метафора должна восприниматься как реальное правило жизни, зримая метаморфоза абстрактного понятия, некоего сложнейшего общественного процесса.[2] Так же, например, Платоновым обыгрывается буквальный смысл навязшей в зубах метафоры — *накал классовой борьбы:*

Мы больше не чувствуем жара от костра классовой борьбы (К).

Такое впечатление, что «мы» собрались, чтобы погреться возле такого костра. Одно из осмыслений при разборе этого места у В. П. Скобелева[3] и Сейфрида (с. 317) — что здесь мы имеем пересказ своими словами известной сталинской идеи о возрастании классовой борьбы в эпоху социализма, который сталкивается с языковым выражением *нагреть руки на каком-то выгодном дельце*!

[1] *Сейфрид Т.* Указ. соч. // «Андрей Платонов. Мир творчества»: Сб. М. 1994, с. 311.

[2] Хотя это делается Платоновым вряд ли сознательно, а скорее лишь неосознанно, так сказать, лишь «на кончиках пальцев» его таланта.

[3] *Скобелев В. П.* Поэтика пародирования в повести А. Платонова «Котлован» // Андрей Платонов. Исследования и материалы. Воронеж. 1993, с. 66.

Но этим, можно считать, и Сейфрид, и Скобелев отвечают на обвинение, выдвинутое Иосифом Бродским Платоновскому языку как уж чересчур копирующему, **вживляющему** в себя и в результате самому заразившемуся *мертвящим языком тоталитаризма*. Платонов действительно, может быть, слишком заставляет нас погрязнуть и погрузиться в язык тогдашней советской эпохи (если не сказать: заставляет просто захлебнуться, утонуть в нем) — со всем неизбежным обезличиванием и обессмысливанием просто русского языка — внутри этой подавляющей его и более «мощной» стихии. Тем не менее, в подобном *обмороке сознания* (и даже *раковой опухоли* языка, если использовать выражение Бродского), на мой взгляд, Платонов все же находит живое место, или ту точку опоры (и отталкивания!), на которой еще как-то возможно существовать сознанию обыкновенного человека, обывателя. Ровно так же, впрочем, он отторгает от себя и прочие инородные воздействия, а именно — удивительно близкую, то есть звучащую вполне созвучно «советской», органично срастающуюся с ней стихию канцелярского языка. В этом он уже продолжает традицию Салтыкова-Щедрина, Лескова и частично совпадает с Ильфом и Петровым. А еще, как ни странно, Платонов отторгает и третью языковую стихию (к которой мог бы, во утешение, припасть, как делали иные авторы, например многие русские писатели-эмигранты) — стихию исходно возвышенных библейских выражений и церковнославянизмов. В подтверждение можно привести следующий пример из «Ювенильного моря», в котором также обыгрывается буквальное и переносное значения всем известных выражений:

> Вермо опечалился. Дерущиеся диалектические сущности его сознания лежали от утомления на дне его ума (ЮМ).

Тут Платонов оживляет избитую метафору, заставляя нас понять ее уже как метонимию. За основу берется расхожее положение *диалектика есть борьба противоположностей,* — автор описывает сопутствующие этой самой «борьбе» в представлении читателя обстоятельства. Среди прочих использована установка наивного языкового сознания о том, что ум, сознание (или, шире, душу, т.е. всю внутреннюю суть человека) внешне можно представить в виде некоего сосуда или водоема — наполненного подвижной стихией, жидкостью, в частности, например, котла (с кипятком), реки (и/или ее русла); озера или колодца, имеющих дно и заполненных водой, способной приходить в движение, колебаться. Мысли, как элементы (или струи) внутри этого вместилища взаимодействуют — т.е. сливаются друг с другом, расходятся в стороны — ср. выражения, использующие эти же образные представления: *мысль унеслась* (куда-то)*, глубокий ум, глубокая мысль, углубиться, уйти мыслями куда-то*,

мысль утонула (в чьей-то речи), а также — *глубоко копнуть* (в смысле ‘проникнуть в самую суть явления’). В последнем случае на месте водоема возникает, так сказать, уже не «гидравлический», а «археологический», сравнивающий мышление с рытьем земли и выкапыванием из нее чего-то ценного, например клада.

Платоновский язык упрощает абстрактное и непонятное, приспосабливая его для своего читателя-простеца. Выражение *диалектические сущности* с их свойством взаимной и непрекращающейся борьбы сведено тут к более зримому образу. Такая борьба представлена просто как драка, а сами противоположности выглядят просто как подравшиеся парни. Здесь одна метафора, излишне сложная, хоть и привычная в официальной версии, перелицована в другую, более простую и как бы снижающую первоначальный полет (по-видимому, еще гегелевской) мысли.

Кроме того, использована и следующая типовая жизненная ситуация — когда люди, уставшие от работы (в том числе и парни после драки), могут рухнуть на землю без сил, упасть в обморок. Это уже оказывается метонимией, т.е. переносом по смежности, в продолжение разыгрывающейся метафорической ситуации (диалектика — драка на дне водоема). Но и это еще не конец, потому что носителям языка известно, что тот, кто может наблюдать за происходящим на дне, как бы обладает и полной картиной, окончательным знанием. Тут можно вспомнить выражения *дойти / проникнуть до (самого) дна*, т.е. ‘исследовать явление во всей его сложности’, или *быть* (для кого-то) *совершенно прозрачным*. Приходит на ум и соображение, что лежащие на дне после драки люди — просто утонувшие? Так что, может быть, герой «Ювенильного моря» и опечален здесь оттого, что понимает, что его мысль, дойдя до конца, сама себя исчерпала, так и оставшись бесплодной, т.е. остановилась, погибла.

Еще один пример подобного же снижения с профанацией выражений исходно «высокого», официального стиля:

> Спустившись с автомобиля, Козлов с видом ума прошел на поприще строительства и стал на краю его, чтобы иметь общий взгляд на весь темп труда (К).

Нормально звучало бы: *он имел вид / создавал видимость / изображал из себя — умного человека / ходил с видом большого ума (так, будто сам работал / как будто трудился здесь вместе с землекопами),* или же: *стал на краю котлована, чтобы окинуть взглядом / иметь представление / составить себе / получить общее*

представление о том, как быстро / какими темпами идет работа на нем (чтобы приобрести общий со всеми пролетариями взгляд на происходящее).

Здесь над своим героем Козловым — в отличие от предыдущего примера — Платонов явно иронизирует (это бывший пролетарий, который рыл когда-то вместе со всеми котлован, но теперь, состоя на ответственной работе администратора строительства, очевидно принужден пользоваться такими сочетаниями-монстрами, с помощью которых он и описан рассказчиком). Для него, как и для всех выдвиженцев того времени, вполне нормально, по-видимому, употреблять выражения вроде приводимых *проходить на поприще, иметь* (или хранить) *вид ума, приобрести общий взгляд, (поддерживать) темп труда* итд., которыми вообще изобилует Платоновский текст, фиксирующий множественные проявления безобразного в языке. (Скобелев называет это «пародийно сдвинуто[й] несобственно-прямой речь[ю] носителя массового сознания, станов[ящейся] воплощением авторской иронии»: Указ. соч., с. 68.) Но почему же и при изображении тех героев, которых мы должны признать наиболее автобиографическими (Вощева из «Котлована», Саши Дванова из «Чевенгура», Николая Вермо из «Ювенильного моря» и др.), Платонов часто пользуется одним и тем же приемом? В этом скрывается загадка.

Если бы Платонов жил в наше время, то его язык, с насмешкой над тем, кто так говорит, мы бы назвали *ёрничанием* или даже *стёбом*. Платоновский текст, как правило, следует воспринимать сразу в нескольких плоскостях: с одной стороны, в плоскости «манипулирования языковым сознанием» — именно так говорят его наиболее примитивные шаржированные герои (вроде Козлова и Сафронова из «Котлована»), но с другой стороны, еще и в плоскости «дистанцирования от моделей, навязываемых массовой коммуникацией»[1]. Однако переключение из одной плоскости в другую у Платонова всегда скрыто, как я сказал, его как бы нет: оба уровня вроде бы присутствуют, они налицо, но где какóй из них и на каком из них мы в данный момент находимся в тексте, определить практически невозможно. Не понятно, где автор говорит всерьез, а когда — иронизирует. Его точка зрения не только **плавающая**, как часто бывает в художественных произведениях XX века (с отсутствием однозначных указаний на то, кто это говорит, от чьегó имени ведется повествование), но и **размытая**: а именно, явления описываются в один и тот же мо-

[1] Формулировки в кавычках взяты мной из работы: *Земская Е. А.* Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет // Поэтика. Стилистика. Язык и культура: Сб. (Памяти Т. Г. Винокур). М. 1996, с. 165–166.

мент под разными углами зрения, а голос автора меняет фокус — то заручаясь взглядом одного из уже введенных персонажей, то, оказывается, давно перевоплотившись в другого (что, кстати, регулярно проделывает с нами, своими читателями, и Набоковский повествователь).

Итак, в освоившем и подмявшем под себя почти все пространство русского языка 20–30-х годов советском *новоязе* Платонов берет на вооружение два основных приема: во-первых, абстрактные понятия идеологии он интерпретирует, как мы видим, с помощью простеца, человека из народа, а во-вторых, производит обратную операцию, когда самые простые и понятные, обиходные слова и выражения (с целью придания им дополнительного «веса» или значительности для того же простеца) нагружает множеством идеологических ассоциаций, делая уж такими чудовищно неправдоподобными и невразумительными, что весь первоначальный смысл они начисто теряют (недаром, наверно, проницательный читатель опубликованных повести Платонова «Впрок» и рассказа «Усомнившийся Макар» Сталин оставил на полях читанных экземпляров этих произведений свои возмущенные замечания). Все это заставляет смотреть на Платоновский текст с некой «повернутой в абсурд» точки зрения. В первом ряде случаев Платонов как бы пародирует прием, использованный классиками «МарЛенСтал-изма» и состоящий в том, чтобы вскрывать *глубинную суть* во всяком подвергаемом *безжалостному анализу* явлении: этот вульгарно-социологический дискурс склонен видеть во всем конкретные политико-экономические законы, общественно-производственные отношения и материальную заинтересованность конкретных лиц. С помощью логики простеца Платонов мастерски доводит такое толкование до абсурда. Да и во втором ряде случаев, когда простейшее предстает через сложнейшее, спародирована логика построения речи у нового поколения пришедших на смену вдохновенным строителям нового общества — советских бюрократов и рвачей. Нахватанные из официального стиля (языка газет, выступлений коммунистических ораторов на митингах) ходовые выражения того времени без разбора сплавлены вместе, чтобы произвести ударный эффект и тем самым «подчинить себе», повести за собой человека массы.

Своим примером отчуждения от современных ему языковых стилистических стихий Платонов, на мой взгляд, воплощал (а может быть, во многом просто стоял у истоков) ту самую скептическую оппозицию и неприятие официального языка, которые позже, начиная с «оттепели» конца 50-х — 60-х, сперва

вырабатывали лишь робко и несмело, а затем всё более яростно, агрессивно и, в конце концов, уже к нашему времени, просто разнузданно стали внедрять и пропагандировать языковые формы противостояния человека внешнему окружению (только то́, что было у Платонова внутренним, теперь стало внешним, так сказать: уже ширпотребом идеологии).

Можно, пожалуй, соотнести Платоновскую уникальную манеру сочетания разностилевых компонентов в тексте — с современным поставангардистским *дискурсом***,** в частности с прозой Михаила Безродного, у которого в едином высказывании бывают, как правило, объединены знаменитый классический текст культуры в его нарочито пафосном цитатном звучании, с одной стороны, а с другой — бесконечно опошляющие его стереотипы современной массовой культуры в их собственном, драматически разыгрываемом тут преломлении (через сознание антикультурно настроенной личности — некоего Венички Ерофеева из «Москвы — Петушков»), или — через бессознательное самого автора/читателя, выпускающее пар, или обычно скрываемые, вытесняемые на поверхность фрагменты, маскируя их в данном случае под черновик текста знаменитого классика. — Вот, например, в *Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы* ***и не вошедших в основное собрание***:

В парке бабье лепетанье,
Шепот, робкое дыханье...
Но увы! — повержен в тлен
Чуждый чарам чахлый член.[1]

Собственно авторское сознание в этом тексте иронически остраняет и Пушкина с Фетом и Бальмонтом,[2] и, возможно, пафос цитирующей их на уроке школьной учительницы русской литературы, и просто алкашей из подворотни, — чтобы извлечь для читателя некий неожиданный собственный поэтический дифференциал. (В этом предшественником Безродного выступает, по-видимому, Игорь Губерман с его поэзией «гариков».) А можно провести аналогию еще и с творцами нового русского языкового стиля (в прессе 90-х годов XX столетия, газете «Коммерсантъ» и ее продолжениям), который, с одной стороны, есть как бы нетривиальное сочетание

> разговорной интонации и словечек «народного» просторечия, а с другой стороны, — изощренной и подчеркнутой книжност[и] синтаксиса (...) разговорной

[1] *Безродный М.* Конец Цитаты. СПб. 1996, с. 23.

[2] Стихотворение К. Бальмонта «Челн томленья» (1894): «*...Близко буря. В берег бьется Чуждый чарам черный челн. Чуждый чистым чарам счастья, Челн томленья, челн тревог...*» (Указанием на него я обязан Илье Иткину.)

> лексики и нарочитых лексических архаизмов[, что в результате] создает эффект живой и непринужденной беседы[, но] часто на поверку оказывается мнимо разговорн[ым]. Все эти «распечь», «послать по матушке» [в лексиконе Максима Соколова] итп. [— в них] бросается в глаза отчетливая маркированность современной живой речи как «чужого слова», поставленного в невидимые кавычки [..., а также безусловно и] отталкивание от советского сознания 70-х годов [как времени оформления данного стиля], воплощенного в языке.[1]

В своем критическом разборе повести Михаила Пришвина «Неодетая весна» (1940 года) Андрей Платонов отметил в качестве основного недостатка рецензируемого автора именно отсутствие в его взгляде **сатирического** момента:

> Нам кажется, что писателю М. М. Пришвину недостает сатирической или хотя бы юмористической способности, как недостает ее и многим другим нашим лирикам, эпикам, романистам и повествователям. Эта способность нужна не для того, чтобы превратить лириков, скажем, в сатириков. Эта способность нужна для «внутреннего употребления», для контроля своего творчества, для размышления о своем предмете со всех сторон, для того чтобы не впасть в елейную сентиментальность, в самодовольство и благоговейное созерцательство, в нечаянное ханжество, в дурную прелесть наивности и просто в глупость.[2]

На мой взгляд, здесь Платонов внутренне продолжает свой давний спор с Горьким, который, как мы помним, по сути отказав ему в публикации «Чевенгура» (в 1929), выговаривал за излишнюю *юродивость* его героев и «лирико-сатирический», как он тогда выразился в письме к нему, характер самóго Платоновского таланта. Отчасти это возражение, хотя в приведенной цитате оно облечено в форму наблюдения над прозой еще одного своего старшего современника. Самому классику пролетарской литературы возражать тогда было нелегко, но вот теперь, в 1940-м году, уже после смерти Горького, Платонов хочет все-таки отстоять свое право писать так, как он тогда писал. Любому писателю, по его мнению, просто необходим дар сатирического, но совсем не для сатиры как таковой, то есть направленной вовне, на чужое слово и чужое дело, так сказать, жизнеутверждающей для самого автора в его собственных

---

[1] *Проскурин О.* Максим Соколов: генезис и функции «забавного слога» // Новое Литературное Обозрение. Вып. 41. М. 2000. № 1, с. 296–299.

[2] «Неодетая весна» // *Платонов А.* Размышления читателя. М. 1980, с. 100. Надо сказать, что таланту Пришвина действительно как бы органически неприсущи как ирония, так и сатира (в лучшем случае — лишь юмор). Он лирик и патетик по преимуществу. Как писала, уже после его смерти, вдова писателя (в статье «Образ художника»): «Он никому не навязывает своего, он откровенно признается, что сатира ему чужда».

глазах, а также глазах окружающих (вместе, заодно с читателем — против объекта сатиры), а именно и прежде всего — сатиры внутренней, каковой, как он считает, так не хватало Пришвину, — подвергающей сомнению подчас смысл написанного им самим, сатиры самобичующей, Гоголевской, а порой просто самоубийственной. Возможно, в самом Платонове ее было как раз чересчур много.

§ 2. «Славенщизна» и отсылки-аллюзии к библейским речениям

Платоновская мысль почти всегда живет одними преувеличениями и движется вперед с помощью такого основного двигателя, как парадокс. Что такое, например, упоминаемый в «Чевенгуре» — *интернационал злаков и цветов* (Ч), как не реплика на евангельский образ *полевых цветов*? Это отклик с его переосмыслением, так сказать, уже в новой терминологии. Вспомним соответствующее место — слова Иисуса, обращенные к ученикам:

> Не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи и тело одежды? Взгляните на птиц небесных: они не сеют, не жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их? Да и кто из вас, заботясь, может прибавить себе росту *хотя* на один локоть? И об одежде что вы заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут, но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них; если же траву полевую, которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь, Бог так одевает, то кольми паче вас, маловеры! Итак не заботьтесь и не говорите: что нам есть? или что пить? или во что одеться? потому что всего этого ищут язычники, и потому что Отец ваш Небесный знает, что вы имеете нужду во всем этом. Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам (Мф. 6,25–33).

В Чевенгуре Царствие Божие уже достигнуто и воплощено, а всякий труд отменен *как пережиток жадности*, там и растительный, и животный мир равняются на моральные образцы, установленные человеком: провозглашенное равенство в социуме, проведенное среди цветов, требует отказа от садоводства, цветоводства и всякой культивации чего бы то ни было (ср. сходный образ и для фауны, уже в «Котловане» — *организованные* лошади).

Алексей Киселев писал о том, что *белые спокойные здания,* — которые в отдалении наблюдает Прушевский в «Котловане», — *светящиеся более, чем было света в воздухе*, — это, скорее всего, здания церковные, а *буржуйка с бра-*

том, заключенные кем-то в чугунный бак в «Чевенгуре», имеют своим прообразом даже Богоматерь с сыном (так называемую Богоматерь в футляре — т.е. икону Рождества)[1]. В последнем случае, на мой взгляд, правда, более близкой аналогией могла бы уж служить Пушкинская «Сказка о царе Салтане» с ее образом посаженных в бочку царицы и ее сына Гвидона. В текстах Платонова вообще, надо сказать, много скрытых и явных перекличек и отсылок к Вечной книге, но перекличек далеко не всегда уважительных по отношению к последней — ориентированных на нее иногда остро полемически и часто прямо пародийно, разыгрывающих какой-нибудь взятый из нее сюжет или отдельную церковнославянскую формулу как тему актуального для современной жизни каламбура. В этом Платонов близок пародии — как Даниил Хармс в «Литературных анекдотах»: например, в его рассказе, где в намеренно шутовском духе описан заговор Петрашевского (как невольная проделка Достоевского, просто выплюнувшего окурок, находясь на верхнем этаже дома, над керосиновой лавкой):

> (...) Пламя, конечно, столбом. В одну ночь пол-Петербурга сгорело. Ну, посадили его, конечно. Отсидел, вышел. Идет в первый же день по Петербургу, навстречу — Петрашевский. Ничего ему не сказал, только пожал руку и в глаза посмотрел со значением.

Автор смеется тут прежде всего, конечно, над сам*о*й традицией придания особой важности поступкам людей в истории, над приглаженностью и закостенелостью этих шаблонов.

В повести «Котлован» упоминаются усердно *трудящиеся ласточки*. У них под *пухом и перьями* на самом деле скрывается

> пот нужды — они летали с самой зари, не переставая мучить себя для сытости птенцов и подруг (К).

Здесь снова оказываются значимы всё те же приведенные выше в цитате из Матфея слова Иисуса, обращенные к ученикам (или еще Пушкинское «Птичка Божия не знает / Ни заботы, ни труда...»), но опять представленные в перевернутом виде: у Платонова птицы оказываются такими же тружениками, как и пролетарии, ибо (по-видимому, сознательно) берут на себя ответственность за пропитание своих семейств: то есть вовсе не беспечно клюют зерна, которые им на каждый день *уготовляет* Господь, как в Евангелии, но трудятся

[1] *Киселев А.* Одухотворение мира // Молодой коммунист. № 11. М. 1989, с. 82, 84.

в поте лица своего, чтобы обеспечить существование своим близким — снова Маркс вторгается и как будто идеологически «побарывает» библейский миф.

Душа у многих народов (еще и до христианской образности) отождествлялась с птицей. В евангельской символике птицы небесные оказываются синонимичны полевым цветам: и то, и другое есть образ беззаботности и как бы полной независимости друг от друга миров — духовного и материального. А у Платонова вот и на птиц распространено «Марксово» (или божественное) проклятие: *в поте лица добывать хлеб свой*. Таким образом, мир как бы полностью материализован, овеществлен, лишен одухотворенности, все в нем оказывается заключенным в некое *скупое чувство*, или чувство целесообразности (нет и не может быть вокруг ничего, кроме материи). Человеческая душа в угоду тому же материализму лишается свободы, а евангельский образ *птиц небесных* приведен в соответствие с требованиями классовой идеологии и тем самым снижен, уничтожен, посрамлён (почти так же, пародийно, как у Хармса). Но что говорит по этому поводу **сам** Платонов, опять остается непонятным: его собственный голос по-прежнему не слышен.

С теми же евангельскими образами у Платонова встречаем и другие перекличи. Так, почти в соответствии с напутствиями Христа, обращенными к ученикам, землекопы, роющие котлован, который предназначен для будущего *общепролетарского дома*, трудятся, не заботясь о собственном пропитании, жилье и одежде:

> они ели в тишине, не глядя друг на друга и без жадности, не признавая за пищей цены, точно сила человека происходит из одного сознания (К).

Спросим себя: может быть, евангельские аллюзии в текстах Платонова так же диаметрально противостоят идеям его собственного творчества, как и его аллюзии к текстам официальной идеологии? Не все ли вообще чужие точки зрения для Платонова существуют на равных, только как чуждые, по отношению к которым он всегда в оппозиции, без какого бы то ни было их предпочтения? Ни к одной из них он, как будто, не тяготеет явно, не примыкает, ни с одной из них не отождествляет себя. Но так ли это?

Для ответа на поставленный вопрос попытаемся сравнить Платоновскую манеру обращения с библейскими образами и сюжетами и обращение с ними авторов, работавших в то же время, в конце 20-х и начале 30-х годов, — И. Ильфа и Е. Петрова. На первый взгляд, и их ирония в чем-то весьма сходна с Платоновской. Возьмем эпизод так называемого ***охмурения ксендзами*** Адама Козлевича — в главе XVIII «Золотого теленка»[1]. И здесь, точно так же, как у

[1] *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. Роман. (1929). М. 1998, с. 169–176.

Платонова, церковнославянская терминология (правда, скорее в ее римско-католическом, польском, а не православном варианте, что, по-видимому, должно придать еще больший сатирический эффект остранения) используется, так сказать, «не по прямому назначению». К примеру, такие слова и выражения из указанной главы, как

> *костел, патеры, исповедь, нравственные беседы, уловление души, пост, требы, храм божий, царствие небесное, паперть, молитвенник, херувимы и серафимы, блудный сын, попасть на небо, сутана, чудеса, накормить пятью хлебами, папа римский* —

обыгрываются с вполне очевидным психологическим перевесом — в пользу новой господствующей идеологии. Можно вспомнить хотя бы расхожие упоминания главными героями самой религиозной веры — исключительно как *опиума для народа* и то, по какому признаку Бендер сравнивает себя со служителями культа: *«Я сам склонен к обману и шантажу»*.

При этом Ильф и Петров применяют и разнообразные способы стилистического **снижения** — от многократного повтора при намеках на исключительно материальную заинтересованность «ксендзов» в автомобиле Козлевича до непроизвольно-намеренной каши в использовании религиозных терминов с искажением их смысла в пользу безразлично-профанного употребления, а также от упоминания явных атрибутов-жупелов до откровенного сталкивания описания в область «телесного низа»:

> *инквизиция; крестовые походы;*
> *церковные кру́жки и ксендзовые сапожища;*
> *каменные идолы, прятавшиеся от дождя в нишах* [собора];
> *вся эта солдатская готика*; *барельефные святые, рассаженные по квадратикам;*
> [машина Козлевича за время пребывания у ксендзов] *пропахла свечками;*
> [у самих ксендзов] *глаза затоплены елеем;*
> [или вот еще характерный комментарий Остапа Бендера по поводу утверждения ксендзов, что если Козлевич не будет поститься, то не попадет на небо:] *Небо теперь в запустении...*

Подобные художественные приемы дискредитации культа у Ильфа и Петрова вполне вписаны в идеологическую матрицу: основные ценности, движущие церковниками, в сущности *совпадают* с теми, которые руководят самим Бендером и его командой, зато последний достигает своих целей с гораздо большим эффектом и наделен при этом неотразимым шармом в глазах читателя, в результате чего наше сочувствие целиком остается на стороне удачливого комбинатора. Литературное произведение не может служить исключительно прославлению мошенника и осмеянию учреждений советской власти, но если

оно при этом выполняет попутно какие-то важные для этой власти задачи, то получает возможность существования. (Заметим, что время написания как «Золотого теленка», так и «Котлована» совпало с наиболее активным вмешательством государства в дела церкви.) Тут как бы все просто.[1] Но совершенно не так — у Платонова. У него нет никакой отчетливо выраженной или вычитываемой нами подспудно морали.

Почему, к примеру, крестьяне, вступающие в колхоз, сознают, что они *отпускают свою живность в колхозное заключение*, а старый пахарь, Иван Семенович Крестинин, целует в своем саду молодые деревца и

> с корнем сокрушает их прочь из почвы (К),

объясняя свои действия жене следующим образом:

> «Ты в колхозе мужиковской давалкой станешь. А деревья эти — моя плоть, и пускай она теперь мучается, (...) ей скучно обобществляться в плен» (К)[2].

И те же самые крестьяне умерщвляют свой скот, чтобы

> обобществиться лишь одним своим телом, а животных не вести за собою в скорбь (К).

В последнем выражении снова видим параллель к евангельским строчкам — *ввергнуть в геенну огненную*, т.е. отправить в ад, обречь на вечные муки. Получается, что крестьяне осознают коллективизацию как что-то страшное, очевидную для всех погибель — как для себя, так и для своих близких, и, что немаловажно, для скотины. Они согласны отдать погибели разве что собственное тело, тела своих близких, в надежде, что истинную душу, отождествляемую с самым дорогим, то есть с кровно нажитым, — именно с коровой, с посаженными яблоньками, со всем созданным, выращенным в результате вложения колоссального труда или возведенным собственными руками, во что вложена была их душа, — они тем самым сберегут. Вот уж действительно: человек спасает душу тем, что умерщвляет ее для этого мира, сознавая, что путь самого мира однозначно приведет в ад. Крестьянин искренне верит, что спасется, отпуская «на волю» вместе со скотиной свою бессмертную душу, —

---

[1] Хотя я допускаю, что и у Ильфа с Петровым библейские мотивы подвергаются не только осмеянию.

[2] Ср. с удачным, на мой взгляд, объяснением этого: «Крестьянин соглашается скорее на обобществление плоти своей жены, чем своих деревьев, которые он чувствует своей плотью» (*Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Париж. 1982, с. 264).

именно тем, что отказывается тащить ее вслед за собой в колхоз. Таким образом, душа сохраняется как бы в соответствии с новозаветным изречением («сберегший душу свою погибнет, а потерявший душу свою ради Меня спасен будет»), но лишь неким умственным кульбитом.[1] (Тут проявляется нечто вроде гностицизма или манихейства, свойственного русскому духу.)

На последней странице повести «Котлован» все роют землю — чтобы

> спастись навеки в пропасти котлована (К).

Свой труд люди почитают чуть ли не священным — этим можно объяснить, вообще говоря, употребление такого квазибиблейского оборота, как *спастись навеки*. То есть люди видят смысл своей жизни и могут надеяться на *спасение* именно в силу того, что выроют котлован гигантских размеров (его первоначальные размеры были потом *увеличены вчетверо* и даже *вшестеро*). Но почему же именно *спастись в пропасти*? Как мы узнали незадолго до этого, строительство общепролетарского дома кончилось тем, что рытье было заброшено, котлован занесен снегом и поблизости от него рабочий Чиклин хоронит того «человека будущего», представителя *семенящего детства*, с кем связывались все надежды строителей, девочку Настю. Тем самым у выражения *спастись навеки* наводится прямо обратный смысл: оно может означать, что люди вовсе не спасутся в этой придуманной для себя работе, но именно *погибнут*, пропадут, похоронят себя, или по крайней мере зароют талант в землю. Если исходить из этого, так сказать, пр*и*точного понимания, то само заглавие Платоновской повести делается не просто двойственным, но предостерегающим и даже зловещим. (Ср. также с разбором этого выражения в книге Геллера, с. 271–272).

Итак, различие отношений к использованию библейского текста в творчестве Платонова, с одной стороны, и Ильфа и Петрова, с другой, мне кажется, обозначено. У популярных в те годы сатириков (тиражи изданий «12 стульев» и «Золотого теленка» были чуть ли не самыми большими в стране, идущими вслед за тиражами коммунистической печати) использование библейской символики вполне корректно, идеологически выверено и прямолинейно, рассчитано на низведение «морально устаревших» ценностей. (Конечно, они позволяют себе еще и смеяться над советской атрибутикой, но все-таки не развенчивая, а скорее относясь индифферентно к ее идеалам, во

[1] О множестве толкований центрального для поэтики Платонова понятия души см. главу X.

всяком случае, не трогая ее «священных коров».) Для Платонова же библейский текст, хоть и выступает как отрицаемый и унижаемый на явном уровне, третируется со стороны языка советского, как бы «побарываем» им идеологически, но все-таки проступает в результате в качестве одного из опорных на неявном уровне, уровне вычитываемых следствий, а иногда, как мне кажется, и явно одолевает своего главного оппонента.[1]

Известно, что основным средством, выработанным в XX веке русской интеллигенцией для пассивного сопротивления господствующей идеологии, является так называемая «фига в кармане», то есть жизненная позиция, которая позволяет, с одной стороны, не вступая в открытый конфликт, вести себя на людях как того требует сиюминутная политкорректность, то есть или в меру горячо поддерживать лозунги и линию партии, или ответственно нести необходимую общественную нагрузку, или принимать реформы (будь то Косыгина, Горбачева, Ельцина или кого-то еще), а с другой стороны, глубоко презирать эти же начинания власти, да и самих ее представителей — живя совсем другой, личной и частной жизнью, с совсем другими идеалами или будучи вовсе свободным от них (иногда с прямо противоположными идеалами, как то было у диссидентов).

Иным и, надо сказать, более простым, но столь же устойчивым и нисколько не менее действенным средством, направленным против идеологии власти, причем гораздо шире применяемым в масштабах страны, хоть и не осознанным, выступает русский мат. Иосиф Бродский сказал об этом достаточно красноречиво:

> Как частная философия или система убеждений для интеллигента, так и мат в устах масс в каком-то смысле служит противоядием преимущественно «позитивному», навязчивому монологу власти.[2]

То, что может быть домыслено на основании Платоновских попыток *справиться* с доставшимся ему в наследство от классической русской литературы языком — как, по-видимому, со «слишком роскошным» для читателя в его

[1] Об этом одолении как о чем-то само собой разумеющемся говорится в книге: *Дырдин А. А.* Потаенный мыслитель. Творческое сознание Андрея Платонова в свете русской духовности и культуры. Ульяновск. 2000.

[2] *Бродский И.* Катастрофы в воздухе // [глава в его книге] Поклониться тени. Л. 2000, с. 134.

жаждущей пролетарского опрощения стране (вспомним тут Зощенко), может быть сведено у Платонова, на мой взгляд, к следующему:[1]

повествователь придает своей речи (или хотел бы «заручиться» в ней перед читателем) ту монументальность, авторитетность и неоспоримость, которыми наделен теперешний, то есть рубежа 20–30-х годов XX века, высокий, официальный, идеологизированный текст — текст газетных передовиц или выступлений коммунистических вождей. Это язык, на котором говорят все без исключения партийные функционеры, руководители страны, а за ними и тянущиеся вслед — канцелярии с чиновниками, да к тому же еще и ставшие подневольными литература и наука. Конечно, это безумно громоздкий и до предела выхолощенный — неуклюжий, наукообразный, безграмотный, избыточный, непонятный, — но зато официально апробированный, всем «потребный» язык (и всеми, так или иначе на всех уровнях потребляемый — от президиума ЦК до самого темного человека в глубинке). Конечно, он и есть тот страшный язык — с почти отсутствующим значением (нечеловеческий, построенный на звериных презумпциях, если пытаться их анализировать), язык, о котором говорил, анализируя творческий гений Платонова, Иосиф Бродский. Но ведь этот язык и надобен всем общающимся на нем, главным образом, для того, чтобы *прятать* истинные мысли, а не для того, чтобы открыто их перед слушателями и читателями излагать, — как то пытается делать, вопреки принятой логике, искренний и наивный (*Идиот,* как его назвал Вик. Ерофеев)[2] повествователь Платонова. А Платонов выстраивает на нем, на этом откровенно сомнительном основании, свою художественную систему. Он кладет данный чужой или даже сразу несколько *чужих* языков (мы же остановились только на двух важнейших) в основу своего своеобразного «сказа», конечно, именно для того, чтобы его использовать, обыграть в дальнейшем, на следующем шаге, который всегда остается в подтексте или за-тексте.[3]

---

[1] В этом, вообще говоря, можно видеть отголоски еще и того влияния, которое оказал на русскую культуру в целом Лев Толстой со своей проповедью опрощения, но также и идей близкого Платонову по духу Н. Ф. Федорова и русского религиозного сектантства.

[2] «Писатель должен быть Идиотом, а не Мастером. Андрею Платонову — сто лет» (В. Ерофеев — О. Фукс) // Вечерняя Москва. 1 сен., 1999, с. 5.

[3] Я называю **сказовым** Платоновское повествование условно, поскольку сказом, с одной стороны, принято считать лишь такое повествование, в котором речь ведется от первого лица (Платонов же в основных своих произведениях пишет от третьего лица), но с другой стороны, Платоновское принятие на себя чужой точки зрения и перевоплощение в своего героя, с вменением ему чужого языка, языка эпохи, чрезвычайно напоминает именно сказ. Ср. с определением последнего у Евгения Замятина: сказ это «когда автора — нет, автор — тот же актер, когда даже авторские ремарки даются языком, близким к языку изображаемой среды...» (О. Генри [статья 1922 г.] // Лица. Нью-Йорк, 1967, с. 153).

Платонов использует не только очаровательные неправильности речи своих наивных (как бы инфантильных) героев, не только — вполне современные ему, санкционированные свыше неправильности и уродства в обращении с языком новой власти, но даже и традиционно высокие библейские архаизмы, правда, каждую из этих языковых стихий вводя по-своему. Канцелярско-бюрократический язык он, как и Салтыков-Щедрин и вся русская литература, откровенно пародирует, также пародируя, подобно Зощенко, и советский новояз, но вот уже неправильность речи своих героев, их косноязычие и невольную безъязыкость однозначному осмеянию не подвергает. Также зачастую и неоправданной велеречивости церковнославянизмов, звучащей в устах Платоновских героев, автор скорее именно сочувствует, остраняя эти выражения для нас, своих читателей, без сарказма и издевки, оставляя их звучать как внутренний лейтмотив своего текста, который в итоге выбивается наружу, начиная звучать громче других.

На мой взгляд, в принципиальной двойственности своего взгляда — когда сатира и ирония, с одной стороны, а также возвышенный пафос высокой пробы, с другой, сливаются вместе, Платонов подобен Зощенко (Зощенко именно позднего времени): они оба и сатирики, и лирики в одно и то же время (с природной склонностью к меланхолии и очевидным уклоном в трагедию). Оба они могут быть противопоставлены Ильфу и Петрову, у которых над пафосом явно доминирует комическое, а над экзистенциальной трагедией — физиологический оптимизм и лишь в дозволенных рамках — причесанная, «темперированная» явным расчетом и оглядкой сатира, а всякий пафос обязательно подвергнут осмеянию. (Видимо, это и дало одно из оснований Бахтину оценивать всю, как он выразился, «одесскую линию» в русской литературе как в основании своем пошлую.[1]) Но если у Зощенко эти идущие от Гоголя «невидимые миру слезы» почти невидимы или тщательно упрятаны под маску (за исключением «Голубой книги» и «Перед восходом солнца», где они проглядывают наружу, чем и разрушают, кстати сказать, художественность), у Платонова оба начала — лирическое (пафос) и сатирическое (осмеяние безобразного) — почти с самого начала уравнены в правах и неразделимо сплавлены друг с другом. Такова уж, действительно, самобытность, природа его таланта. С одной стороны, Платонов гораздо менее явный (менее хладнокровный и целеустремленный) сатирик, чем Ильф и Петров: скорее его текст лишь непроизвольно оказывается комичным, но при этом он совершенно отчетливо иро-

[1] Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным (записанные в 1973). М. 1996, с. 49.

ничен и почти всегда самоироничен (в чем можно видеть развитие традиций Пушкинской прозы). С другой же стороны, Платоновская восторженность и срывы в проповедь, проглядывающие сквозь образы героев и явно видные через речь повествователя, заставляют признать его прямым наследником саморазоблачительной, обратимой всегда внутрь, на себя самого, сатиры Гоголя. При этом наиболее близким нелитературным жанром Платоновского текста, вероятно, следует считать *юродство*, однако другие авторы, кто также исповедовал бы юродство в литературе и с кем можно было бы его сравнивать, мне все-таки неизвестны. Те, кто исследует это явление, выделяют в юродстве две стороны — провокацию и агрессию: вот, например,

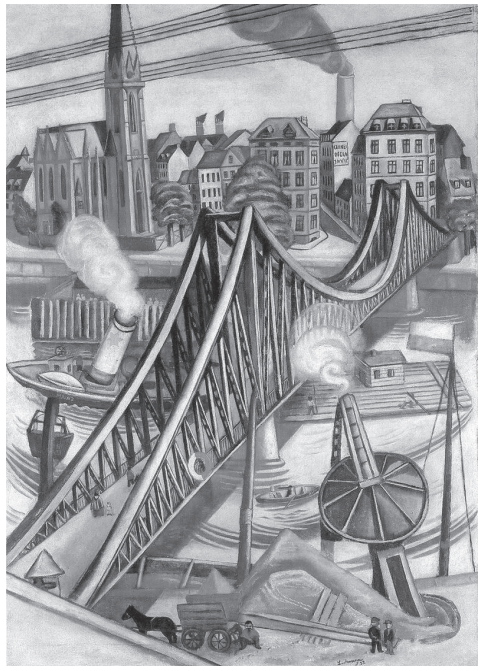
> [на примере Алексея, Божьего человека] мы имеем дело с юродской парадигмой поведения: сначала Алексей совершает провокацию, возвращаясь домой (...), а потом делает следующий шаг — открывает родным правду о себе, когда уже ничего нельзя изменить. В нашей терминологии — это юродская агрессия. Если бы мы рассуждали в терминах психологии, действия Алексея можно было бы толковать как своего рода садо-мазохизм, но для нас этот святой не конкретный человек, а культурная функция.[1]

На мой взгляд, если у Платонова и есть провокация, то все же без агрессии.[2]

* * *

[1] *Иванов С. А.* Византийское юродство. М. 1994, с. 47.

[2] Я искренне благодарен Илье Иткину за внимательное прочтение этой и предшествующей глав моей книги и высказанные случаи его несогласия в оценках.



Илл. 16. Макс Бекман. *Стальной мостик* (1922)

Глава XVI
Платоновская сказка (извод «Безручки»)

Краткое содержание:

§ 1. Девушка с отрубленными руками — как бродячий сюжет. —
§ 2. О типах рассказчиков.

> Рассказал ему Иван сказку. Сначала хозяин слушал без охоты: «Чего, — думает, — скажет солдат! Солжет да каши попросит». Глядь — в середине сказки хозяин улыбнулся, потом задумался, а под конец сказки и вовсе себя забыл, кто он такой... (...) Иван-солдат уж которую сказку говорит, а хозяин сидит против него и плачет отрадными слезами.
>
> (*А. Платонов*. «Морока»)

Ниже я сравню Платоновскую интерпретацию, или же «пересказ», говоря его словами, русской народной сказки «Безручка» (в книге издания 1950 года, подписанной к печати буквально за несколько месяцев до смерти самого Платонова, вышедшей под редакцией — это зна-

чится на ее титульном листе — М. А. Шолохова), с подобными фольклорными текстами, которые так или иначе могли быть Платонову известны при работе над этой сказкой.[1] Доподлинно установить сами экземпляры книг, которыми он пользовался, невозможно.[2] Сначала попытаюсь воссоздать некий прототипический фольклорный вариант этой сказки, существовавший в сознании людей того времени. Сам сюжет мог быть известен писателю по многим сборникам, в различных вариантах — например, по сборнику сказок А. Н. Афанасьева (четыре варианта под общим названием «Косоручка») или по сборнику Н. Е. Ончукова (сказки «Девять братьев», «Безручка-безножка», «Василий и Аннушка»), по сборникам И. А. Худякова (СПб. 1901), Д. К. Зеленина (Великорусские сказки Вятской губернии. Петроград. 1915: «Девица с отрубленными руками», или по его же Великорусским сказкам Пермской губернии. Пг. 1914), где записанные сказочные варианты были известны еще с середины XIX века, а также по более новым собраниям сказок — «Брат и сестра» в сборнике А. Гуревича «Русские сказки восточной Сибири» (Иркутск, 1939); «Аленушка» (сб. «Сказки А. Н. Корольковой», Воронеж, 1941); «Сестрица Аленушка» (сб. «Песни и сказки Воронежской области», Воронеж, 1940) или «По локоть в серебре, по колена в золоте», «Брат и сестра» (сб. «Тамбовский фольклор», Тамбов, 1941). Во всех обследованных мной вариантах бытования этого и близкого к нему сюжетов, числом более дюжины,[3] по сравнению с пересказом ее у Платонова обнаруживается множество частных отличий. Они могут показать нам то, какие мотивы Платонову были важны в известном сюжете (какие он даже еще усилил), а какие, наоборот, посчитал несущественными и — затушевал или модифицировал. При этом отличия внутри самих сказочных вариантов я считаю естественным внутренним разнообразием традиционного фольклорного текста и специально останавливаться на них не хотел бы. Но по ходу изложения сюжета я буду пользоваться, естественно, всем нам известными параллелями из сказок Пушкина.

---

[1] Волшебное кольцо. Русские сказки / Пересказал А. Платонов; под общей ред. Мих. Шолохова). М.; Л.: Детгиз. 1950.

[2] *Вьюгин В. Ю.* «Волшебное кольцо» — «Русские народные сказки» А. Платонова (Воплощенная утопия) // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 2. СПб. 2000, с. 155. Остались не рассмотрены мной параллели этой сказки в иноязычных культурах (в частности, есть сходный сюжет в «Тысяче и одной ночи»). Мотив чудесного исцеления безрукой женщины, как будто, подробно исследован в сербской работе: *Поповић П.* Приповетка о девојци без руку. Београд. 1905.

[3] В «Сравнительном указателе сюжетов. Восточнославянская сказка» (Ленинград, 1979) их еще больше — более 45 только по сборникам русских сказок (№ 706, «Безручка»).

§ 1. Девушка с отрубленными руками — как бродячий сюжет

Пересказ фольклорного сюжета в каком-то смысле можно сравнить с интерпретацией **сна**. Припоминая сон, чтобы выразить его в словах, человек во многом создает его заново. Мы не можем осознать ту или иную деталь сновидения иначе, чем переведя ее из образно-континуального (зрительно-кинетического) представления — в словесно-дискурсивное. Сам такой перевод в огромной степени задан представлениями нашей культуры и языком тех символов, которые нам известны (в простейшем случае и сами символы, и их толкования могут быть взяты из сонника, из доступного нам чужого опыта, из художественной литературы итд. итп.). При этом словесные формы, в которые уже был облечен текст, более или менее жестко заданы, если, конечно, сновидец не фантазирует, каждый раз предпочитая по-новому рассказывать свой сон, но их последовательное развертывание (собственное творческое действие человека как сновидца, с одной стороны, а с другой стороны, как снотолкователя) заключает в себе возможности, по крайней мере, для сознательного умолчания одних эпизодов (из соображений стыда или просто из-за непрозрачности сознания), для добавления каких-то других, отсутствовавших в реальном сновидении (для большей вразумительности целого) и для трансформации каких-то третьих. Если говорить строго, вообще все элементы сновидения, переходя в текст, всегда трансформируются.

Аналогия со сном может быть продолжена еще и вот в каком отношении. При первоначальной интерпретации сновидения человек имеет дело с двумя видами действительности — во-первых, с прошлыми событиями и, во-вторых, с событиями будущими по отношению ко времени сна (если сон, что называется, «вещий»). Так что трансформации могут происходить как при подгонке того, что привиделось, — к структуре прошлого, так и при подверстывании, примеривании своего сна уже на события будущего (особенно при ретроспективном взгляде задним числом, по прошествии времени, когда это будущее уже свершилось).

> ...Как явствует из разговоров о сбывшихся снах, толкователь в каждом конкретном случае вполне произвольно выбирает и комбинирует для объяснения сновидения одни образы, игнорируя другие. (...) Большинство сновидений (в том виде, как их помнит и вербально воспроизводит сновидец) обладают бóльшим семиотическим потенциалом, чем абстрактно мыслимая эмблема с ее предпосланным реальному событию значением.[1]

[1] *Лурье М. Л.* Вещие сны и их толкование (На материале современной крестьянской традиции) // Сновидения в традиционной народной культуре. М. 2002, с. 36.

По-видимому, и творческая фантазия писателя черпает образы, идеи, символы — во многом из того же, по большей части скрытого бессознательного источника. Я предлагаю рассматривать предтекст Платоновской сказки, то есть сам ее фольклорный сюжет, как структуру бессознательного — размыто, через множество альтернативных, взаимозаменяемых (или взаимоисключающих) вариантов, наподобие структуры сновидения. Так что́ же автор берет из этой структуры и что к ней добавляет от себя? Но вначале: из каких эпизодов состоит сама эта сказка?

Общая структура сюжета «Безручки» заключается в следующем (буду помечать условно выделяемые мной мотивы буквами русского алфавита, их варианты — удвоенными буквами, а отступления от них в сказке Платонова соответствующими буквами с цифровыми индексами; при этом оговорюсь, что число выделяемых здесь мотивов может быть как уменьшено, так и увеличено: это зависит лишь от подробности изложения; некоторые сюжетные ходы в фольклорных вариантах я просто оставляю без внимания):

после смерти родителей в доме остаются жить вместе старшая сестра и ее брат: *Старик со старухой померли и оставили своим детонькям свое богачество*[1] (а); варианты этого: они или купеческие, или царские дети (аа). Некоторое время дети живут дружно, а потом брат по совету сестры женится (б); причем сам он поначалу против того, чтоб жениться, возражая сестре: *«Как-жо я буду жоничча, жона как-да попадет сердитая, негожая и я тебе повиноваччя не буду»* (бб) — что как бы литературно предваряет дальнейший поворот сюжета. Опасения брата совсем не напрасны: молодая сноха действительно начинает на золовку *зубы точить*, желая, по-видимому, остаться полновластной хозяйкой в доме (в). В екатеринбургском варианте сказки у Зеленина мотив неприязни снохи и золовки усилен тем, что последняя дважды отваживает у первой поклонника, т.е. ее *хахаля*, приходившего в дом во время отлучки мужа-хозяина (вв).

В результате трех последовательных попыток оболгать героиню, золовку, с возведением обвинения на нее перед мужем (перебитая посуда, зарезанная лошадь, наконец, даже убитый сын хозяина: в двух первых случаях возможны варианты, например убитая *горнешня* собачка жены, изрезанный на куски шелковый и бархатный товар в лавке) главная героиня (ее зовут или сестрица

[1] Большинство приводимых текстовых примеров взяты из вятского варианта сказки, в собрании Зеленина. Но в карельском варианте сказки «Как брат сестре руки-ноги отсек» последний из живых родителей перед смертью наказывает «сыну не жениться, а сестре замуж не выходить», что сын довольно скоро сам нарушает.

Аленушка, или *Аннушка* — царская дочь — или же чаще всего она вообще без имени, а просто *сестра*, как бы в предлагаемом взгляде читателю — увиденная глазами родного брата, или же *золовка* — при взгляде уже со стороны соперницы-снохи) героиня по наговору последней все-таки оказывается изгнанной из дому (г).

Ее брат сначала дважды отказывается слушать обвинения, говоря жене: «*Поди ты, невежая, с базару, меня не срами!*» или: «*Не срами меня при народе, не говори про сестру*» (гг). Тут он представлен как купец, и его нежелание принимать во внимание обвинения мотивировано тем, что он — «при исполнении обязанностей»: жена прибегает к нему жаловаться на золовку прямо на базар. Но на третий раз брат вынужден ей поверить — поскольку зарезан их собственный сын. (При этом никакого действенного «дознания» ни разу не происходит: вначале брат просто отвергал обвинения жены как напраслину или как что-то явно неважное для его отношений с сестрой, неизменно поутру благословляясь у последней, как у старшей в доме, перед собственным отправлением на торги: «*Ну, сестра, я поехал опеть*». — *Она благословила* — ггг.) Сестра, таким образом, как будто до последнего момента ничего не знает про свои «преступления», во всяком случае, брат ей о них не говорит (д). Вот и в третий раз, этот крайне немногословный брат как бы просто приглашает ее: «*Поедем, сестра, катаччя*» — и увозит в дальний лес (дд), где заставляет положить голову на пенек: «*Клади голову на пенек, я буду рубить*» (е). Только в лесу он предъявляет сестре обвинение, в котором у него самого уже, как будто, нет никаких сомнений (ё), нет и возможности оправдаться у самой сестры. Она ему отвечает: «*Есь я твое детиччо зарубила, так вот будича отсекай мои руки по локоть*». То есть, может быть, хочет этим сказать, что ‘даже и в том случае, **если бы** она действительно зарубила его ребенка, то он бы **должен был** ей за это не голову, а только руки отсечь’? Он и в самом деле воспринимает такое как приемлемую замену и отрубает ей руки, бросая после этого в лесу одну (ж). В иркутском варианте сказки в сборнике А. Гуревича брат просто «*завязал ей глаза, в лес завез и отрубил ей руки, остави[в] глаза завязанными*» (еёж).

В екатеринбургском варианте в сборнике Зеленина, кроме того, сноха, которой муж откровенно побаивается, наказывает ему жестоко казнить сестру, говоря, чтобы тот отрубил ей не только голову, но и вырезал бы сердце и привез ей самой показать — для доказательства осуществленной казни (ее). Но сестра перед казнью *почала яво уговаривать, штобы да он не убивал іе до смерти. — «Отсеки, — говорит, — хоша руки да ноги, — я тогды никуда не уйду!»* (в доказательство казни вместо своего сердца девушка предлагает отвезти сестре сердце убитой тут же собаки — жж). То есть для психологически «правильного» хода сюжета возможность какого бы то ни было оправдания перед братом

вообще отвергается, вытесняясь увлекательным мотивом замены одной зверской казни на другую, вряд ли менее жестокую. Сравним здесь гораздо более гуманные действия Пушкинской Чернавки (из «Сказки о мертвой царевне»): *Не убила, не связала, Отпустила и сказала: «Не кручинься, Бог с тобой». А сама пришла домой...* (жжж). Кстати сказать, и сам «отчет» перед хозяйкой у Пушкина включает чуть ли не большую эмпатию Чернавки к своей жертве, чем к интересам госпожи: *«Крепко связаны ей локти, Попадется зверю в когти, Меньше будет ей терпеть, Легче будет помереть...»* Собственно такому же «бескровному» варианту следует сказка в изложении Корольковой (жжжж).

Блуждая по лесу, голодная молодая девушка оказывается в чудесном (*чарском*) саду и начинает есть висящие там на деревьях яблоки (з). (В некоторых вариантах сюжета сам Бог подсобляет бедной калеке, спасаясь от диких зверей, *залести на дуб* (зз.) В карельском варианте сказки девушка после отсечения рук (и ног!) сама «запихивается» даже в лисью нору, где ее обнаруживают собаки выехавшего в ту пору на охоту царского сына — ззз.) Но вернемся к более традиционному и более частотному варианту:

> Ходит она по саду и своим ротом ошшипывает яблочки и бахорит [говорит] сама себе: «Кто бы меня взамуж взял, тому бы я принесла сына по-колен в золоте, по локóт в сéребре» (и). [Примечательно, что ни один вариант русской сказки не обыгрывает явно этого замечательного, казалось бы, мотива сказочного возмещения — как будто именно за отрубление себе рук (а то еще и ног) героиня награждает своего сына сказочно красивыми — руками и ногами!]

Но тут ее хватает караульщик сада и отдает *на расправу* сыну своего хозяина, который сразу же за красоту лица влюбляется в девушку (й). Это или *чарский сын*, или королевич, или сын богатого купца, у Платонова же просто крестьянский сын. В иных вариантах молодой человек, услышав ее завлекательные речи в саду (про то, какого замечательного ребенка она обещает родить своему будущему мужу), совершенно независимо от караульщика идет к родителям просить разрешения на свадьбу (йй). Родители в замешательстве: *«На чегож мы ее возьмем, у ее рук нет». — «А я порежу́ не́нькю* [найму няньку], *уж больнё она мне мравиччя* [сильно нравится]». Сын женится-таки на Безручке, несмотря на ее видимое уродство и несогласие родителей (к).

Через некоторое время после свадьбы (когда *жена уже понеслась*) муж вынужден уехать из дому по торговым делам или же уйти на войну (л). (Платонов выбирает именно второй вариант.) Вот в это время жена рожает замечательного, как и было ею предсказано, ребеночка (м) (*волосы жемчугом пересыпаны, в голове ясный месяц, в темечке ясно солнышко*). В наиболее близком генетически, но уже ином, согласно «Указателю сюжетов», сюжетном варианте сказки

(*Чудесные дети,* № 707), который чаще всего выступает в контаминации с рассматриваемым сюжетом (*Безручка,* № 706), третья из сестер, разговор которых подслушивает царь (так же это и у Пушкина), обещает родить замечательного сына или даже принести *в трех брюхах по три сына* — то есть три раза подряд родить по тройне, но сестры (или ведьма — повивальная бабка) подменяют этих рождаемых ею детей — котятами, щенятами и другими зверенышами. Вот тогда-то героиню и заточают в бочку, пуская в море (причем она умудряется спрятать самого последнего из новорожденных детей — в собственной косе и оказывается в бочке вместе с ним).

После чудесного рождения родители мужа посылают гонца к отцу с радостным известием (н), но гонец по случайному стечению обстоятельств (или в результате колдовства) попадает к «волшебнице» — той же злодейке-снохе, жене брата героини, которая теперь подменяет его письмо: «*что твоя жена родила — половина собачьего, половина ведмежачьего; прижила в лесу со зверями*» (о). Муж в ответном письме родителям распоряжается во что бы то ни стало дожидаться его возвращения и ничего без него не предпринимать (п), как и полагается в подобном случае: ср. действия царя Салтана у Пушкина,[1] но злой сопернице и на возвратном пути удается перехватить и этого гонца и подменить его письмо (р); в результате чего родители сына вынуждены, опять против своей воли (поскольку они уже сердечно привязались и полюбили невестку с внуком), выгнать обоих в лес, привязав ребенка к груди матери (с) или же поместив ей его на спину, в котомочке (сс). (Мотив бочки как места заточения царицы и приплода, как у Пушкина, используют только шокшозерская, из района Лодейного поля, что под Петербургом, сказка «Девять братьев», а также сказка, записанная Зелениным в екатеринбургском уезде, «Брат и сестра (девица с отрубленными руками)». Согласно же более современной Платонову сказке Корольковой, подложное письмо царя получают *вельможи да бояре дворцовые,* которые не любят героиню за то, что та *простого звания*; вот они-то с радостью и выгоняют ее из дому.[2]) В упрощенном карельском варианте злая сноха вообще не доносит записку до царя, а приносит подмененный, как бы уже написанный им ответ: «*Отвезти в лес и жену и сына*».

Скитаясь снова по лесу, Безручка набредает там на колодец, нагибается над ним, чтобы напиться, и роняет ребенка в воду (т), после чего в отчаянии

---

[1] Кстати, ведь и у Пушкина тут некоторая сюжетная неувязка или, по крайней мере, недомолвка: ведь царь не мог потом не взыскать с сестер своей жены за невыполнение данного им распоряжения.

[2] Это напоминает мультипликационный вариант сказки «О рыбаке и рыбке» (1950-х годов), в котором иллюстрацией к словам «*А народ-то над ним* [стариком] *посмеялся*...» служат двое хохочущих над героем царских вельмож на ступенях дворца старухи-царицы.

не знает, что делать. Тут появляется чудесный помощник — старичок (или: угодник Никола), который увещевает ее попытаться протянуть за ребеночком руки (которых у нее-то нет!), что мать, не без колебания, все-таки пытается сделать (у). И свершается чудо — ее руки исцеляются (т.е. мгновенно отрастают); она благополучно достает сына из колодца совершенно невредимым (ф), после чего, правда, руки опять становятся как были, по локоть отрубленными (х). (В варианте сказочного сюжета в собрании Худякова Безручка перед исцелением окунает культи своих рук поочередно в воду двух колодцев — фф).

Вслед за этим, уже по прошествии нескольких лет, мать с ребенком *вот и стали подходить... к восударству, где-ка жил Иван Сареич* [Иван-Царевич, то есть в данном варианте ее муж]. Под видом нищих, умеющих рассказывать сказки (ц) или же специально нарядившись в *швецарское платье*, или даже побрив голову, чтобы наняться на работу *слугой, прикащиком* (цц), они приходят на тот самый постоялый двор, где хозяевами живут теперь брат со своей женой и куда неожиданно приезжает сам муж героини, отец ребенка (ч). Ни муж, ни брат не узнают ее, специально одетую в нищенское платье (ш). (Невольно вспоминается сюжет возвращения в родной дом Алексея, человека Божия. Странно, конечно, что окружающие не замечают отрубленных рук, ну, да что укорять сказку за неправдоподобие.) В некоторых вариантах сюжета героиня сразу же забирается вместе с сыном высоко на печь и до конца рассказа оттуда не показывается (шш).

С печи Безручка начинает сказывать, как она говорит, правдивую *сторьицу*, воспроизводя в точности повесть собственных мучений и скитаний (щ) перед так и не узнающими ее (почти до самого конца) мужем и братом. По-моему, здесь мы имеем дело с уникальным для сказки вложением одного рассказа в другой, с повтором практически один к одному того же самого сюжета. Интересно было бы посмотреть, как различные сказочники его обыгрывают (а Платонов вовсе отвергает, как мы увидим, такое «излишество»). В некоторых вариантах рассказчица предварительно ставит перед слушателями условие: если кто-то будет ее перебивать, то чтоб он был наказан (*тому две плети чтоб было* или: с того *сто рублей* штраф). Все с интересом слушают ее рассказ, и только сноха, хозяйка дома, все время противится продолжению рассказа (уж она-то очевидно узнала ее — ъ): «*Вот начала чепуху городить! (...) Вот чушь какую порет! (...) Вот начала вякать, б... этакая!*» (Ее за это и подвергают штрафу; а где-то прямо говорится, что она ведьма — ъъ.) Однако муж Безручки заступается за рассказчицу, обращаясь к хозяину дома: «*Брат, вели своей жене замолчать, ведь история-то славная!*» — и говорит своей не узнанной жене: «*Сказывай, сказывай, матушка; смерть люблю такие истории!*» (ы). (Забавно, что он при этом называет фактического брата своей жены — *братом*, еще не узнавая

согласно сюжету сказки ни его, ни свою жену; но такова, видно, логика сказителя — он кооперативен по отношению прежде всего к своим слушателям.)

В иных вариантах рассказчиком может выступать сам выросший сын главной героини (щщ) или даже все три сына этой женщины! (там, где их трое), по очереди. А в иркутском варианте сказки рассказ прерывается, как и в большинстве случаев, три раза, но каждый раз новым слушателем: первый раз — братом Безручки после слов рассказчика о том, как он, брат, завязав сестре глаза, отвез ее в лес и отрубил руки (*Врет он, что вы его слушаете!*); второй раз — женой брата в том месте, где говорится, как она распечатывает письмо и подменяет его, а в третий раз — самим царем, мужем Безручки, после слов о том, что он распорядился в письме выслать жену в лес еще прежде его прибытия с войны (*Что? Что? Неверно!)*. [То есть таким образом вина как бы распределяется на всех троих слушателей.] Всем им по очереди (в том числе и царю!) в этой сказке следует наказание — по две плети.

Как уже сказано, почти во всех вариантах рассказчику приходится досказать историю буквально до того момента, когда мать с сыновьями только что, перед началом рассказа, пустили в дом под видом нищих, — то есть повествование как бы намеренно проходит по второму кругу (ь), пока, наконец, сам муж не узнаёт в нищенке жестоко и незаслуженно наказанную им супругу (э).

В варианте «Безручка-безножка» (в сборнике Ончукова) это узнавание происходит несколько раньше: *Когда обсказала, что кломбушом прикалитась в сад яблоки есть,* [муж] *и догадался, что это его жена* (ээ). (В этом варианте сказки, однако, изначальное наказание героини еще гораздо суровее: родной брат отрубает ей не только *по локóт руки*, но и — *по колен ноги* (жжжжж), после чего она вынуждена передвигаться по лесу, *катаясь горючим камнем* [что, по-видимому, выступает симметричной оппозицией к чудесным свойствам рождаемого ею сына: тот — *по колен в сéребре*].

В иркутском варианте рассказчиком «сказки в сказке» оказывается десятилетний сын героини. Интересно проследить, как в его речи происходит переход от основного рассказа, который до сих пор шел в обычном режиме (от 3-го лица, как о чужих людях: *он, она*) — к рассказу о себе и своей матери, уже от первого лица:

> «И вот, — говорит, — мы с матерью пришли вместе, и этот самый ребенок рассказывает вам рассказ». [Тут он снимает с себя красну шапку, которую ранее, до рассказа, снять отказывался.] «Видимо, это мой папаша и есть?» [Только после этих слов царь хватает его на руки и начинает целовать.[1]]

[1] В этом же варианте в конце брат и его жена названы еще и «*подрывниками*», про них говорится, что их «*раскулачили. Они уже не действуют, не царствуют*!» (с. 201).

В другом варианте сказки, записанном в 1938 г. в Карельском Поморье, где повествователем тоже выступает сын героини, переход в пересказе от нарратива в 3-м лице к прямой речи также выражен явно:

> И достала она [из колодца] своего младеня. А как достала, он и побежал, на ногах побежал, и привел к тому месту, где брат отсек ей руки и ноги, и к той норы, где она была, и всё ей показал, и потом привел к своему [то есть, надо понимать, к ее собственному] брату и подавался [попросился] ночевать. Эта женщина [т.е. жена брата] не пустила их. Пришли мы, подавались к хозяину [попросились у хозяина], хозяин пустил нас, и напоили, накормили нас, и повалились мы спать, потому что устали. (...) # А потом и говорит: # — Здравствуйте, папенька, я твой сын.[1]

В большинстве других вариантов, узнав, наконец, свою жену (или же только начиная догадываться, что это действительно она), муж просит показать ему сына, чтобы проверить, в самом ли деле у того руки, как было сказано, по локоть в золоте итп. Чудесные свойства предъявляются, и всё счастливо разъясняется (ю)[2]. И вот тогда уже брат героини привязывает свою жену-злодейку к хвосту *самой что ни есть лучшей кобылицы* (или *злого жеребца*), пускает ее галопом по чисту полю, пока кобылица *не размыкала* злодейку до смерти (я). Или же сам муж понесшей незаслуженное наказание героини приказывает своему шурину убить жену того — *за поддельные шутки* (яя), и тот, как сказано, *расстреливает ее на воротах*.[3] В шокшозерском варианте сказки «Василий и Аннушка» к тому же и самого *брата — взяли на выстрел* [т.е. на расстрел] *в полё* (ояя). Сердобольный сказитель после этого озабоченно разъясняет: *А имущество осталось за Анной* [то бишь за сестрой].

Платонов как будто использует сюжетный ход именно этой последней, шокшозерской, сказки, у которой, надо сказать, финал довольно редкий (ояя), но еще его и усиливает в соответствии с собственной поэтикой — дополнительным **осознанием** брата своей вины и принятием на себя наказания. Во всех вариантах сказки этот брат представлен просто как послушный исполнитель воли своей злой жены (и согласно нормам «международного права» он

---

[1] «Как брат сестре руки-ноги отсек» (А. Т. Сопунова) // Русские народные сказки Карельского Поморья. Петрозаводск. 1974, с. 307

[2] Здесь, очевидно, следовало бы проследить также заимствование многих мотивов этой сказки из лубочной «Повести о Бове» (Симбалда и Личарда играют перед своим отцом на гуслях и домре, поют и танцуют), но там они в нарративе.

[3] Зеленин замечает по поводу этого: «Расстрел на воротах, столь обычный в наших сказках, — явление, вероятно, бытовое» (Великорусские сказки Пермской губернии. СПб. 1914, с. 569).

был бы, вероятно, оправдан). У Платонова же он в финале благодарит сестру за ее *сторьицу* следующими словами: *«Спасибо тебе за рассказ, а зло на посев не оставляется»* (я1): ночью он тайно выводит из конюшни необъезженную кобылицу (я2), привязывает к ее хвосту скрученными вожжами себя со своей злодейкой-женой и пускает кобылицу вскачь, после чего кобылица, естественно — *растрепала их насмерть о землю* (яяя1). Здесь, мне кажется, будто сам автор отождествляет себя с невольно введенным в заблуждение братом и предлагает нам, его читателям, взглянуть на себя — через принятие вины за несчастье (кстати, в известном Платонову, согласно Вьюгину, варианте сказки Корольковой брата Безручки зовут Андрей).

По-своему Платонов изменяет и фигуру мужа Безручки. Это — некий уже пожилой полководец, ведущий многолетнюю войну и наконец выигрывающий ее (во многом благодаря участию собственного сына и жены). Тут возможны естественные аллюзии с действительностью: Сталин — Платонов; Сталин и его попавший в плен к немцам во время войны сын Яков Джугашвили; сам Платонов — и его погибший от туберкулеза, полученного в лагерях, сын Тоша.

Но Платонов меняет и некоторые другие мотивы сказки. Во всех традиционных сказочных вариантах реальным виновником однозначно выступает сноха, злая жена брата, а сестра не имеет никакой возможности оправдаться от возводимого обвинения. (Но сказка не заботится соображениями жизненного правдоподобия и зачастую не нуждается в мотивировках, каких требовала бы художественная литература.) У Платонова братова сестра получает возможность оправдаться, но сознательно ею не пользуется. При вторичной попытке ее обвинить, когда подыхает корова (которой на самом деле сноха скормила вредную траву: у Платонова это не ведьма, а скорее просто злая, слабая, малодушная женщина), золовка, то ли не подозревая о злой воле снохи, то ли не желая принимать такой ход событий во внимание, великодушно берет на себя ее вину: *чтобы брат на сестру не подумал* (д1). Это — нечто вроде известного в агиографии юродства праведника.

Но когда сноха *по нечаянности* еще и *заспала* своего младенца, сказав мужу на золовку, что это, дескать, та, *змея подколодная*, удушила их ребеночка, брат приходит в отчаяние и бросает сестре жестокие слова: «*Не увидишь ты завтра белого света*!» Наутро он отвезет сестру в лес и хочет уже рубить ей голову: остановив сани, он велит сестре положить голову на пенек и только тут наконец предъявляет обвинение. На это *сестра хотела вымолвить слово в ответ, да брат от лютости и от горя своего не стал ее слушать* (ё1). То есть Платонов вводит для довольно сомнительного, с точки зрения обыденного правдоподобия, сюжетного хода сказки свою дополнительную мотивировку.

Сестра как будто во всем беспрекословно подчиняется брату — она бы хотела, конечно, объяснить, что совсем неповинна в гибели ребенка, однако он хочет поскорее отделаться от этой уже решенной им в глубине души тяжкой обязанности (возмездия) и заносит топор. И тут, уже в последний момент перед казнью, девушка слышит, как *воскликнула на ветке малая птичка* (типично Платоновская деталь), и поднимает голову (ж1). В результате брат отсекает ей руки по локти: «*Ступай, — говорит, — куда глаза твои глядят, ступай от меня скорее...*» — при этом он плачет (ж2)!

Скитаясь по лесу одна, Безручка набредает на сад с *яблоками сычёными* <по-видимому, спелыми>, *рассыпчатыми*, одно из них съедает, а второе только надкусывает, как тут ее застигает караульщик сада; вместе с ним видит ее и сын хозяина, который просто влюбляется в нее, ибо, добавляет Платонов, —

> «ветер причесал ее волосы,... сердце разрумянило ее щеки, и стала она оттого миловидна и хороша лицом»[1], а, как известно, «кого любишь, того и калечество не портит» (и1).

Они женятся, хотя одинокий (здесь у Платонова отличие) отец жениха возражает против женитьбы сына на девушке-калеке. Вслед за тем молодой муж уходит на войну, а жена в самом деле, как обещано в прототипическом варианте сказки, рождает сына — *руки у младенца золотые, во лбу светел месяц сияет, а где сердце — там красное солнце горит*. Платонов добавляет уже от себя более правдоподобное, как ему кажется, объяснение: *Да, гляди, для матери и для дедушки иных детей и внуков не бывает* (м1).

Безручка просит старика-караульщика (это, по-видимому, тот самый персонаж у Платонова, что и человек, ранее застигший женщину в чудесном саду) написать мужу письмо: сама она неграмотна, а тот знает грамоте. Старик пишет и сам же берется доставить письмо по назначению (н1), но по дороге попадает на ночлег к злой жене брата героини — та парит его в бане, выведывает, кто он такой, зачем едет, выкрадывает письмо, спрятанное в одежде старика, сжигает в печи, а на его место кладет подложное, что-де родила жена неизвестного зверька — *спереди вроде как поросенка, сзади собаку, а со спины он на ежа похож* (о1). Ни о чем не подозревающий старик-караульщик относит письмо по назначению, получая ответное послание уже не от самого хозяина, мужа Безручки, а из рук другого человека, какого-то подчиненного этого полководца (п1), так что не знает о непосредственной реакции адресата на полу-

[1] Здесь Платонов как будто действительно следует варианту Корольковой: «*Разрумянило солнышко ее щеки, завил ветер ее волосы шелковые*»; но при этом в сказке Корольковой нет и речи об отсечении рук!

ченное тем (горестное) известие. Муж в ответном письме велит жене, *чтобы она берегла и жалела их дитя, а что оно безобразным родилось, так для него оно все равно дорого и мило...* (п2). (То есть Платонов в традиционный сюжет добавляет желание сохранить любого, даже и безобразного ребенка.)

Злая братова жена, естественно, подменяет еще и ответное письмо. В результате старик-свекор вынужден по получении письма против собственной воли выгнать невестку со двора, говоря ей, скорее всего, в утешение: *«Видно, переменилось у него сердце к тебе»* (с1): сын теперь уже, якобы, пишет ему, что если сам и уцелеет на войне, то будет у него другое семейство (р1)[1].

Безручка берет *сына-младенца в подол, а край подола зажала в зубах и ушла со двора... куда глаза глядят*. Через какое-то время старик-свекор начинает так скучать по выгнанной невестке (с2), что заставляет караульщика идти вновь разыскивать ее, чтобы упросить вернуться обратно в их дом (для этого, вероятно, и нужно Платонову одиночество родителя), караульщик пытается это исполнить, однако вынужден возвратиться ни с чем: он не находит ее в лесу. В результате

> старый садовник [то есть старик-свекор] стал томиться и тосковать, а однажды лег спать и вовсе не проснулся — он умер во сне от своей печали (с3).

(Здесь мы опять видим собственно Платоновский сюжетный ход.) Тем временем, блуждая по лесу и желая напиться воды, женщина упускает сына из подола, роняя в его колодец.

> Потянулась мать в колодец, вспомнила про свое калечество и заплакала. (...) И видит она сквозь воду, как сын ее на дне колодца лежит (т1).

(Этот эпизод как будто перекликается по смыслу со сценой сказки «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» — он нужен автору для оправдания того, зачем Безручка так низко наклонилась над водой, но вообще-то заглядывание в воду, в ее глубину — еще и собственно Платоновский мотив — ср. «Чевенгур», «Река Потудань»). Тут руки у бедной женщины чудесным образом отрастают, и она достает сына из воды — целым и невредимым (уф).

> А как выхватила она ребенка из воды, ...так рук у нее опять не стало (х).

Примечательно, что само чудо временного обретения рук у Платонова как бы специально затушевано: уже совсем было отчаявшаяся женщина видит вдруг в своем отражении в воде, как *руки у нее выросли* (ф1). Тут как бы возникает мо-

[1] Этот явно *чужой* вторгающийся голос в сказке повторяет так и не осуществленный, но вполне реальный вариант сюжетного продолжения другого послевоенного Платоновского произведения — рассказа «Семья Иванова», или «Возвращение».

тив зеркального, то есть призрачного отображения — <она выхватывает сына из колодца, как бы не помня себя от радости>.

Сын Безручки через какое-то время делается прекрасным юношей и уходит на ту войну, где с его рождения бьется отец, — это уже дополнительный, собственно Платоновский ход внутри традиционного сюжета (ц1). Но от тоски по своему сыну уже сама мать через какое-то время, одевшись в солдатское платье, отправляется на ту же войну (ц2): там в мужской одежде ее никто не узнаёт, люди принимают Безручку «за мужика» (по-иному, чем в обычной сказке, задействован тот же мотив неузнанности). В поисках сына она начинает *утешать больных и умирающих* (ц3), то есть делается медсестрой, богомолкой и даже неким политработником: *...Кто духом ослаб, так Безручка впереди него на врага идет, и оробевший воин вновь поднимает меч.* Наконец, она находит своего сына в бою, бьющегося в одиночку, почти погибающего (ц4), и бросается ему на помощь (ц5). Ситуация безоглядного сострадания и желания помочь, невзирая на реальные обстоятельства, повторяется — и снова порождает чудо:

> почувствовала она вновь свои руки и силу в них, будто и не отрубал их ее брат никогда (ф1).

Она спасает сына, но после этого руки у нее уже во второй раз оказываются снова отрубленными (х1)[1]. При этом за битвой как бы издали, со стороны, наблюдает сам полководец, отец героя, муж Безручки (ц6). Он посылает узнать, что за богатырь бьется в одиночку на его стороне и откуда он родом (ц7). Однако посланное им подкрепление прибывает только тогда, когда и мать уже совершенно выбилась из сил, и сын еле держится на ногах, обливаясь кровью (ц8). В пылу боя он не узнает собственной матери, в том числе и потому, что у нее оказываются вполне нормальные, даже *могучие* руки (ц9). *Новые воины посекли мечами остатних врагов, а павшие от рук Безручки и ее сына уже лежали мертвые.* После того, как битва выиграна и руки матери во второй раз *отсыхают*, полководец раздает награды отличившимся в бою (ц10), а сына будто намеренно отсылает в деревню, чтобы привести женщину, которая родила

[1] Возможно, что мотив выхода матери на бой в помощь сыну взят Платоновым из башкирской сказки «Охотник Юлдыбай», где мать отправляется выручать сына, брошенного помощниками по охоте на растерзание медведю. Сразу после войны (а может быть, и во время ее), до обработки русских сказок, Платонов занимался сказками башкирскими, и в 1947 вышла книжка «Башкирские народные сказки» в его обработке, в предисловии к которой говорится, что в основе русского перевода лежат тексты научно-исследовательского института языка и литературы, собранные башкирскими фольклористами. Там встречаются сюжетные мотивы, сходные с Пушкинской «Сказкой о работнике Балде» («Абзалил») и с подменой писем (правда, подмена обращается к лучшему для героя башкирской сказки «Аминбек»).

такого богатыря. Тот, уехав, естественно, матери не находит и возвращается ни с чем (ц11). (Награждение отличившихся в бою длится невразумительно долго, оно как-то растянуто.) Полководец приглашает получить награды тех, кто *помогал исцелять раненых и умирающих,* — и только тут узнает в безрукой женщине собственную жену (э1), а Безручка наконец видит, что полководец и есть ее муж, так долго ею не виданный (э2). Как сказано у Платонова, она не стерпела и потянулась к нему, потому что

> его она всегда любила и не могла забыть. И в тот же миг, словно из сердца, выросли у нее руки, такие же сильные, как прежде были, и обняла она ими своего мужа. И с тех пор навсегда руки остались при ней (ф2).

Таким образом, автор намеренно усиливает мотив чудесного отрастания отрубленных рук у женщины, делая его из однократного трехкратным, чего нет ни в одном варианте известной сказки: в первый раз ради спасения ребенка из воды, во второй раз для спасения сына в бою и в третий — от любви к мужу, а в конце даже и оставляя руки навечно при ней. Кроме того, муж героини, полководец, наделяется всеведением (или, по крайней мере, намеком на таковое). Когда сын возвращается после бесплодных поисков в деревне, полководец уже узнал в Безручке свою жену и зовет к себе сына, говоря ему: «*Здравствуй, сын мой!*» Возникает невольное впечатление, что полководцу давно известно, что это были его сын и его жена: он видел, что тот чуть было не погиб, а спасла его собственными силами только мать. Но он как бы всему этому дает совершиться естественным путем, до времени ни во что не вмешиваясь (то ли будучи нагружен множеством гораздо более важных и неотложных дел, то ли уже заранее зная, как все должно произойти в действительности?): он будто бы и чудо совершает чужими руками.

Итак, можно было бы, наверно, подсчитать количество отступлений Платонова от традиционного сюжета сказки, количество его «умолчаний» и собственно «прибавлений» к сюжету. Но этого я делать не хочу. Важнейшим здесь мне кажется, что писатель, как бы сверяя свое бессознательное, с одной стороны, с известным сюжетом (если угодно, с собственным, или даже коллективным *сном*), а с другой стороны, с тем, что требуется заданной жесткой «идеологической матрицей», внутри которой он работает (тоже в какой-то степени со сном, то есть со структурой бессознательного), выводит в текст, как я, надеюсь, показал, своих прежних излюбленных персонажей, помещает их в свои излюбленные ситуации, нагружает их действия своими излюбленными мотивировками.

Сюжет сказки в исходном варианте, если оглядеть его схематично, сводится к тому, что героиня оказывается (пять раз) ложно оклеветанной и дважды терпит несправедливое наказание. Клевета исходит от ее снохи, а невольными исполнителями наказания оказываются в первый раз ее родной брат, а во второй раз родители мужа. Развязкой выступает сцена, в которой героиня под видом нищей сказительницы является в дом брата и перед ним, его женой и оказавшимся тут же в гостях собственным мужем излагает историю своих бедствий. Сказка уже идет по второму кругу и рискует пойти по третьему, пока, наконец, основные слушатели не узнают себя в героях сказки, за чем следует справедливое наказание виновной злодейки-снохи с водворением героини в доме мужа и возвращением ее собственности. Но вместо важнейшего внутри структуры традиционной сказки мотива «сказки в сказке» Платонов делает кульминационным совсем другой эпизод (или эпизоды) — многократное чудо, мотивируя его, во-первых, заглядыванием героини вглубь воды, во-вторых, подводя героиню с сыном вплотную к гибели в бою и, в-третьих, необходимостью рук для того простого действия, чтобы обнять любимого мужа (а в результате даже и награждая ее руками навечно). Сам рассказ Безручки о своих злоключениях только упоминается Платоновым — он нужен лишь для раскаяния брата и его покаянного принесения себя в жертву, что также резко выделяет Платоновский сюжет на фоне иных вариантов традиционного.

§ 2. О типах рассказчиков

Зададимся теперь вопросом: что движет сказочником в рассказывании им той или иной сказки или даже просто в воспроизведении какой-то истории? С одной стороны, может быть, сам заведенный ритуал толкает на это (как, например, бывает в случае произнесения *тоста*) — ритуал произнесения какого-то забавного, поучительного или юмористического текста в определенной ситуации (то есть рассказанного «к месту»), как, например, во время вынужденного безделья, перерыва в работе при большом скоплении людей, скажем, на уборке урожая, во время ярмарки или на посиделках зимой в темные вечера перед тем, как ложиться спать. Сказители, сказки которых записывались собирателями, — это ведь часто не профессиональные рассказчики, а ремесленники, шерстобиты, валяльщики валенок, сапожники, бродячие торговцы, плотники, охотники, приисковые рабочие итп. Человек, конечно, вполне может и сам *не верить* в то, что рассказывает, снабжая, например, критическими комментариями собственный рассказ, как делал, согласно Зеленину, сказитель Верхорубов (по жизни плотник), который в записанной от него сказке про

козла (вариант «Сестрицы Аленушки и братца Иванушки») объяснял слушателям, почему купец *Иван Торговой* распознал, что в его жену превратилась *Егибисна*, т.е. дочь Еги-Бабы: та просит теперь вдруг зарезать своего так раньше ею любимого братца-козленочка; у Егибисны, как теперь видит купец, *одна нога говённа, а другая назёмна* [навозная, вымазанная в навозе]. *А у ево жены одна нога серебрена была, а другая золотая* ***(обутки, быть может)***[1].

Но при этом издатель в предисловии специально оговаривает, что именно данный сказитель, в отличие от других, **верит** в существование леших и вообще нечистой силы, о которых повествует в своих сказках! В вышедшем за год до Вятских сказок сборнике Пермской губернии (Пг. 1914) Зеленин разбирает особенности разных типов сказочников. Первый из них, Ломтев, по его мнению, относится к сказке как к некоему существующему независимо «неприкосновенному и нерукотворному» сюжету, взятому как бы уже готовым из книги. Он так же, как Верхорубов, иногда в течение рассказа останавливается и восклицает по поводу своих слов: «*Не знаю только, правда это или нет!*», но именно на основании этого издатель выводит следующее заключение: «слушая это восклицание, я могу с большею достоверностью догадываться, что во всех прочих случаях сомнению в душе Ломтева места не было» (с. XLII). Другой же, прямо противоположный для него тип сказочника — это Савруллин:

> Это собственно не сказочник, а балагур, шутник, весельчак. Взгляд его на сказки не серьезный, если не сказать — легкомысленный. Любимый жанр Савруллина — короткие бытовые рассказы-анекдоты, особенно о ворах, плутах и обманщиках. Изложение он считает важнее содержания. Но в изложении он обнаруживает крайнее пристрастие к рифмике, к дешевому остроумию, чем окончательно портит свои сказки (с. XXXVIII).

Помимо этих типов рассказчиков Зеленин предлагает выделять еще сказочников, пользующихся ради занимательности не «балагурством, не рифмами и не раёшничеством» (как Савруллин), а подбором различных, более занимательных сюжетов и анекдотов сразу из многих бытовых сказок, нанизывая их в одну длинную цепь, так чтобы получилась «как бы бесконечная хроника о похождениях героя» (М. О. Глухов, с. XL). Зеленин считает это уже другим типом, но кажется, что второй и третий типы сводимы к единому. Он упоминает также еще один тип сказочника (Шешнев-отец, с. XLI), также с отношением к сказке как «к книге», но как будто он вполне сводим к первому (т.е. Ломтеву и Верхорубову):

---

[1] Здесь выделено полужирным шрифтом добавление сказителя, приводимое в кн.: Великорусские сказки Вятской губернии / Под ред. Д. К. Зеленина. Петроград. 1915, с. 55.

> это сказочники без воображения и без дара слова, с одною памятью; «своих слов» у них нет. Они хранят выслушанную сказку как нечто окаменелое, мертвое, ничего к ней не прибавляя.

По-моему, обладает ли человек даром слова или нет, здесь в общем-то неважно. Гораздо важнее отношение к рассказываемому: если он всегда в точности старается воспроизвести доверенный ему кем-то сюжет, то это одно, а если ощущает событие лишь только материалом для своего текста и считает себя вольным делать с ним все что хочет, это другое.

А вот уже иная ситуация типичного сказочника и, как представляется, совмещающая в себе обе описанные выше, — в описании того же Зеленина. Это слепой старик, снова из вятских мест, некий Кузьма Михеев из села Юрьево Котельнического уезда, который знает и рассказывает всегда только одну сказку (он сам называет ее *розсказъ-Ворона*, или «о неправом суде птиц», как обозначил ее издатель). Старик во всю жизнь никуда не выезжал дальше уездного города Котельнича, да и саму так вдруг понравившуюся ему сказку услышал от какого-то неизвестного человека, с которым когда-то в молодости просеивал жито у купца. Выслушав сказку, он сразу же *понял* (т.е. запомнил) ее «от слова до слова» и прекрасно помнит до сих пор (с. 213). Но сказка эта, надо сказать, с каким-то не вполне вразумительным, хотя явно морализаторским подтекстом. Значит, услышанный сказочный сюжет просто каким-то удачным образом наложился, запал в душу, вошел в сознание этого человека, составив внутри него значимую часть? (Здесь-то, вполне вероятно, и происходят большинство неосознаваемых для рассказчика трансформаций, когда свою собственную «ключевую» тему человек выдает за «услышанное» от кого-то!) Быть может, так же происходило (множество раз) и в случае сказочника-Платонова — он как бы «слышал» свыше сюжет, который ему приходилось рассказывать. Чтó двигало им в выборе именно этих сказочных тем и именно в этом их претворении? Интересно было бы рассмотреть в этом ряду такие безусловно значимые, если вообще не ключевые для Платонова фольклорные темы, как добровольное принятие на себя (незаслуженного) наказания, пребывание героя неузнанным среди родных и близких людей (в нищенском обличье), уродование тела героя (в том числе своего собственного, как в сказке, когда Иван-царевич вынужден отрезать у себя части от руки и от ноги, для того чтобы накормить сказочную птицу Ногай, на которой он летит по небу), мотив раскаяния и покаяния героя, как в былине о неверной жене или в сказке «Купеческий сын» (№ 60 в Вятских сказках Зеленина), где муж становится перед невинно наказанной им ранее женой на колени и просит у нее прощения, итп.

В «Колымских рассказах» Варлама Шаламова помещен рассказ «Как тискают “ро́маны”» (1959). Среди немногих жанров тюремного фольклора (т.е. тюремных романсов, рассказов в порядке «обмена опытом», о собственных «делах» заключенных) автор рассматривает самый распространенный жанр — то есть «тискание ро́манов», или переделку любого литературного текста под устный рассказ:

> Автора здесь никто никогда не называет и не знает. # Требуется, чтобы рассказ был длинным — ведь одно из его назначений — скоротать время. # «Ро́ман» всегда наполовину импровизация, ибо, слышанный где-то раньше, он частью забывается, а частью расцвечивается новыми подробностями — красочность их зависит от способностей рассказчика.

[И далее, говоря уже об узкой жанровой специфике таких «ро́манов»:]

> Это, конечно, детективы. (...) # Никакой мистики, никакой фантастики, никакой «психологии». Сюжетность и натурализм с сексуальным уклоном — вот лозунг устной литературы блатарей. # В одном из таких «ро́манов» можно было с великим трудом узнать «Милого друга» Мопассана.

[А в другом — «Графа Монте-Кристо», в третьем — «Жана Вальжана», в четвертом — «Анну Каренину» или биографию Некрасова по одной из книг Чуковского...]

> Конечно, и название, и имена героев были совсем другими... (...), фабульный каркас переплетен собственной импровизацией рассказчика, и в строгом смысле «ро́ман» есть творение минуты, как театральный спектакль. (...) # (...) Рассказывает[ся такой «ро́ман»] обычно до полного изнеможения, ибо, пока не заснул хоть бы один из слушателей, считается неприличным оборвать рассказ. Отрубленные головы, пачки долларов, драгоценные камни, найденные в желудке или кишках какой-нибудь великосветской «марьяны» — сменяют друг друга в этом рассказе.[1]

---

[1] *Шаламов В. Т.* Колымские рассказы. Кн. 2. М. 1992, с. 88–92. Надо заметить, однако, что рассказы самого Варлама Шаламова, при всем натурализме доподлинно передаваемого в них лагерного быта, написаны непонятно иной раз в каком именно модусе повествовательности. Одни из них (большинство) совершенно отчетливо документальны, как, например, «Рива-Роччи» (это скорее воспоминания самого автора о лагере, по большей части идущие от первого лица), другие несут на себе некоторые приметы литературной обработки: это или нарратив, с повествованием уже от третьего лица (даже о себе самом, но уже как бы с отстранением), или явно с подставным повествователем (не-Шаламовым и по имени, и по самим описываемым фактам). Поэтому, например, рассказ «Заклинатель змей» (1954), главным героем которого является киносценарист Андрей Федорович Платонов, не понятно, как расценивать — то ли как документальный рассказ о реальном человеке, встретившемся автору в лагере, то ли (еще и) как притчу о писателе Андрее

(Подобные рассказчики скорее соответствуют типу Савруллина, поэтому возможность представления самого Платонова в виде подобного «романиста», даже окажись он в лагере, как в рассказе Шаламова «Заклинатель змей», мне представляется маловероятной.[1])

Еще один очень интересный, но мало исследованный вопрос — это структура целого, на котором «держится» сам рассказ. Всегда ли это целое **есть** (должно присутствовать) в рассказе и что́ (какого рода целостность) необходимо для его удачности — мораль, афоризм? В этой связи, кажется, можно упомянуть о легендарном устном рассказе о «первом башкирском металлурге» — рабочем кричного цеха на Белорецком заводе (в 1836 году) Ибрагиме Ильясове. Устный рассказ записан спустя 130 лет после реально происходивших событий — от пенсионера Кильмухамета Тафтахатдинова краеведом Р. А. Алферовым. Первоначально герой рассказа был бортником, пчеловодом, а когда пришел на завод,

> жалили его пчелы [т.е., как надо понимать, искры от горячего металла], но он терпеливо переносил боль и весь в укусах ходил... (...) Там [в цеху] стояла страшная жара.

Однако, проработав некоторое время и получив свой первый заработок, рабочий отказался от работы и бросил деньги под ноги управляющему, решив отправиться обратно в свой аул. Когда управляющий спросил его:

> «Чего ж ты, Ибрагим, уходишь?», тот, согласно рассказу, ответил: «У вас пчел много, а меду нет![2]»

Удачно найденная литературная форма такого рассказа (вряд ли за 130 лет произносимые слова героя могли сохраниться в точности в первозданном виде) заключается в том, что повествователь сам говорит здесь словами героя, тем самым заставляя слушателя переживать события как разыгрывающиеся перед ним на сцене. Образ искр металла как летящих и жалящих пчел выдержан от начала к концу рассказа: он держит на себе всю повествовательную структуру и закругляет, подводит к концу сам рассказ. (Такую же функцию,

---

Платонове (но скорее всего как то и другое одновременно — с наложением второго смысла на первый: Шаламов знал и высоко оценивал творчество писателя Платонова, хотя, опять-таки, смог узнать о его основном творчестве, вероятно, уже после написания данного «Заклинателя змей»).

[1] Подобное толкование рассказа Шаламова было предложено в докладе Роберта Чандлера на Платоновском семинаре в Пушкинском доме в ноябре 2002 года.

[2] *Бараг Л. Г.* Об устных рассказах, записанных в последние годы // Русский фольклор. XIII. Русская народная проза. Л. 1972, с. 142.

должно быть, исполняют «миметически-изобразительные» детали лексики и особенности произношения героев в анекдотах про чукчу, грузинов и евреев.) Но в случае Шаламова или Платонова такие структурные «подпорки» безусловно гораздо менее заметны и более сложны.

Вот еще один, последний, невостребованный сюжет из Платоновской записной книжки 1942–1943 годов. Он как бы составляет дополнительную диалектическую пару к вышерассмотренному нами «героическому» сюжету неузнавания героя, который опубликован в книге Платонова:

> К отцу-матери пришел сын с войны — до того изувеченный, израненный, изменившийся, что его не узнали родители. У сына оказалось много-много денег (или драгоценностей). Отец собрался его убить — не мог. Мать послала отца за вином. Отец пошел. Кабатчик сказал ему о сыне, который только что был у него, покупал гостинцы для родителей и признался, чей он сын. Отец бросился обратно домой, но жена его уже управилась — зарубила своего неузнанного сына (ЗК, с. 238).

Вот это уже, в отличие от приведенного ранее, вполне Платоновский, «непричесанный» сюжет — горестный и трагичный *кеносис* по-русски (или по-советски?), — некое житие Алексия, человека Божия, но уже на современный лад.[1] (Могло бы быть отдельной важной задачей рассмотрение вот таких неразработанных, а лишь только намеченных сюжетов у Платонова, оставшихся только в черновых записях: насколько они разнообразнее, запутаннее и сложнее тех, что им написаны, опубликованы и потому нам известны?) Не есть ли это подтверждение его слов из письма жене из Тамбова в 1926 году, что он всегда должен был *опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения. Именно — опошлять! А если бы я давал в сочинения действительную кровь моего мозга, их бы не стали печатать...*

Знавший Платонова еще по Воронежу, неоднократно встречавшийся с ним позже и в Москве Август Явич вспоминает один разговор, который как-то произошел между ними:

> ...Говоря об атеизме, я заметил, что все его герои кажутся мне атеистами, на что Платонов ответил не без усмешки: «Бог сделал с человеком все, что мог. Теперь

[1] Ср. явную полемическую направленность «Семьи Иванова» — на «Русский характер» Алексея Толстого, по мнению Толстой-Сегал (Литературная аллюзия в прозе Андрея Платонова // *Толстая-Сегал Е.* Мирпослеконца. М. 2002, с. 364).

ему остается ждать, куда нелегкая занесет человека. На небо или в преисподнюю. Ежели по Джинсу [имеется в виду, видимо, английский физик Д. Х. Джинс, автор космогонической теории], так в преисподнюю. Да и что можно ждать от микроба в плесени загнивающего огурца. А мне сдается, на небо»[1].

* * *

[1] *Явич А. Е.* Книга жизни. Рассказы о былом. М. 1985, с. 59.



Илл. 17. Московский рынок. *Скобяной товар* (фото начала XX века)

Глава XVII
Платонов в контексте

Краткое содержание:

§ 1. Что типично в легенде и в анекдоте? — § 2. Малопривлекательные детали. — § 3. Способ авторского самовыражения или устройство мира? — § 4. Содержательно общие точки или случайные совпадения во времени и пространстве? — § 5. Пришвин и Платонов — соавторы без взаимного интереса друг к другу? — § 6. Вместо заключения...

В конце юбилейного для Платонова 1999-го года в потоке статей, посвященных столетию писателя (надо сказать: довольно скромном), Виктор Ерофеев как-то в свойственной ему парадоксальной манере обмолвился, что Андрей Платонов — это фактически *писатель, не умевший*

управлять своим языком.[1] То есть следовало, должно быть, его так понять: <не умевший этого делать и, к счастью, так и не научившийся>[2]? Иными словами, *Идиот с большой буквы,* на которого и остается единственная надежда у литературы в будущем? По его же словам, переводы Платоновских книг на иностранные языки оказываются никуда не годны, и на Западе он не воспринят — «в отличие, скажем, от Хармса, чье интеллигентское отчаяние по своей катастрофичности очень близко к западному мышлению»[3]. — Так что же, скорее, сам язык владеет этим писателем?

Зададимся таким вопросом: ну, а в чем все-таки своеобразие Платонова? Только ли в неправильностях написания, несочетаемости друг с другом слов, которые он почему-то упрямо со-ставляет вместе? Как можно выразить то, чем именно его тексты похожи и в чем они не похожи на столь отличные от них и, вместе с тем, столь почему-то сходные с ними, например, творения художников-примитивистов, Петрова-Водкина или Павла Филонова, на живопись лубка или на искусство иконы?[4]

Если иначе поставить задачу: чем будет отличаться, к примеру, сюжет придуманный, взятый из жизни и перенесенный в художественное произведение, от сюжета действительно взятого *из жизни* один к одному, без какой-либо правки и творческой деформации (соответственно — «текст 1» и «текст 0»): к последнему из них должен приближаться жанр дневника или записной книжки, но, правда, опять-таки не в случае Платонова.[5] И далее: чём Платоновский «текст-1» (с установкой на творческий вымысел) отличается от типичного для литературы того времени «текста 1», от обработки живых фактов кем-то другим, уже не Платоновым, а каким-нибудь «красным Львом Толстым» того времени, по крылатому выражению Зощенко, или просто рядовым писателем русской литературы, *литератором* (по слову самого Платонова — в беседе с Горьким)? Иначе: чем отличается Платоновский язык (и, естественно, его сюжет) от привычного нам всем языка, от того языка, на ко-

---

[1] Вик. Ерофеев в уже цитированном интервью корреспондентке «Вечерней Москвы» 1999.

[2] Об этом писал еще Иосиф Бродский в «Предисловии к повести “Котлован”». (1973) // Андрей Платонов. Мир творчества. М. 1994. (В дополненном виде также в статье «Катастрофы в воздухе» // *Бродский И.* Поклониться тени. Л. 2000.)

[3] Она, литература, как самостоятельный жанр в следующем веке вообще отомрет, считает Ерофеев, если не совершит «такой же прорыв, как музыка или живопись» в XX веке. (Писатель должен быть Идиотом, а не Мастером. Андрею Платонову — сто лет. (В. Ерофеев — О. Фукс) // «Вечерняя Москва» 1 сен. 1999, с. 5.)

[4] Сходство с живописью Филонова многими констатируется, но никем не анализируется и не доказывается.

[5] Его собственный «текст 0» как раз оказывается неотличим от «текста 1»: дневника как такового он не вел.

тором обычно пишутся и понимаются обыденные тексты, и, соответственно, от сюжета, которому эти тексты по большей части следуют (то есть от языка и сюжета «текста 0»)? Вспомним, чем, на взгляд Павла Филонова, отличается всякая хорошая картина от остальных, — *сделанностью*. Так вот: что отличает текст, сделанный по Платонову? Всё это вопросы, в значимости которых никто из читавших самого Платонова, думаю, не усомнится, но тем не менее предложить убедительные ответы на них оказывается очень трудно. Неужели мы можем лишь только *ощущать* и *чувствовать*, но ни выразить, ни тем более, как-либо измерив, подтвердить или опровергнуть реальность своих предположений не в силах? Да и нужно ли это? — усомнятся некоторые. Мне кажется, что все же нужно.

Вначале одна почти стандартная Платоновская фраза — в качестве примера, для возвращения к ней в дальнейшем, взятая из «Котлована».

> Инженер Прушевский подошел к бараку и поглядел внутрь через отверстие бывшего сучка (К).

Что было бы нормально сказать вместо выделенного здесь словосочетания?

<поглядел внутрь через дырку в стене / через дырку от сучка, выпавшего из рассохшейся доски в заборе / через отверстие, оставшееся от сучка / через отверстие, которое занимал раньше сучок в заборе>.

Платонов выбирает более дистанцированный и, как бы, с одной стороны, официальный вариант описания смысла, предпочитая, по-видимому, как всегда пыжащийся что-то выразить язык — языку простому и общедоступному, но при этом, с другой стороны, как бы еще и «смазывает» его необходимой ему неправильностью. То ли для снижения, то ли для приближения к речи своих простоватых героев? Во всяком случае, выражение *отверстие сучка* застревает в нашем восприятии как странный канцелярский монстр и может быть истолковано разве что как отверстие, предназначенное / или даже специально отведенное для сучка, который в данный момент по какой-то причине отсутствует на месте. К тому же вспомним: сам герой «Котлована», который смотрит через дырку, это инженер Прушевский, человек «из бывших». Может быть, и его собственное положение тут, среди пролетариев на строительстве, так же шатко, как у выпавшего из доски сучка?

§ 1. Что типично в легенде и в анекдоте?

> ...Чуть-чуть вывихнутые слова, немного инверсии, обнаружение и обыгрывание языковых штампов, ощутимое дыхание смерти на каждой странице, хлесткие словосочетания (преимущественно два существительных)... и еще много ингредиентов в этом рецепте. Но так не бывает.
>
> (*Т. Семилякина*)[1]

> Человек (разумею: русский человек) имеет необычайную склонность к деятельности, направление и результаты коей ему безразличны. Например: Пушкин. # Итак: труд для человека (опять-таки русского) есть цель, а не средство.
>
> (*Сергей Заяицкий*, 1893–1930)

В чем заключается удачность, живучесть, «смешность» устного рассказа, — анекдота, например? Мы слышим его обычно в одной приятельской компании и можем пересказать в другой. Но почему нам *хочется* рассказывать его еще и еще раз новым слушателям (до тех пор пока мы не убедимся, что анекдот этот уже слышали)? — Наверно потому, что в нем как-то верно бывают схвачены свойства персонажей — будь то *Василь Иваныч, Леонид Ильич, Волк и Заяц, Муж, Жена и Любовник, Еврей* или *Чукча*. Иначе говоря, персонажи анекдота оказываются в таких ситуациях, которые, с одной стороны, подтверждают заранее знакомые всем свойства, а с другой стороны, сообщают нечто **новое**, может быть, парадоксально-невероятное и даже шокирующее, вызывающее обман ожиданий собеседника («Ты, наверно, думаешь, что это так, а вот оказалось иначе!» — такую простенькую *мораль* можно пока сформулировать как цель произнесения текста подобного жанра.) По крайней мере два момента, то есть подтверждение ожиданий и их нарушение, тут всегда обязательны.[2]

---

[1] *Семилякина Т.* Напряжение нежности // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М. 1999.

[2] Вот и художественное произведение должно быть, с одной стороны, *понятным* читателю, мы должны узнать в нем знакомые для себя типажи из жизни. Но, с другой стороны, мы должны узнавать о них нечто новое — либо это возможные ситуации (в которых я, читатель, еще до сих пор не бывал), либо такие, которые освещают известные события с какой-то неожиданной, неизвестной для меня стороны, как бы открывают дополнительное *правило поведения*, которое я вправе учесть на каких-то из сходных «жизненных перекрестков» или тотчас же отбросить, забыть, как нечто совершенно бессмысленное и неприменимое в жизни.

Анекдот (или, шире, литературный текст) интересен тогда, когда в нем даны символы, в которых для меня, слушателя или читателя, получает истолкование какая-то неизвестная часть окружающего мира — пусть даже это толкование условное, не связанное с реальностью, а только воображаемое. Мне этим предлагается игра, с альтернативой — принять, согласившись с новым взглядом на мир, или же предпочесть знакомое мне до сих пор о нем представление. Из насквозь условной реальности литературного произведения я вправе взять, примерив на себя, предлагаемое «анекдотическое» решение, или не менять в корне своего трезвого взгляда на мир, понимая, все-таки, что *сказка — ложь*. Анекдот бывает нужен и просто для того, чтобы пережить некую порцию судорожного хохота, каковую мы уже заранее начинаем предвкушать, как только становится ясно, что рассказывается именно анекдот, а не что-то иное (вспомним тут случаи неловкости, когда жанр анекдота не объявлен заранее и в итоге возникает немая сцена: уместно ли смеяться?).

Здесь возможна бытовая аналогия даже с тем *изменением взгляда на мир,* которое происходит при выпивке. Вот как обрисовано данное «изменение» в тексте самого Платонова, тоже, как известно, большого *любителя рюмочки*[1] (в разговоре мешочников, едущих в голодный год в переполненном поезде):

> — Господи, да неужели ж вернется когда старое время? — почти блаженно обратился худой старичок, чувствовавший свое недоедание мучительно и страстно, как женщина погибающего ребенка. — Нет, тому, что было, больше не вековать!.. Ух, выпил бы я сейчас хоть рюмочку — все бы грехи царю простил!
>
> — Что, отец, аль так хочется? — спросил вождь.
>
> — И не говори, милый! Чего я только не пил? Тут тебе и лак, и политура, за деколон большие деньги платил. Все понапрасну: корябает, а души не радует! А помнишь, бывало, водка — санитарно готовилась, стерва! Прозрачна, чисто воздух божий — ни соринки, ни запаха, как женская слеза. Бутылочка вся аккуратная, ярлык правильный — искусная вещь! Хватишь сотку — сразу тебе кажется и равенство, и братство. Была жизнь! (Ч).

Равенство и братство — это выражение из революционной лексики тех лет, но за которым в данном случае скрывается более прозаическое содержание. Перед нами предстает тот измененный взгляд на мир, который делает близким, понятным и освоенным — любое чуждое выражение (что достигается прежде всего с помощью выпивки). Это прием, в чем-то обратный *остране-*

[1] Это слова — из гадания Платонову цыганки во время его поездки на лошади по маршруту Радищева, но — в обратном направлении, которую он предпринял в 1937 году (см. «Записные книжки»).

нию — освоение путем сведения к прозаическому. Приблизительно то же происходит и с помощью удачно рассказанного анекдота.

Вот как будто реальный эпизод, но приближающийся к смыслу анекдота или остроумной шутки, взятый из воронежской жизни Осипа Мандельштама. Как-то они с женой пошли на базар продавать серый пиджак из торгсиновской материи.

> «В таких садятся в тюрьму», — сказал покупатель, умный и хитрый городской мужик. «Верно, — ответил О. М., — но он уже там побывал; теперь безопасно...» Мужик ухмыльнулся и дал нашу цену.[1]

Здесь имеет место еще не анекдот, но — остроумный выход из затруднительного положения. Идет игра в продавца и покупателя: покупатель хочет своим ироническим замечанием сбить цену пиджака и косвенно намекает, что ему вполне понятен социальный статус продавца пиджака, Мандельштама. А продавец не позволяет ему сбить цену, заодно отстаивая (выгораживая) и самого себя — в Воронеже он находится уже не в статусе заключенного, а живущего на поселении.

Бытует следующая весьма устойчивая и постоянно воспроизводимая легенда об Андрее Платонове: под конец жизни *он работал дворником* (или, вариант — сторожем) во дворе Литературного института в Москве (теперешний Тверской бульвар, дом 25). На самом деле, верен в этой легенде (а может быть, и выступал реальной отправной точкой для нее) только сам адрес, по которому писатель жил последние 20 лет свой жизни (1931–1951). Но ни дворником, ни сторожем он никогда не работал.[2] А почему так устойчива и живуча легенда? Чем можно ее объяснить? Почему нам так и хочется приписать Платонову эти самые «дворницкие» занятия? Почему подобной истории не связывается с именами, например, Алексея Толстого, Михаила Булгакова или Анны Ахматовой? Легенда описывает факты в тех рамках и стереотипах, которые уже сложились о Платонове в нашем сознании — как о писателе непризнанном, гонимом, но не противившемся этому статусу и вместе с тем не желавшему приспосабливаться. Сюжет легенды прибавляет к фактам еще и то, что ‘он предпочитал зарабатывать на хлеб некой физической работой’. Работа дворника как художественный символ, будучи на самом деле «художественным» преувеличением, подходит более всего. В некотором смысле,

[1] *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М. 1999, с. 231.

[2] Я опираюсь на свидетельство дочери писателя, Марии Андреевны Платоновой, высказанное в личной беседе.

отход от реальности является даже более «правдоподобным», чем сама реальность. Ведь затравленный, униженный, но не сломленный «пролетарский» писатель и должен, так сказать, согласно ожиданиям его читателей, смиренно выполнять черную, неблаговидную и неблагодарную работу (ср. в варианте анекдота, который будет цитирован ниже, Платонов, *гоняющийся с метлой за ребятишками во дворе литературного института*). Корни этого представления массового сознания уходят, должно быть, куда-то далеко в глубины христианской культуры, с ее *кеносисом*, а может быть даже — в дохристианскую мифологию. Вот типичный в этом смысле *анекдот*, известный в окололитературных кругах:

> Лазурное швейцарское озеро, посреди озера — белоснежная яхта, на палубе стоит писатель Ремарк, курит трубку и размышляет: «Я прожил жизнь честно, я написал немало хороших книг, мне не в чем себя упрекнуть. Но есть писатель, который пишет лучше меня. Это — Хемингуэй». А в это время на палубе белоснежной яхты посреди лазурного Карибского моря стоит Хемингуэй, курит трубку и размышляет: «Я прожил жизнь честно, я написал немало хороших книг, мне не в чем себя упрекнуть. Но есть писатель, который пишет лучше меня. Это — Платонов». А в это время дворник Андрей Платонов гоняет метлой ребятишек, которые мешают дамам во дворе читать книги Ремарка и Хемингуэя.[1]

Данный текст опирается сразу на несколько посылок, известных слушателю, или шаблонных *ходов,* делающих его, на мой взгляд, именно анекдотом, а не просто байкой. Из них можно выделить, так сказать, несколько само собой разумеющихся положений-презумпций и, по крайней мере, один центр, или ударное место рассказа в целом. Вначале перечислю презумпции (в квадратных скобках), а затем центр (в угловых):

> [Ремарк жил в Швейцарии, может быть, курил трубку и даже катался на яхте (здесь еще можно бы было упомянуть *пьет кальвадос*, по аналогии с тем, как проводят время его герои)];
>
> [Хемингуэй действительно любил ездить на яхте, курил трубку (можно было бы добавить еще и: *ловит рыбу*)];
>
> [Платонов жил во дворе Литинститута (можно произвести из этой метонимии метафору:)] <еще и *работал там дворником*>.
>
> Наиболее активно анекдот эксплуатирует известное противопоставление:
>
> [Ремарк и Хемингуэй были известны во всем мире и признаны у себя на родине при жизни, в то время как Платонов был почти неизвестен].

[1] *Андреев В.* Он шел жить точно впервые // Смена. 1.09.1999. № 223 (автор называет этот рассказ *байкой* и говорит, что она родилась, вероятно, уже после смерти Платонова).

Вообще очень частая обобщающая формула, характерная для анекдота и как бы скрепляющая собой его сюжет, — это абсурд, доведенное до гротеска противопоставление, при раскрытии которого в финале логическая основа как бы рушится, сама себя подрывает, всякое правдоподобие рассыпается и история обнаруживает себя именно как «анекдот», небывальщина, с очевидной модальностью нереальности. В данном случае сюжет держится на циклическом повторе:

<обычно всякий человек, чего бы он ни достиг в жизни, всегда недоволен своим положением в жизни>: это ожидание подтверждается на первых двух персонажах анекдота, Хемингуэе и Ремарке, но опровергается на третьем. То, что Платонов как будто не стремится к славе, усиливается тем, что он, <во-первых, готов делать работу, следы которой уже на следующий день не видны, а во-вторых, еще и способствует утверждению чужой славы, ставя себя в откровенно униженное положение>. Кроме того, конечно, важно и то, что двое иностранных писателей намеренно показаны усредненно, тогда как русский (в угоду национальной специфике анекдота) выделен своей непохожестью. Этим как бы и «развязывается бантик» анекдота, он исчерпывается, «кусая себя за хвост» (собеседнику дается знак, что можно смеяться). Или вот иная модификация того же анекдота:

> Москва. Зима. Снег. Мальчик играет в футбол. Вдруг — звон разбитого стекла. Выбегает дворник, суровый русский дворник с метлой и гонится за мальчиком. Мальчик бежит от него и думает: «Зачем, зачем это все? Зачем весь этот имидж уличного мальчишки, весь этот футбол, все эти друзья? Зачем??? Я уже сделал все уроки, почему я не сижу дома на диване и не читаю книжку моего любимого писателя Эрнеста Хемингуэя?»
>
> Гавана. Эрнест Хэмингуэй сидит в своем кабинете на загородной вилле, дописывает очередной роман и думает: «Зачем, зачем это все? Как все это надоело, эта Куба, эти пляжи, бананы, сахарный тростник, эта жара, эти кубинцы!!! Почему я не в Париже, не сижу со своим лучшим другом Андре Моруа в обществе двух прелестных куртизанок, попивая утренний аперитив и беседуя о смысле жизни?»
>
> Париж. Андре Моруа в своей спальной, поглаживая по бедру прелестную куртизанку и попивая свой утренний аперитив, думает: «Зачем, зачем это все? Как надоел этот Париж, эти грубые французы, эти тупые куртизанки, эта Эйфелева башня, с которой тебе плюют на голову! Почему я не в Москве, где холод и снег, не сижу со своим лучшим другом Андреем Платоновым за стаканом русской водки и не беседую с ним о смысле жизни?»
>
> Москва. Холод. Снег. Андрей Платонов. В ушанке. В валенках. С метлой. Гонится за мальчиком и думает: «Б...ь, догоню — убью на..й!!!»

Здесь еще более усилены следующие мотивы: образ Платонова-дворника, в ушанке, в валенках и ругающегося матом — поставлен в еще больший контраст с благополучным окружением Хемингуэя и на это раз Моруа, а не Ремарка. Но общая структура анекдота сохраняется: каждый персонаж — как в сказке про репку, хватается за последующего, как за свою мечту, но мечта всегда остается недостижимой. Наиболее приземленной она оказывается как раз у русского писателя Платонова: догнать разбившего окно мячом мальчишку...

Но вот другой анекдот-притча, рассказанный в 60-е годы П. Л. Капицей:

> После полета Гагарина в космос при личной встрече с ним в Кремле Хрущев спрашивает, не видел ли он в космосе самого Господа бога? — «Видел, Никита Сергеевич», — отвечает Гагарин. — «Я так и знал! — прошептал горестно Хрущев. — Ну, а теперь прошу тебя, даже приказываю — никогда, никому не говори об этом!» После этого Гагарин отправляется в поездку по всему миру и в Ватикане встречается с папой римским. Тот задает ему тот же самый вопрос: видел ли он Бога. Гагарин отвечает: «Нет, не видел, Ваше преосвященство». — «Я так и знал, — прошептал горестно папа. — Только очень прошу тебя, сын мой, никому не говори об этом»[1].

Тут анекдот явно проще: в нем характерна опять-таки усредненность обоих политиков, пекущихся о своих узких идеологических интересах (коммунистических и теологических), и их зависимость от господствующих в обществах норм, причем обманутым оказывается именно папа (превосходство «нашего» Никиты над «их» папой-католиком), ну, а Гагарин торжествует, как некий фольклорный *трикстер*, или Иванушка-дурачок. Структурная схема опять держится на повторе-замыкании одним и тем же вопросом — как Хрущева, так и папы римского.

Но почему писателю нравится тот, а не другой сюжет, и он начинает вдруг сочинять вокруг него рассказ (или роман, стихотворение)? Вот, к примеру, одна лишь экспозиция будущего произведения, взятая из Платоновской записной книжки, но так и не получившая у него дальнейшего развития (может быть, он услыхал это от кого-то, а может быть, выдумал сам, оттолкнувшись от чего-то похожего в жизни):

> Жене мужа влюбленный ин[остране]ц подарил беличье манто. Не зная, куда его деть, боясь мужа, жена заложила манто в ломбард, а мужу показала квитанцию, сказав, что нашла ее: интересно бы посмотреть, что за такое пальто-манто. Муж пошел

[1] *Зотиков И. А.* Дом на горе // *Капица П. Л.* Воспоминания, письма, документы: Сб. М. 1994, с. 319.

получать пальто-манто по квитанции. Увидел, манто хорошее. Отнес в подарок его своей любовнице, а у любовницы взял ее ледящее пальто-плоскушку и принес жене. Жена, видя, что это не беличье манто, а обман, — в истерику. Муж в недоумении. Но жене беличье манто дороже всего, и она сложно признается, лишь бы возвратить манто, — действие развивается дальше.[1]

Напрашивается мысль: разве тут перед нами не вполне готовый сюжет, план уже целого произведения? Например, он вполне годился бы, кажется, для Зощенко, Булгакова, Ильфа и Петрова или Хармса. Но почему-то — не для Платонова. Действительно, записывая этот сюжет, Платонов словно и сам понимает: это не **его**, а чей-то *чужой* сюжет. Будто специально он комкает его в конце: *действие развивается дальше*. Мол, пусть развивается, но не для меня: кажется, Платонову **скучно** было бы разрабатывать дальше именно такой, и так уже понятный сюжет. Но в чем же состоит, в таком случае, его, Платоновский сюжет?

В статье Михаила Золотоносова проводится параллель — между Платоновым и Александром Радищевым. В самом деле, оказывается, между двумя писателями довольно много общего. Оба «бунтовщики», оба родились в конце августа месяца[2] (но только Радищев на 150 лет раньше), оба в своих сочинениях так или иначе вступали в идеологический спор с царствующими особами, оба умерли в 52 года,[3] оба совершали в своей жизни путешествие на лошади и описывали его в произведении: «Путешествие из Петербурга в Москву» (только Платонов проделал его в обратном направлении). Такие метафорические «далековатые» сближения, с «объяснением» одного автора через другого, вполне приняты и давно в ходу, но на самом деле они мало что проясняют (вот сравнивали, например, Платонова — и с Герценом и с Салтыковым-Щедриным...). «Путешествия из Москвы в Петербург (или Ленинград)» писали также еще и Пушкин, и Виктор Шкловский, и, наверно, кто-то еще, а родившихся в те же даты писателей, думаю, подобрать тоже не очень трудно. Но думается, любой *сюжет* может быть столь различно рассказан двумя писателями (например, родившимися в один и тот же год Андреем Плато-

[1] «Мещанин, а не герой вывезет историю». Андрей Платонов. Из записей 20–40-х годов. (публикация М.А. Платоновой) // Общая газета. № 35. 2–8.09.1999.

[2] Это уже по данным статьи: *Корниенко Н. В.* Платонов: сто лет одиночества // Книжное обозрение. № 35. 30 авг. 1999, с. 16, где приводится выдержка из метрической книги Воронежского Кафедрального Троицкого собора: «у мещанина Платона Фирсовича Климентова и Законной жены его Марии Васильевны, православных, младенец Андрей родился 16 августа...» — то есть, в пересчете на новое исчисление, 28 августа 1899 года.

[3] *Золотоносов М.* Уязвленная душа // Московские новости. № 33. 30 авг. — 6 сен. 1999, с. 17.

новым, Владимиром Набоковым или Леонидом Леоновым), что от самого сюжета как такового может по сути ничего не остаться: мы в итоге просто не узнаем этот сюжет, не отождествим рассказ о событии X у писателя П, с рассказом о нем же у писателей Н или Л, даже в том случае, если первоначально все они будут исходить из одного и того же факта. (Правда, в данном случае ни у Платонова, ни у Набокова с Леоновым, насколько я знаю, общих сюжетов не обнаруживается: в отличие, скажем, от Набокова с Булгаковым — ср. гибель Берлиоза под трамваем и Набоковский, более ранний, рассказ «Приключение».)

§ 2. Малопривлекательные детали

Можно ли, например, считать следующий ниже поворот сюжета — типично «Платоновским»? И если да, то на каком основании? Что именно позволяет нам это сделать, что подталкивает к такому выводу?

> Как только встало солнце, один из наших людей направился к лесу, чтобы подстрелить несколько голубей... <Через какое-то время> послышались приближавшиеся громкие крики, и мы увидели, как по огородам бежит наш охотник, придерживая левой рукой правую разможженную кисть. Оказывается, он оперся на ружье, которое выстрелило. (...) Три пальца и ладонь были почти раздроблены. По-видимому, требовалась ампутация. Но нам не хватало мужества сделать ее и оставить инвалидом нашего спутника. (...) Мы чувствовали за него особую ответственность из-за его молодости. Кроме того, нас особенно привлекала в нем его крестьянская честность и деликатность. На нем лежала обязанность заниматься вьючными животными, а это требовало большой ловкости рук. Чтобы распределить грузы на спине быка, нужна немалая сноровка. Ампутация была бы для него катастрофой. Не без опасения мы решили укрепить пальцы на прежнем месте, сделать повязку с помощью тех средств, которыми мы располагали, и отправились в обратный путь. Я наметил такой план действий. X поедет с раненым в У, где находился наш врач (...). Три дня потребуется для спуска по реке (...). Путь проходил в кошмарной обстановке, от него сохранилось мало воспоминаний. Раненый стонал всю дорогу, но шагал так быстро, что нам не удавалось его догнать. Он шел во главе нашего отряда, даже впереди проводника, не испытывая ни малейшего колебания в выборе маршрута. Ночью его удалось заставить спать с помощью снотворного. К счастью, у него не было никакой привычки к лекарствам и снотворное подействовало очень быстро. Во второй половине следующего дня мы добрались до лагеря. Осмотрев руку раненого, мы нашли на ней кучу червей, которые причиняли ему

> невыносимые страдания. Но когда три дня спустя он был передан заботам врача, тот сделал заключение, что черви, поедая разлагавшиеся ткани, спасли его от гангрены. Надобность в ампутации отпала. Длиннейший ряд хирургических операций (...) вернули Z руку.[1]

Что здесь, в этом сюжете, казалось бы, специфически «Платоновского»? Сама избранная автором тема? Но ведь рассказ известного французского антрополога Леви-Строса (автором является именно он), возможно никогда даже не слышавшего о таком писателе, как Платонов, не выдуман, как в значительной степени бывают *выдуманы* литературные произведения, fiction, в том числе и Платоновские. Это лишь один конкретный случай из жизни, произошедший с ним и его спутниками во время экспедиции (1934 года) по джунглям Бразилии (в долине Амазонки, среди коренных обитателей местности — племен *нам-биквара* и *тупи-кавахиб*). Саму эту запись следует отнести к жанру дневника («текст 0»).

А может быть, нам кажутся родственными Платонову какие-то особые — пограничные между жизнью и смертью — состояния героя, помещенного в фокус повествования, и вынужденное этим состояние его спутников, с автором во главе, которые должны были ради спасения руки туземца пойти на риск, продлив страдания своего помощника, вместо того чтобы их сразу пресечь, поступив более благоразумным образом, решившись на ампутацию? Когда воспринимаешь такое, может быть, это и вызывает, как и при чтении Платонова, — что-то вроде замирания, оторопи, «мурашек по спине» или даже — *судороги сострадания*, как точно выражено это Сергеем Бочаровым о текстах Платонова?[2] (Это ведь совсем не то, что бывает при чтении детектива.) Тут наш первоначальный читательский шок от описываемого неким чудом разрешается, преобразуя первоначальное отвращение («юродскую провокацию», согласно С. А. Иванову) во что-то полезное, плодотворное и в некотором смысле даже спасительное. Не это ли притягивает к себе Платонова-писателя, выступая как некая суперзадача для него? Не в этом ли, собственно, состоит настоящий, по большому счету Платоновский архисюжет?

Но ведь саму Леви-Стросовскую историю, с неприятно царапающими нас подробностями, можно было бы, конечно, увидеть и другими глазами,

---

[1] *Леви-Строс К.* Печальные тропики. М. 1984 (реальные имена и географические названия мной заменены в этом отрывке текста буквенными индексами. — *М. М.*).

[2] Это видоизмененная цитата, взятая из известной статьи С. Г. Бочарова «Вещество существования». У него это названо «*судорогой платоновской человечности*» (Проблемы художественной формы соцреализма: Сб. Т. 2. М. 1971, с. 314, 325).

изложив иначе, без отвратительных натуралистических деталей про копошащихся в ране червей и описания того, что предстало перед спутниками антрополога, когда, придя в лагерь, они вскрыли рану Эмидио (так в действительности звали того, кто выше обозначен буквой Z). В более «литературной» форме можно было заменить описание, например, на такое:

> Когда мы вскрыли рану, чтобы перевязать ее, она была в ужасном состоянии («текст 1»).

Не перестало бы тогда повествование быть похожим на Платоновское? Или надо признать, что между способом мышления русского писателя-самоучки, сына слесаря воронежских ремонтных мастерских, Андрея Платонова и способом мышления ученого-антрополога мирового значения, сына парижского раввина, Клода Леви-Строса, есть нечто типологически **общее**? И да (можно), и нет (нельзя). «Нельзя», потому что вообще-то данный конкретный эпизод, мне кажется, не характерен для стиля самого Леви-Строса, зато постоянно воспроизводим у Платонова. Но «да» (можно), потому что все-таки описанный Леви-Стросом сюжет выражает собой в некотором концентрированном виде то, что является, на мой взгляд, *сюжетообразующим* для Платонова. Это то, что его как писателя могло притягивать к себе — из, так сказать, равномерно текущего вокруг жизненного материала, событий действительности. (То есть в данном случае сам «текст 0» у Леви-Строса может быть представлен как «текст 1» для Платонова.)

Дело в том, чтобы понять, **почему**, в конце концов, Платонову важны для рассказывания именно такого рода детали и такие сюжеты, а не какие-то другие. Леви-Стросу такой сюжет просто подвернулся под руку, но он, как мы видели, мог бы избежать «неаппетитности» описания указанным маневром (чтó заставило вообще-то несклонного к натурализму Леви-Строса дать такую сцену в рассказе, остается неизвестным, но, я думаю, это для него все-таки не было «текстом 1»). А Платонову очевидно интересен подобного рода материал, «литературное сырье», как основа для его символического. Когда фактов, подобных вышеприведенному, не попадало в круг его зрения, он их попросту порождал из себя, *выдумывал*. На мой взгляд, в данном случае совпадение бразильского происшествия и отбираемых Платоновым специально из жизни фактов наталкивает на следующий вывод: в изложении данного эпизода Леви-Строс, сам того не подозревая, выглядит для нас даже бóльшим Платоновым, чем сам Платонов. (К подобного рода ситуациям мы еще вернемся.)

§ 3. Способ авторского самовыражения или устройство мира?

Некоторые Платоновские места (в рассказе «Мусорный ветер», например) склоняют нас к тому, чтобы отнести Платонова к писателям, культивирующим в произведениях описание насилия, жестокости и разного рода извращений. И даже — возводящих такое описание в некий принцип своей эстетики, как изображение безобразного. Иными словами, это продолжение эпатирования общественного вкуса, раздавания ему разнообразных «пощечин» и переворачивания эстетической нормы, которое затеяли футуристы в начале века, поддержали обэриуты в 20–30-е годы, а в наше время эксплуатирует поставангард? (Если же выглянуть за рамки и века и страны, то по сути та же линия преемственности потянется еще от театра абсурда, сюрреалистов, Лотреамона, Рабле, а далее, вероятно, в античность.) Внешне той же самой эстетикой окажутся облечены, вообще говоря, многие собственно Платоновские сюжеты. Вспомним, как *сокровенный человек* Платонова, Фома Пухов, якобы вполне равнодушно, режет колбасу — прямо на гробе своей жены, *оголодав вследствие отсутствия хозяйки* (в самом начале повести «Сокровенный человек»); или же как в конце «Епифанских шлюзов» описан вампир-палач, казнивший Бертрана Перри:

> Вот тебе Епифанские шлюзы. Я написал их в необычном стиле, отчасти славянской вязью — тягучим словом. Это может многим не понравится. Мне тоже не нравится — как-то вышло... —

это писал Платонов жене из Тамбова в начале 1927 года; и в том же письме:

> Петр казнит строителя шлюзов Перри в пыточной башне в страшных условиях [притом, что реальный прототип повести английский инженер Перри благополучно вернулся на родину в Англию]. Палач — гомосексуалист. Тебе это не понравится. Но так нужно.

Или же вспомним солдат-китайцев в «Чевенгуре», которые съедают отвергнутый русскими матросами — якобы чересчур *постный* рыбный суп (или же — «тухлое мясо», если истолковать это как сарказм или диалогический отклик-пародию на известный эпизод из фильма Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», 1925-го года):

> В Лисках он влез в поезд, в котором ехали матросы и китайцы на Царицын. Матросы задержали поезд, чтобы успеть избить коменданта питательного пункта за постный суп, а после того эшелон спокойно отбыл. Китайцы поели весь рыбный

> суп, от какого отказались русские матросы, затем собрали хлебом всю питательную влагу со стенок супных ведер и сказали матросам в ответ на их вопрос о смерти: «Мы любим смерть! Мы очень ее любим!» Потом китайцы сытыми легли спать. А ночью матрос Концов, которому не спалось от думы, просунул дуло винтовки в дверной просвет и начал стрелять в попутные огни железнодорожных жилищ и сигналов; Концов боялся, что он защищает людей и умрет за них задаром, поэтому заранее приобретал себе чувство обязанности воевать за пострадавших от его руки. После стрельбы Концов сразу и удовлетворенно уснул и спал четыреста верст...

Но, таким образом, *насыщение* русского человека и его, как можно догадываться, духовная сытость (наполнение души?) достигается неким специфическим, не постижимым ни для Европы, ни для Азии, способом? Можно отыскать множество других примеров намеченной выше эстетической позиции, к которой оказывается близок Платонов (ее можно сравнивать также с современными ему произведениями — Пильняка, Бабеля, Шкловского и некоторых других).

Как отчасти справедливо заметил в свое время даже такой идеологический недруг Платонова, как А. Гурвич (в статье 1937-го года)[1], этическая ориентация Платонова определяется его **верой**, которую скорее нужно называть *неверием* (с. 361), Платоновские идеалы — это какой-то *религиозно-монашеский большевизм* (с. 382). Ведь писатель соцреализма, вполне последовательно считал советский критик, тем более если тот пролетарского происхождения, безусловно должен верить в **идеалы идеологии**, провозглашенной в стране от имени рабочего класса и выражающей его интересы партией. Гурвич отмечает Платоновскую постоянно *пассивную и скорбную позу и неизменно сменяющий ее цинизм* (с. 361: правда, в чем же конкретно состоит Платоновский «цинизм», он не разъясняет). Гурвич готов привести десятки страниц из произведений Платонова, наполненных всякой *нечистью и разложением* (с. 405). По его словам, писатель повергает героев — *на мертвую землю перед трупами и могилами близких*, чтобы еще и еще раз *вкусить упоительную горечь обиды*. (С последним утверждением, впрочем, можно было бы и согласиться, но все-таки не упоение обидой руководит действиями героев.) По мнению критика, герои Платонова влюблены в эту свою обиду (обиду на жизнь) и сама их любовь есть *как бы наркотическая привязанность к горечи жизни* (с. 367). Но как и его герои, сам Платонов не только не питает ненависти к страданиям, а, наоборот, *жадно*

[1] *Гурвич А.* Андрей Платонов. (1937) // Воспоминания современников. Материалы к биографии: Сб. М. 1994, с. 358–413.

набрасывается на них, как религиозный фанатик, одержимый идеей спасти душу тяжелыми веригами (с. 369). А по завету Горького, к страданию необходимо питать исключительно **ненависть**! — Именно так приличествует вести себя по-настоящему дорожащему своей «пролетарскостью», приспособленному к жизни в своей стране писателю, а Платонов вести себя так не умеет. (То есть действительно он идиот, а не писатель — если вспомнить терминологию Вик. Ерофеева.) Всю эту критику справедливо, конечно, и сегодня адресовать Платонову. А тексты, которых в свое время товарищ Гурвич, наверное, не читал (то есть основные тексты Платонова — «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море» и «Счастливая Москва»), представляют даже еще больше оснований для сделанных в его исследовании выводов.

В приведенном ранее отрывке из книги Леви-Строса о погонщике быков можно было по крайней мере выделить некоторую сверхзадачу, а именно — преодоление страдания во имя спасения руки юноши-индейца.[1] Но возможно соотнести характерные Платоновские способы разворачивания сюжета и с такими текстами, в которых какой-либо сверхзадачи, или однозначно извлекаемого катарсиса, вообще нет, и упреки Гурвича снова становятся актуальны. Возьмем хотя бы следующий текст:

> [Дело происходит в *Урге*, или иначе — *Их-Хурэ,* что в переводе с монгольского означает «большой монастырь», — то есть в городе, который позже описываемых событий, с 1924 года, стал называться *Улан-Батором*. По рассказам очевидцев,] ...Урга действительно являла собой уникальное сочетание монастыря, рынка и ханской ставки, дворца и кочевья, Востока и Запада, современности и не только средневековья, но самой темной архаики...(...) Характерной, к примеру, и жутковатой деталью столичного быта, на которую в первую очередь обращали внимание иностранцы, были собаки-трупоеды. В зависимости от того, в год какого животного и под каким знаком родился покойный, ламы определяли, в какой из четырех стихий должно быть погребено тело — водной, воздушной, земляной или огненной. Иными словами, его могли бросить в реку, оставить на поверхности земли или на дереве, зарыть и сжечь, причем один из этих способов для каждого считался наиболее подходящим, еще один — терпимым, остальные два исключались. Но на практике простые монголы либо чуть прикрывали мертвеца слоем земли, либо просто оставляли в степи на съедение волкам. Считалось, что душе легче выйти из тела, если плоть разрушена, поэтому если труп в течение долгого времени оставался несъеденным, родственники покойного начинали беспокоиться о его посмертной

[1] Решение такой же, по сути, задачи в удел всей русской литературе времен соцреализма отводит германский литературовед, работающий в Констанце, Игорь Смирнов.

> судьбе. В Урге вместо могильщиков роль волков исполняли собаки. Эти черные лохматые псы за ночь оставляли от вынесенного в степь тела один скелет, но обилие человеческих костей в окрестностях столицы никого не смущало: в ламаизме скелет символизирует не смерть, а очередное перерождение, начало новой жизни. Собачьи стаи рыскали по городским окраинам, и одинокому путнику небезопасно было повстречаться с ними в темноте. Иногда они нападали на живых. Европейцы, называя их «санитарами Урги», тем не менее относились к ним со страхом и отвращением, сами же монголы — абсолютно спокойно.[1]

Встает вопрос: а можно было бы этот же сюжет, если и он попался бы на глаза Платонову и был им включен, например, в «Чевенгур», считать циничным? Очевидно, да: если не видеть никакой попутно решаемой сверхзадачи. Тут виден и сходный с Платоновским сюжетообразующий ход — от характерного для европейца страха, перемешанного с отвращением, к естественному для местных жителей-монголов спокойному равнодушию к смерти (ср. выше эпизод с китайцами в поезде). Сама задача-минимум («текст 1») может состоять, в частности, просто в контрастном сопоставлении одного и другого, в *остранении*, сходном с формальным приемом «монтажа» Виктора Шкловского. Эффект от такого сюжетного контраста естественно будет тем больше, чем выше предполагаемое автором в читателе самоотождествление с первой позицией и неприятие, отторжение, отвращение от второй (очевидно, что на монголов, живших в окрестностях Урги в то время, собаки-трупоеды производили иное, никак не остраняющее, впечатление).

Или, скажем, еще такой «сильнодействующий», но вполне реальный эпизод, на этот раз из биографии отца А. С. Суворина, рассказанный им в дневнике (за 1887 год), т.е. тоже «текст-0»:

> Отец мой по набору пошел в солдаты, вынес солдатскую жизнь с побоями, участвовал в Бородинском сражении, где был изранен (раненых наваливали на телегу и везли так: отец рассказывал, что он очнулся в телеге, где были страдавшие дизентерией, и испражнения обмывали лица раненых и попадали им в рот)...[2]

Очевидно, именно такие отталкивающие детали в качестве материала для литературы, вообще говоря, неприемлемые, могли бы быть использованы Платоновым для создания его «текста 1», потому что его эстетика такое вполне допускает.

---

[1] *Юзефович Л.* Самодержец пустыни. Феномен судьбы барона Р. Ф. Унгерн-Штернберга. М. 1993, с.84.

[2] Дневник Алексея Сергеевича Суворина. Лондон; М. 2000, с. 85.

§ 4. Содержательно общие точки или случайные совпадения во времени и пространстве?

Теперь попробуем подступиться к намеченной задаче еще с одной стороны. Ниже приводится текст, который, на мой взгляд, снова совпадает с «Платоновским», причем еще одним специфическим образом — уже не типом сюжета и не способом выражения, а, во-первых, просто временем написания, во-вторых, тем, что он предельно четко высвечивает общий для обоих писателей фон, или *контекст*, и в-третьих, дает некое приращение самому Платоновскому тексту — в его же стиле! Он указывает на то, **что**, даже не будучи замечено Платоновым, фактически, может быть, имелось им в виду (или могло иметься в виду, выступая фоном описываемых в «Котловане» событий). На этот раз текст взят из дневниковой записи Михаила Пришвина (от 24 февраля 1930). В то время, кажется, Платонов и Пришвин никак не общались между собой (да они и никогда не были между собой близки). Но как раз тогда Платонов пишет свой «Котлован», в котором есть замысловатая строчка, разобранная нами ранее: *Прушевский посмотрел в отверстие сучка*... Напомню вначале более широко контекст из этого места «Котлована»:

> Инженер Прушевский подошел к бараку и поглядел внутрь через отверстие бывшего сучка; около стены спал Чиклин, его опухшая от силы рука лежала на животе, и все тело шумело в питающей работе сна, босой Козлов спал с открытым ртом, горло его клокотало, будто воздух дыхания проходил сквозь тяжелую, темную кровь, а из полуоткрытых бледных глаз выходили редкие слезы — от сновидения или неизвестной тоски. # Прушевский отнял голову от досок и подумал. Вдалеке светилась электричеством ночная постройка завода, но Прушевский знал, что там нет ничего кроме мертвого строительного материала и усталых, недумающих людей (К).

У Платонова всё живое словно умерщвляется сном: рабочие — просто некий мертвый строительный материал, который оживляется *воздухом дыхания*. Воздух становится самостоятельной стихией, господствующей во время сна, да и сам сучок в заборе делается чем-то или даже кем-то, наподобие хозяина места, на котором прежде что-то помещалось, что-то росло, а теперь зияет дыра (*отверстие сучка* звучит как-то излишне торжественно). Тут Платонов занят как бы формальным, отвлекается на слова, а Пришвину, как мы увидим, удается, описав ситуацию более конкретно, заглянуть в нее глубже.

У Пришвина описывается та же ситуация подглядывания через дырку в заборе. Но на ее основе писатель фиксирует для себя нечто близкое по духу самому Платонову — и получается вполне Платоновская фантасмагория, у

самого Платонова как раз отсутствующая, что делает Пришвинский дневник уникальным интертекстом Платоновского. Теперь уже Пришвин выступает для нас как бо́льший Платонов, чем тот сам. При этом реальность в тексте его дневника (текст-0) оказывается куда более фантастична, чем возможный текст литературы (текст-1). По крайней мере, Пришвинский дневник служит нам полноправным комментатором данного места из «Котлована». Этим можно иллюстрировать или даже разгадывать тот за-текст, который не всегда понятен в Платоновских (темных, герметичных) произведениях.

Итак, в своей дневниковой записи Пришвин также заглядывает — *в сучок боковой доски*, обозначение этого объекта, хоть и у Пришвина тоже переносное, но гораздо более привычное, с точки зрения языка, чем прихотливое обозначение Платонова. Вот «параллельный» Платоновскому текст Пришвина:

> На Неглинном у черного входа в Мосторг всегда стоят ломовики: одни привозят, другие увозят товары. В одной фуре малый, чем-то расстроенный, взлезал по каким-то невидимым мне товарам, вероятно очень неустойчивым: то взлезет, то провалится, грозится кому-то кулаком и ругается матерным словом. Я заглянул в сучок боковой доски огромной фуры, чтоб увидеть, какие же были эти неустойчивые товары, и увидел множество бронзовых голов Ленина, по которым рабочий взбирался наверх и проваливался. Это были те самые головы, которые стоят в каждом волисполкоме, их отливают в Москве и тысячами рассылают по стране. # Выйдя на Кузнецкий, сжатый плотной толпой, я думал про себя: «В каком отношении живая голова Ленина находится к этим медно-болванным, что бы он подумал, если бы при жизни его пророческим видениям предстала подвода с сотней медно-болванных его голов, по которым ходит рабочий и ругается на кого-то матерным словом?»[1]

То́, что перед Пришвиным предстает через щель в заборе (такой же сучок, по сути дела, в какой смотрел и Прушевский), позволяет увидеть и описать гораздо большую, с нашей теперешней точки зрения, перспективу, нежели увиденное только внутренним зрением Платоновского героя. Естественно встает вопрос: мог ли написать сам Платонов такое же (или подобное этому) в произведении, предназначенном для открытой печати, каковым и был первоначально его «Котлован»? Думаю, что мог бы и что иначе его бы не стали называть *Идиотом* (хоть и с большой буквы). Мысль Пришвинская по своему характеру и настроению совпала с Платоновской. И Платонов как раз стремился выразить ужас, отчаяние и безысходность жизни именно в такого рода символах. То, что неожиданно оказалось реальностью, с которой сталкивает нас Пришвин,

[1] *Пришвин М. М.* Дневник писателя // Октябрь. № 7. М. 1989, с. 145.

подсмотрев сцену через отверстие в доске, и что сформулировал он в итоге по этому поводу (вопрос: чтó сказал бы Ленин, если бы увидел груды своих голов, развозимые по учреждениям в 1930-м году, во время «великого перелома»?) — это, как и тысячи подобных частных фактов, «работающих» на те же самые выводы, было перед глазами, конечно, и у Пришвина, и у Платонова, и у всех остальных современников, но только немногие имели смелость их *видеть*, а тем более выразить, фиксировать на бумаге. В Платоновских недомолвках (как выше в *отверстии бывшего сучка*) часто приходится вычитывать ту же реальность, что описывается прямо, в данном случае — у Пришвина. (Однако в художественных произведениях самого Пришвина мы не найдем ничего подобного: для него выражение таких мыслей — даже сама ее формулировка — возможны были только в тайных записях, сберегаемых для себя и для будущего читателя; в открытой печати он продолжал создавать свою собственную, имеющую мало соответствий действительности, *страну непуганых птиц и зверей*, за что Платонов, надо сказать, имел основания относиться к нему без особого уважения.) Платонов же избрал для себя принципиально иной, может быть, прямо «самоубийственный» способ существования. Он пытался сказать в своих текстах в открытую то, по крайней мере, писать именно о том, что волновало тогда и его, и Пришвина, и многих других. Вот отрывок уже из его, Платоновской, записной книжки (подготовительные материалы к роману «Счастливая Москва»: дневника как такового он вообще не вел):

> Чем живет человек: он что-нибудь думает, то есть имеет тайную идею, иногда не согласную ни с чем официальным. # Чтобы жить в действительности и терпеть ее, нужно все время представлять в голове что-нибудь выдуманное и недействительное.[1]

Реальность, стоящую за обоими текстами — у Платонова «Котлованом», а у Пришвина «Дневником», — можно считать, по большому счету, одной и той же, но фиксированной под разными углами зрения и, что очевидно, с разными исходными установками на аудиторию. О той действительности, свидетелем которой выступает Пришвин, Платонов если не пишет в открытую (эти факты просто не попадают «в раствор» его творческого внимания), то ее *подразумевает*, имеет в виду; она то и дело проглядывает, встает за его текстами (по крайней мере теперь для нас, читателей, с более чем полувековой отсрочкой: представим себе, как по-разному «заметили» бы одно и то же событие, например, через ту же *щель в заборе*, такие писатели, как Фадеев, Павленко, или с другого конца — Пильняк, Замятин, Булгаков). Дневниковая запись подвержена,

[1] *Платонов А.* Счастливая Москва. Некоторые фрагменты романа, сокращенные или заново переписанные Платоновым в процессе работы // Новый мир. № 9. 1991, с. 72.

очевидно, только внутренней цензуре, хотя, конечно, лишь в том случае, если автор полностью уверен в надежности тайника, где хранится дневник, а иначе, в случае попадания его в руки «органов», судьба автора оказалась бы решена. (Известно, что выселение Демьяна Бедного из Кремля и падение его с высот советского олимпа произошло из-за того, что к Сталину в 1935 через НКВД попали дневники одного близкого с Бедным журналиста, в которых Демьян весьма нелестно отзывался о кремлевских обитателях.[1]) Платонов, насколько известно, подобных Пришвинским скрытых дневниковых записей, предназначенных только для будущего, не вел. Да его текст и нельзя разделить на части — для печати и для себя. Весь его подтекст, как правило, сконцентрирован в самом тексте его художественного произведения, обращен к читателю напрямую и нигде в ином месте не растолковывается. Да и в самом тексте нет прямых отсылок к реальности. Вот свидетельство одного из компетентных критиков:

> В четырех записных книжках к «Котловану» нет ни одного отклика на события литературной жизни 1929–1930 гг. (...) Пребывая в привычной гуманитарной логике, мы, очевидно (как ни грустно это признавать), просто не можем реконструировать писательский путь Платонова, ибо это путь, то есть жизнь не выдуманного нами Платонова, определялась последовательным отторжением современной ему литературной жизни и литературы как явлений «разговорных», «книжных», «одержимых достоинством» по отношению к жизни.[2]

Тексты обоих писателей, Платонова и Пришвина, дошли до читателей, то есть по назначению, практически в одно время, спустя полвека после их написания. В этом Пришвин, по-видимому, оказался более прозорлив и расчетлив в прогнозах, а безоглядная попытка Платонова «прошибить лбом» дверь к читателю в свое время, в 30-х, так и не увенчалась успехом.

Но раз уж у нас нет автокомментариев к текстам Платонова (идеальной формой которых можно считать дневники Пришвина по отношению к его открытому творчеству), то надо, наверное, все-таки пытаться собрать тексты хотя бы тех авторов, которые, подобно текстам Пришвинским, могут пролить свет, послужив за-текстами к его произведениям (тут и Чуковский, и Булгаков, и Замятин, и Зощенко, и Хармс, и Вс. Иванов, и Олеша, и Пильняк, и Горький, и другие). И уже **через них** нам следует пробовать читать Платоновские «Чевенгур», «Котлован», «Счастливую Москву»...

---

[1] *Нечаев Вяч.* Ненаписанные воспоминания. Беседы с И. М. Гронским // Минувшее. Исторический альманах. № 16. М.; СПб., 1994, с. 104–105.

[2] *Корниенко Н. В.* Невозвращение Платонова // Литературная газета. 1–7 сентября 1999, с. 11.

§ 5. Пришвин и Платонов — соавторы без взаимного интереса друг к другу?

...Совершенный кулак от литературы

(*Пришвин*. Дневник. 1930)

Вот фрагменты того же дневника Пришвина за 1930-й год, на мой взгляд прямо перекликающиеся с Платоновым. В них как бы дается совсем иное по жанру — уже не гротескно-пародийное и не метафорическое, как у Платонова, а прямое, почти документальное изложение событий Платоновского «Котлована» (параллели Платоновского текста приводить не буду, полагая их и так понятными):

29 янв. [слова ревевшей бабы, встреченной Пришвиным в деревне на улице, и его комментарий на них:] «Перегоняют в коллектив, завтра ведем корову и лошадь»... Некрещеная Русь.

30 янв. [заглавие планируемого рассказа:] Индустриализация медведей.

2 фев. Коровы очень дешевы, от 150–300 р., потому что двух держать боятся. (...) Вообще это мясо, которое теперь едят (...), это поедание основного капитала страны.

6 фев. [записано на полях] Я, когда думаю теперь о кулаках, о титанической силе их жизненного гения, то большевик представляется мне не больше, чем мой «Мишка» [герой рассказа Пришвина — заводной медвежонок] с пружиной сознания в голове.

3 мар. Поражает наглая ложь. (Умные лгут, глупые верят.) Пишут, будто как коллективизация, так и раскулачивание происходили сами.

5 мар. В деревне сталинская статья «Головокружение», как бомба разорвалась. Оказалось, что принуждения нет — вот что! (...) Неужели Сталина совершенно переварили, не пролив ни капли крови? Или это все впереди?

12 мар. Сколько же порезано скота, во что обошелся стране этот неверный шаг правительства, опыт срочной принудительной коллективизации. Говорят, в два года не восстановить.

24 мар. [из рассказа некоего А. М.:] Осуществили у меня корову (обобществили), осуществили лошадь, свинью зарезать велели и мясом представить. А в газетах говорят, что корова, лошадь, изба мои, огород, все это мое и вещи все мои. На каждую вещь я имел охоту, за каждою вещью я, как за лисицей охотился. И когда я остался без охоты в коллективе, стал всякую мою вещь, нажитую охотой, спускать за бесценок, чтобы не себе и не им. Без вещей и без охоты шел я в коллектив, как на войну околевать, и вдруг читаю в газетах, чтобы никакого принуждения не было и все шли в колхоз только по доброй воле.

27 мар. В последние дни [до статьи в газете] страх в народе дошел до невозможного. Довольно было, чтобы на улице показался какой-нибудь неизвестный человек с папкой в руке, чтобы бабы бросались прятать добро, а если нечего прятать, то с болезненным чувством ожидать какой-нибудь кары.

10 июля. Это, конечно, матери воспитывали у нас чувство собственности, которое и было краеугольным камнем всей общественности; с утратой матери новый человек трансформирует это чувство в иное: это будет чувство генеральности линии руководящей партии, из которого будет вытекать следствие — способность к неслыханному для нас рабочему повиновению — и которое, как прямое следствие из первого, — неслыханная, безропотная работоспособность.

18 июля. Политпросвет. На улице в полдень ревел громкоговоритель (...). Шли мимо рабочие и кустари, не обращая никакого внимания на пение, будто это был один из уличных звуков, которые, становясь вместе, в сущности, являются как молчание и каждому отдельному человеку дают возможность жить и думать совсем про себя, как в пустыне.

(...) О просвечивании. Этот ничтожнейший человек-политвошь, наполнивший всю страну в своей совокупности, и представляет тот аппарат, которым просвечивают всякую личность.

6 сен. Да, конечно, если пятилетка удастся, то ценою окончательного расстройства жизни миллионов.

27 окт. [после ссоры с женой:] Мне хотелось идти по дороге так долго, пока хватит сил, и потом свернуть в лес, лечь в овраг и постепенно умереть. Мысль эта явилась мне сама собой (...), с удивлением вычитал я на днях у Ницше, что это «русский фатализм». Правда, это не совсем самоубийство: я не прекращаю жизнь свою, а только не поддерживаю, потому что устал...

8 нояб. Последний «переход». Моя печаль в этом году перешла в отчаяние (...). Я у границы того состояния духа, который называется «русским фатализмом» (...). Я дошел до того, что мыслю себе простым, вовсе не страшным этот переход, совсем даже и не считаю это самоубийством. (...)

Меня удерживает от этого перехода привязанность к нескольким людям, которым без меня будет труднее. И потому всякий раз, когда я около решения идти в овраг, меня останавливает жалость к близким и вдруг озаряет мысль: зачем же тебе еще идти в овраг, сообрази, ведь ты уже в овраге.

23 нояб. (...) Жизнь в ее органическом строительстве заполняется двуликими существами, будь это прожигатели жизни или рядовые трусы, исповедующие генеральность линии партии.

24 нояб. Теперь надо освоиться с возможностью во всякое время явления войны или голода жить, как у кратера вулкана.

30 дек. (...) Семья теперь осуждена как пережиток. Следовательно, и литература — как пережиток. Во всяком случае, моя литература... И разобрать хорошенько, я — совершенный кулак от литературы.

28 мар. 1931. Ведь грач чувствует же себя как грач, и корова знает, что она корова, а человек — нет, он расчленен, и человек — кулак или человек — пролетарий — разные существа.

3 апр. (...) Сейчас, впрочем, как и прошлый год у мужиков началась эпидемия самоубийств.

14 апр. Последние конвульсии убитой деревни.

14 янв. 1932. Теленок-мученик. Один гражданин придумал подморозить теленка так, чтоб он остался жив и можно было зарезать, и в то же время и таким уродом стал, чтобы разрешили его зарезать. Так он оставил теленка в морозную ночь на дворе и время от времени выходил с фонариком смотреть. Когда ноги у теленка до того отмерзли, что он свалился, гражданин стащил его в хлев. (...) И оказалось, вот так делают теперь самые догадливые...

18 янв. Птицы прилетели к тому месту, где был храм, чтобы рассесться в высоте под куполом. Но в высоте не было точки опоры: храм весь сверху донизу рассыпался. Так, наверно, и люди приходили, которые тут молились, и теперь, как птицы, не видя опоры, не могли молиться. Некуда было сесть, и птицы с криком полетели куда-то. (...)[1]

Не правда ли, создается впечатление, что Пришвину как будто должны были быть знакомы Платоновские тексты, написанные к тому времени, но так до смерти их автора и не изданные, или, может быть, скорее, что «Котлован» и написан был **на основании** вот этих тайных Пришвинских записей в дневник? — На мой взгляд, те и другие могут составить как бы единый текст.

Придется здесь пока поставить точку, хотя само сравнение Платонов — Пришвин, очевидно, имело бы смысл продолжать. Заметим, что Платонов как раз старательно отторгает от себя позицию этого, как сказано в последней из приведенных записей Пришвина за 1930 год, внутреннего *кулака*, постороннего по отношению к происходящему в стране. Но именно поэтому, наверно, Платонов и *стал* кем-то вроде юродивого в советской литературе.[2] (Пришвин же только изображал, представлял из себя или сам видел себя

---

[1] *Пришвин М. М.* Дневники. 1930–1931. Книга седьмая. СПб.: Росток, 2006, с. 28, 30–31, 34, 44–46, 49, 57, 59, 150, 157, 159–160, 215, 262, 275–276, 286, 288, 307, 353, 358, 365...

[2] Несправедливость Платоновской критики Пришвина отмечена в книге: *Малыгина Н. М.* Эстетика А. Платонова. Иркутск. 1985, с. 106. Вообще, подобного рода несправедливость в оценках была свойственна ему, особенно в молодости: ср. его мальчишеские наскоки на своего соотечественника — тоже Платоновича — Льва Карсавина (*Савкин И. А.* На стороне Платона. Карсавин и Платонов, или об одной не-встрече //

как юродивого.) Большинство остальных писателей придерживались в той или иной мере скорее все-таки *двоеверия* Пришвинского типа, а в худшем случае — полнейшего партийного безверия. (Но о последних писать вряд ли стоит.)

В показаниях для «органов» арестованного за тост против Сталина писателя Андрея Новикова об Андрее Платонове, среди прочего, говорится и такое:

> 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.[1]

Тут земляк Платонова, на мой взгляд, невольно высказывает правду (неясно: то ли с умышленным оговором, вынужденный на это под «нажимом» допрашивающих его, или же откровенно, просто от себя лично). Эти его наблюдения можно было бы соотнести с характеристикой Горького, которая приведена в дневнике у Корнея Чуковского: тот имел возможность наблюдать Горького в собрании писателей, объединенных после революции идеей издания «Всемирной литературы»):

> (5 марта 1919) У Горького есть два выражения на лице: либо умиление и ласка, либо угрюмая отчужденность. Начинает он большею часть[ю] с угрюмого.[2]

В другой раз, уже спустя 10 лет, когда Горький, приехав из Италии, останавливается в Ленинграде в гостинице «Европейская» (инкогнито, чтобы ему не мешали работать), а Чуковский вместе с Маршаком все-таки проникают, для встречи с ним, в его номер, на лице у Горького Чуковский снова прочитывает скептическое отношение. И тут он пишет о нем более подробно:

> (31 авг. 1928) О «строительстве» в личных беседах он [Горький] говорит так же восторженно, как и в газетах, но с огромной долей насмешливости, которая сводит на нет весь его пафос. Ему как будто неловко перед нами, и он говорит в таком стиле: # — Нужен сумасшедший, чтобы описать Днепрострой. Сумасшедшая затея,

Творчество А. Платонова. Исследования и материалы. Библиография. Кн. 1. СПб. 1995, с. 153–162.

[1] Виталий Шенталинский. «За погибель Сталина!» (Глава из книги «Охота в ревзаповеднике» (Избранные страницы и сцены советской литературы) — Опубликовано в журнале: «Новый мир». № 12. 1998).

[2] *Чуковский К. И.* Дневник 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991, с. 101.

> черт возьми. В степи морской порт! # Не понять, говорит ли он «ах, какие идиоты!» или: «ах, какие молодцы». (...)[1]

Только потом, перебравшись в СССР уже окончательно, великий пролетарский писатель постарался забыть это свое «второе лицо» (насмешливое, открытое в интеллигентском кругу общения) или же, во всяком случае, его уже не показывал, до конца исполняя выбранную для себя роль патриарха советской литературы?

Платонова тоже весьма сильно трепала и, можно даже сказать, просто сломила жизнь (я имею в виду, в частности, арест и раннюю гибель от туберкулеза его любимого сына, собственную его болезнь и кончину на 52-м году), но вот «выражение лица» у него оставалось одним и тем же — никак не оптимистическим, но постоянно трагическим, каким было еще до «общественной порки», устроенной вслед за публикацией его хроники «Впрок». Недаром Платонов с Горьким, так и не найдя общего языка, не смогли понять друг друга — ни общаясь в письмах, ни при личной встрече в 1929-м году, когда Платонов обращался за помощью в издании «Чевенгура». Разум Платонова в конце жизни, как мне представляется, «сошел с катушек» от перенапряжения, сделавшись настолько герметично замкнутым, что различие между двумя, условно говоря, выражениями лица (и так-то мало понятными по прежним его произведениям, практически неразличимым: где серьезно, а где ирония?[2]) вообще перестало ощущаться. На мой взгляд, это приходится наблюдать в Платоновских пьесах.

У Пришвина, думаю, и для него самого, и для наиболее наблюдательных современников различия «выражений лица» всегда оставались понятны. Недаром в 1955 году Шварц в своей «Телефонной книжке» охарактеризовал его вообще как *епископа такого вида поведения* (т.е. такого же поведения, как в данном случае у писателя Чарушина, чью нарочитую *детскость* манеры вести себя Шварц называет *простоватой хитростью*)[3].

Теперь приведу фрагмент из конармейского дневника Бабеля, который тот вел во время польского похода, будучи прикомандирован как военный корреспондент к политотделу армии Буденного. Дело происходит в Житомире, после погрома, устроенного отступающими поляками и казаками перед приходом красных:

---

[1] Дневник К. И. Чуковского. URL: http://litfile.net/web/224569/259000–260000.

[2] Впрочем, Сталин, кажется, разобрался в этих выражениях. Вспомним его «царственные» резолюции, начертанные поперек текста Платонова.

[3] *Шварц Е.* Телефонная книжка. М. 1997, с. 464.

> (3 июня 1920) Заходит суббота, от тестя идем к цадику. Имени не разобрал. Потрясающая для меня картина, хотя совершенно ясно видно умирание и полный декаданс. Сам цадик — его широкоплечая, тощая фигурка. Сын — благородный мальчик в капотике, видны мещанские, но просторные комнаты. Все чинно, жена — обыкновенная еврейка, даже типа модерн. # Лица старых евреев. Разговоры в углу о дороговизне. Я путаюсь в молитвеннике. Подольский поправляет. Вместо свечи — коптилка. Я счастлив, огромные лица, горбатые носы, черные с проседью бороды, о многом думаю, до свиданья, мертвецы. Лицо цадика, никелевое пенсне: # — Откуда вы, молодой человек? — Из Одессы. — Как там живут? — Там люди живы. — А здесь ужас. Короткий разговор. Ухожу потрясенный. (...) А потом ночь, поезд, разрисованные лозунги коммунизма (контраст с тем, что я видел у старых евреев).

На мой взгляд, вот это как бы случайно оброненное автором выражение *лозунги коммунизма* нужно сравнить с излюбленной Платоновской игрой в рассказчиков-недоучек и с характерным для него способом изъясняться скороговорками, составленными по большей части из следующих друг за другом, будто гармошкой, родительных падежей. Заметим, что выделенного здесь мной выражения, передающего и некоторое собственное отношение автора, у самого Платонова как раз нет, хотя оно скорее могло бы встретиться именно у него. Ведь *лозунги коммунизма* — это то ли ‘лозунги коммунистической печати’, то ли ‘лозунги, зовущие к коммунизму’, то ли ‘уже давно навязшие в зубах коммунистические призывы — зовущие к чему-то совершенно немыслимому и несбыточному’.

У Платонова есть как раз масса словесных стяжений подобного типа (вспомним хотя бы разобранное выше сочетание *отверстие бывшего сучка*), но именно данного выражения нет. Манера Бабеля притягивать не сочетающиеся друг с другом слова здесь вполне Платоновская, вернее, у обоих она — народная, копирующая стиль улицы.

Вот каким в романе «Чевенгур» открывается этот город уже осуществленного коммунизма въезжающему туда на коне Пролетарской Силе — Степану Копенкину:

> Копенкин медленно прочитал громадную малиновую вывеску над воротами кладбища: «Совет социального человечества Чевенгурского освобожденного района». Сам же Совет помещался в церкви. Копенкин проехал по кладбищенской дорожке к паперти храма. «Приидите ко мне все труждающиеся и обремененные и аз упокою вы» — написано было дугой над входом в церковь. И слова те тронули Копенкина, хотя он помнил, чей это лозунг (Ч).

Назвать *лозунгом* надпись на храме есть прием привычного Платоновского остранения (или, что практически то же самое, на мой взгляд, не-остранения).

Возможное прочитывающееся за ним фоновое представление-подстановка следующее: ‘церковь и есть современный центр контрреволюционной агитации и пропаганды’. То есть у Платонова как бы происходит вложение нового содержания (или вливание нового вина) в старые мехи, с неизбежным раздиранием по шву этого, идущего еще по наследству от Пушкина — «заячьего тулупчика». Старый лозунг, в условиях преобладающей в массах бессловесности, вполне годится в новой обстановке, поскольку теперь в роли прибежища всех *страждущих и обремененных* выступает уже Совет. Вот и саму *вывеску* над воротами кладбища вполне можно было бы назвать теперь — *лозунгом коммунизма*. Платонов, конечно, помнит, что методы достижения счастья, к которому ведут большевики, в корне отличны от религиозной проповеди. По крайней мере, об этом напоминает Копенкин, остраняя слова Спасителя, приклеив к ним уничижительный ярлык.

§ 6. Вместо заключения...

Итак, если вернуться к вопросам, поставленным в начале этой главы, то среди составляющих Платоновского языка и сюжета действительно можно вновь назвать «вывихнутые» слова, использование языковых штампов (как правило, в невозможных для них, стилистически перевернутых контекстах), а также нагромождение друг на друга сочетаний (в частности, сочетаний с родительным падежом), пристрастие к мотивам смерти, пустого (или чрезмерно тесного) пространства, к оживлению мертвого и, наоборот, механизации живого, к гипертрофии причинной и целевой зависимости событий. Кроме того, Платонову почему-то неинтересен как таковой острый поворот сюжета и интрига в ее обычном, принятом в литературе смысле (вспомним *жену мужа и беличье манто*). Его собственный сюжет, будь то в рассказе, повести или романе, развивается не по принятым законам жанра, а течет вольно, расходясь, как бы растекаясь — сразу во все стороны. То, что выглядело бы эффектным ходом для обычного сюжета и само собой «закругляло бы» повествование, будучи готовым кирпичиком или понятным каркасом произведения, у Платонова остается невостребованным. Как пишет Н. В. Корниенко, доминирующей для всего периода Платоновского творчества 1929–1936 гг. является «тенденция к незавершенности текста», его «авторское сомнение в финале», даже «концебоязнь», по Евгению Замятину.[1] В этом он абсолютная

[1] *Корниенко Н. В.* Основной текст Платонова 30-х гг. и авторское сомнение в тексте (от «Котлована» к «Счастливой Москве») // Современная текстология: теория и практика. М. 1997, с. 179, 183.

противоположность Набокову. О «законченности» художественного текста хорошо сказано Сартром:

> ...Чтобы самое банальное происшествие превратилось в приключение, достаточно его рассказать... Пока живешь, никаких приключений не бывает. (...) Но когда ты расскажешь свою жизнь, все меняется... Мгновенья перестали громоздиться наудачу одно на другое, их подцепил конец истории, он притягивает их к себе... Это все равно что пытаться ухватить время за хвост.[1]

Платоновский стиль можно назвать, вслед за Фадеевым, особым *московским* типом сюжета, в отличие от сюжета *ленинградского* (или, точнее, петербургского) — ясного, легко угадываемого, прозрачно выстроенного и выверенного заранее в уме (себя Фадеев, как видно, относил как раз к писателям «петербургского» типа, в отличие от Всеволода Иванова, о котором он говорит ниже как типично московском представителе).

Согласно воспоминаниям все того же Корнея Чуковского, однажды Чуковский, Михаил Слонимский, Фадеев, Олеша и Стенич, после чтения и обсуждения нового романа Слонимского в Оргкомитете Писателей в Ленинграде, отправились в ресторан. Все понимали, что обсуждавшийся роман был откровенно плох, и ни один из выступавших не сказал о нем ничего хвалебного: автора обвиняли в изобилии штампов и в том, что словесная ткань романа совершенно банальна. Но вот Фадееву, в отличие от всех остальных, роман-то как раз понравился:

> (5 июня 1933) Фадеев говорил, что ему роман понравился: «А вот у Всеволода [Иванова], — говорил он, — роман “У” — какая скука. Я сам — по существу — по манере ленинградский и Слонимский — ленинградский. А Всеволод — Москва: переулки, путаница».

Само противопоставление давно и хорошо известно: с одной стороны, Петербург, как северная, европейская столица, с ориентацией на Запад, на разум и на логическое построение, а с другой стороны, Москва, как стихия азиатская, с ее — условно говоря, пренебрежением к логике. Но интересно здесь само отождествление, сделанное, по-видимому, во время ресторанного застолья. Фадеев, конечно же, никак не мог присоединить себя к «путаникам»-москвичам, то есть писателям типа Всеволода Иванова, Андрея Белого (и, надо думать, еще Андрея Платонова).

---

[1] *Сартр Ж. П.* Тошнота [цит. по: *Пигров К. С.* Дневники: общение с самим собой // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. СПб. 1998, с. 204].

А теперь — два отрывка из воспоминаний Семена Липкина: касающиеся Платонова:

> Я не помню каких-либо пространных высказываний Платонова, обычно он както хмыкал, что-то бормотал под нос, поджимал губы. И это хмыканье, бормотанье, поджиманье губ казалось мне значительнее и умнее многих слов. Но он умел кратко и красочно определить самую суть дела. (...) # После войны мы иногда втроем [Гроссман, Платонов и Липкин] сиживали на Тверском бульваре против окон Платонова. Любимым занятием было сочинять истории о том или ином заинтересовавшем нас прохожем. Гроссман и Платонов в этой забаве проявляли каждый свои свойства. Изустный рассказ Гроссмана изобиловал подробностями, если он считал, что прохожий — бухгалтер, то уточнял: на кондитерской фабрике, если — рабочий, то мастер на электрозаводе. (...) Не то — рассказы Платонова. Они были бессюжетны, в них рисовалась внутренняя жизнь человека, необычная и в то же время простая, как жизнь растения.[1]

В Платоновском повествовании, даже вслед за событиями и действиями персонажей, которые сами собой нам могут быть понятны, узнаваемы, всегда встают какие-то затрудненные для истолкования, так до конца и не понятные, не проясненные и, скорее всего, не прояснимые в принципе — персонажи, их поступки, образы и символы, что отличает его от прозы откровенно дидактической, написанной в согласии с понятным (соцреалистическим или любым другим) каноном.

Пожалуй, еще с чем следовало бы соотнести Платоновские сюжеты, это с притчами, или вернее — с притчеобразным повествованием. Известен такой род сюжетов, который построен по образцу притчи, а также нравоучения, но при этом лишен каких-либо специальных поучений, назидательных формул, сентенций (того, что в басне называется моралью). В них читатель сам должен вычитать скрытый от него смысл: усиливая ощущение загадочности, это как будто призвано увеличивать художественное совершенство произведения. Как пример одной из таких притч можно привести сказку из «1001 ночи» об Александре Македонском, которая называется «Искандар-Зул-Карнайн и довольный царь»:

> Александр «Двурогий», как называли его арабы, во время своих путешествий встречает очень бедных людей: они едят траву, хоронят мертвых перед своими жилищами и молятся на могилах. Александр спрашивает у их царя: «Как же вы живете? (...)

[1] *Липкин С.* Жизнь и судьба Василия Гроссмана. М. 1990, с. 13, 16.

> Я вижу, что у вас нет никаких благ этого мира». Царь ответил ему: «Благами мира не насытится никто». — «Почему же вы роете могилы для ваших мертвецов прямо у своих дверей?» — снова задал вопрос Искандар. Царь ответил: «Чтобы они всегда были у нас перед глазами! (...)» И снова Искандар спросил: «А почему вы едите траву?» А царь ответил ему: «Потому что мы не хотим делать наши утробы могилами для животных, кроме того, сладость кушания не проходит дальше горла»[1].

Интересно, что два из трех упоминаемых в этой притче мотива используются также и в произведениях Платонова. Кстати, не знакомством ли с этой притчей обусловлен интерес Платонова к самой фигуре Александра Македонского? (Вспомним, что одно из его незаконченных произведений — повесть или роман? — должно было иметь название «Македонский офицер».) Но главное, в чем тут сходство, на мой взгляд, это отсутствие ясно сформулированного назидания. Читатель извлекает его сам. Это тоже в некотором роде «свободная вещь».

Два любящие друг друга главных героя романа «Счастливая Москва» разделены посреди так и остановленного на 13-й главе повествования. Физик Сарториус будто специально уходит на менее интересную работу, делаясь сотрудником *треста весов и гирь*, знакомится там как будто с первой попавшейся девушкой, а позже будет пытаться вовсе «утратить себя», выбрав для существования наименее завидную для себя участь. Сюжет будто запутывается все более и более. Женщина по имени Москва, на другом конце этой романной пары, уходит к хирургу Самбикину,[2] а потом и еще далее — к некоему давно потерявшему самого себя и желающему прекратить свою жизнь *вневойсковику* Комягину: она перепробовала множество разных профессий, и у нее было много мужей. В результате несчастного случая на

---

[1] См. *Герхардт Миа И.* Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». (Лейден, 1963) М. 1984, с. 319, 321.

[2] Кстати, одной из версий происхождения фамилии *Сарториус* в романе, вероятно, следует считать название германской фирмы высокоточных приборов (среди ее продукции — в первую очередь аналитические весы) — Sartorius (примечания к книге: *Вернадский В. И.* Дневники: 1926–1934. М. 2001, с. 35.) А людей с фамилией *Самбикин* (происходящей скорее всего из тюркского Су(ю)мбеков — от имени правительницы Казанского ханства Сююмбике) в воронежском окружении Платонова было несколько (о чем пишет О. Г. Ласунский). Наиболее известный из них — архимандрит Димитрий, с 1881 г. бывший ректором Воронежской духовной семинарии (сообщено А. А. Дырдиным). Кроме того, эту же фамилию носит и один из героев романа К. Леонтьева «В своем краю» (сообщено М. Л. Гаспаровым), не говоря о том, что одна из племянниц Леонтьева Екатерина Васильевна, ставшая впоследствии настоятельницей Шамординского монастыря, носила ту же фамилию Самбикина. (*Леонтьев К. Н.* Полное собр. соч. СПб. 2000, Т. 2, с. 142–145.)

стройке метро к тому же она делается инвалидом, лишаясь ноги. В конце 11-й главы Самбикин увозит ее на кавказский курорт, где оказывается, что — несмотря на то что она калека, сила женской притягательности в ней нисколько не убывает:

> Возвращаясь к вечеру, Самбикин зачастую даже не мог добраться до Честновой, настолько она была окружена вниманием, заботой и навязчивостью полнеющих на отдыхе мужчин. Уродство Москвы теперь было мало заметно — ей привезли протез из Туапсе и она ходила без костылей, с одной тростью, на которой все, кому Москва нравилась, уже успели вырезать свои имена и дату и нарисовать символы безумных страстей. Разглядывая свою трость, Москва понимала, что надо удавиться, если бы рисунки были искренними, знакомые люди рисовали в сущности только одно: как бы они хотели рожать от нее детей.
>
> Один раз Москве захотелось винограда, но весной он не вырастает. Самбикин обходил колхозные окрестности, однако всюду виноград уже давно был превращен в вино. Москва сильно опечалилась — после потери ноги и болезни у нее появилась разная блажь, в виде нетерпенья по поводу какого-нибудь пустяка. Она, например, каждый день мыла себе голову, потому что все время чувствовала в волосах грязь и даже плакала от огорчения, что грязь никак не проходит. Когда Москва, как обычно, мыла однажды вечером голову над чашкой в саду, к изгороди подошел пожилой горец и стал молча смотреть.
>
> — Дедушка, принеси мне винограду! — попросила его Москва. — Или у вас его нету? — Нету, — ответил горный человек. — Откуда он теперь!
>
> — Ну тогда не гляди на меня, — сказала Честнова. — Неужели у вас ни одной ягодки нету, ты же видишь — я хромая...
>
> Горец ушел без ответа, а наутро Москва увидела его снова. Он дождался, когда Москва вышла на крыльцо дома, и подарил ей новую корзину, где под свежими листьями лежал бережно отобранный виноград, весом более пуда. После корзины горец подал Москве маленькую вещь — цветную тряпочку. Она развернула ее и увидела там человеческий ноготь с большого пальца. Она не понимала.
>
> — Возьми, русская дочка, — объяснил ей старый крестьянин. — Мне шестьдесят лет, поэтому я дарю тебе свой ноготь. Если бы мне стало сорок, я бы принес тебе свой палец, а если б тридцать, я тоже отнял бы себе ту ногу, которой и у тебя нету.
>
> Москва нахмурилась, чтоб спокойно сдержать свою радость, а потом повернулась, чтобы убежать, и упала, ударившись в камень порога неживым деревом ноги.
>
> Горец не хотел знать про человека все, а только лучшее, поэтому он сейчас же ушел в свое жилище и больше не был никогда (СМ).

«Символы страстей», вырезанные на пешеходной трости, несмываемая грязь в волосах прекрасной героини, старик, любующийся красотой одноногой

калеки, пуд винограда, предназначенный для угощения, и, наконец, принесенный вместе с виноградом ноготь *от большого пальца ноги*, оставляемый стариком в память о себе... — Кажется, всё это как-то уж слишком нарочито, избыточно много для одной только страницы романа. Каждый из символов мог бы, казалось, послужить самостоятельным центром, организуя вокруг себя — какой-нибудь более правильный, т.е. *ленинградский* — сюжет. Ну, зачем тут упомянут безобразный *ноготь* старика-горца? Платонов как будто не в силах остановить водопад своих образов, звучащий всегда завораживающе, но во что-то единое почти никогда не складывающийся (пожалуй, за исключением малых жанров — Платоновских рассказов и повестей). Недаром, все-таки, и «Счастливая Москва» осталась незаконченной. В ней, как и в жизни, причудливо смешаны любовь и сочувствие, соучастие чужому горю с отчаянием, жестокостью и прямо отталкивающими сценами. Автор не дает себе заботы разъяснить читателям, как определить то, что у него происходит, что же это на самом деле: он будто добивается в тексте того же, что представляет собой сама жизнь, расставляя перед нами лишь загадки, затягивая нас в ткань своего текста как реальной жизни и не давая возможности оглянуться назад, взглянуть на него откуда-то извне, из комфортной эстетической позиции. К Платонову вполне применимо то, что сказано — об Алексее Ремизове:

> Единственный путь для личности — это соединить свой путь с народом: не «сострадать» ему, а «страдать» вместе с ним.[1]

Еще одно доказательство того, что роман остался незаконченным, можно извлечь из записной книжки Платонова 1936 года:

> Д<ля> Сч<астливой> Москвы # М<ожет> б<ыть>, Sartorius в конце превращается в тип, в характер самой Москвы и овладевает ее душой бесплатно, без усилий, которые затратила Москва на свое великое образование. В конце должно остаться великое напряжение, сюжетный потенциал — столь же резкий, как и в начале романа. Сюжет не должен проходить в конце, кончаться (ЗК, с. 181).

Вот сцена из предпоследней (12-й) части «Счастливой Москвы», где герой еще раз пытается вернуться к любимой героине, но воссоединение для них уже невозможно, как ни жалок предстает последний из его «соперников», Комягин:

> Но Сарториус не боялся пробыть всю ночь во тьме коридора; он ждал — не умрет ли вскоре Комягин, чтобы самому войти в комнату и остаться там с Москвой. Он не

[1] *Ремизов А.* Дневник 1917–1921. (Вступительная заметка А. М. Грачевой.) // Минувшее. Исторический альманах. № 16. М.; СПб. 1994, с. 409.

> спал в ожидании, наблюдая в темной тишине, как постепенно следует время ночи, полное событий. За третьей дверью, считая от канализационной трубы, начались закономерные звуки совокупления; настенный бачок пустой уборной сипел воздухом, то сильнее, то слабее, знаменуя работу могучего водопровода; вдалеке, в конце коридора, одинокий жилец принимался несколько раз кричать в ужасе сновидения, но утешить его было некому и он успокаивался самостоятельно; в комнате напротив двери Комягина, кто-то, специально проснувшись, молился богу шепотом: «Помяни меня, господи, во царствии твоем, я ведь тоже тебя поминаю, — дай мне что-нибудь фактическое, пожалуйста прошу!» В других номерах коридора также происходили свои события — мелкие, но непрерывные и необходимые, так что ночь была загружена жизнью и действием равносильно дню. Сарториус слушал и понимал, насколько он беден, обладая лишь единственным, замкнутым со всех сторон туловищем: Москва и Комягин спали за дверью; укрощенно билось их сердце и по коридору слышалось всеобщее мирное дыхание, точно в груди каждого была одна доброта (СМ).

Сипение бачка в уборной и даже — *закономерные звуки совокупления*: до чего же безжалостна Платоновская эстетика! Вслед за этим, в середине последней, 13-й главы Сарториусу суждено будет еще раз встретиться с Комягиным — уже на Каланчевской площади, где тот спросит у него дорогу к похоронному бюро. «Похоронным бюро» (или, выражаясь принятым эвфемизмом, «ритуальными услугами») это звучало бы на нашем языке, но у Платоновского героя — с намеренным обнажением смысла: *«Где находится производство гробов?* — поскольку ему необходимо — *узнать весь маршрут покойника* и *чем завершается в итоге баланс жизни*»! Услышав саму фразу, Сарториус вовсе не поражен ее невозможностью, ему только кажется странно знакомым голос Комягина (он слышал его раньше, только не видел тогда лица, из-за двери в комнате Москвы Честновой); в результате Комягин даже показывает ему свой паспорт, но взаимного узнавания героев так и не происходит (типичная для Платонова ситуация невстречи людей). Таким образом, еще одна линия связи в этом романе обрывается. Заканчивается же роман тем, что Сарториус отправляется на Крестовский рынок и покупает там себе хлебную карточку (которая по правилам тогдашнего словоупотребления названа *заборной* — то есть предназначенной для «забирания» соответствующего продукта, хотя внешне это рифмуется с приобретаемой тем самим «подзаборностью»). Для довершения же превращения своей души герой еще и меняет паспорт *двадцатисемилетнего человека с высшим образованием, известного в широких кругах своей специальности* — на паспорт некоего *работника прилавка, Ивана Степановича Груняхина, 31 года...* Кроме четырех непрожитых лет (самому Сарториусу на

тот момент 27 лет) он избавляется как от ненужного — от своего образования и достигнутого положения в жизни. Это как будто вторит подобным усилиям — и Комягина, и самой Москвы Честновой. Так и хочется все время спросить: но зачем все это? Происходит как бы полная растрата героями себя, с потерей теперь еще и имени. А что же дальше? Бывший физик Семен Сарториус становится работником орса (отдел рабочего снабжения), *делавшего какое-то подсобное оборудование,* и заведующим столовой — то есть достигает нечто вроде предела мечтаний стремящегося к подобному же опрощению интеллигентного героя «Зависти» Олеши, Кавалерова? Вот и в жены себе бывший Сарториус (а еще ранее, при рождении, по своей матери-крестьянке, которая *выносила его в своих внутренностях рядом с теплым пережеванным ржаным хлебом* — Жуйборода) берет опять первую попавшуюся женщину — только что брошенную мужем Матрену Филипповну Чебуркову.[1] Подобно многим иным Платоновским героям, которые любят смотреть на лица спящих, вот и теперь, в финале романа, новоокрещенный Груняхин смотрит на свою новую супругу жизни:

> Ночью, когда жена и сын уснули, Иван Степанович стоял над лицом Матрены Филипповны и наблюдал, как она вся беспомощна, как жалобно было сжато все ее лицо в тоскливой усталости и глаза были закрыты как добрые, точно в ней, когда она лежала без сознания, покоился древний ангел. Если бы все человечество лежало спящим, то по лицу его нельзя было бы узнать его настоящего характера и можно было бы обмануться (СМ).

А вот что касается характера этой Матрены Филипповны, то он далеко не ангельский. Последний синтаксический пассаж, кажется, отсылает нас к впечатлению Сони Мандровой от лица (на фотографии) Саши Дванова: *остальное же лицо его, отвернувшись, уже нельзя было запомнить,* ведь она объясняла Сербинову:

> Если бы таких было много на свете, женщины редко выходили бы замуж (Ч).

То есть, вероятно: проблемы пола тогда сами собой могли быть решены, отпали бы, и все люди могли бы стать единым человеческим существом? Или, наоборот, если бы на свете было много таких людей, как Саша Дванов, все женщины любили бы только их, и выходить замуж никто уже не стремился?

---

[1] Этот брак сильно напоминает пребывание Саши Дванова из «Чевенгура» на постое у солдатки Феклы Степановны, из малодворной деревни *Средние Болтаи*. По выражению повитухи, встреченной Копенкиным по дороге в эту деревню, Саша *у бабы-бобылки на печке лежит*, то есть как бы ничего не делает, или, как некий Иванушка в сказке, ?–<только ногами болтает>).

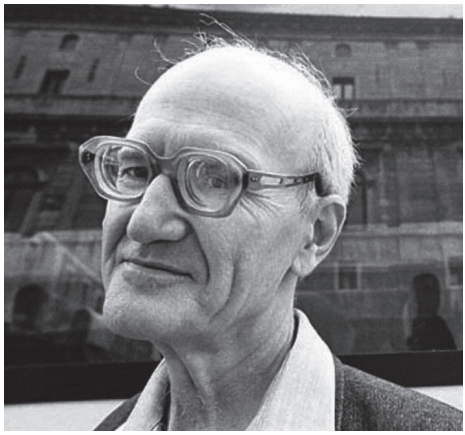
Но и теперь, видя перед собой нечто обратное своим прежним ожиданиям, т.е. снося от жены даже побои, Груняхин-Сарториус-Жуйборода готов верить, что на самом деле он — обманывается относительно истинной сущности избранного им человека и готов считать его прекрасным.

Собственно, так и нам, читателям Платонова, вслед за его героями, очень нелегко бывает распознать глубинный смысл его текста. Но не будем оставлять этого занятия. Ведь чтение Платонова — продолжается.

* * *



Илл. 17a. *«Взгляд изнутри картины»* (название условно)



Илл. 17b. *Михаил Леонович Гаспаров* (1935–2005)

Послесловие к Разделу I

В этой, последней главе данного раздела, соответствующего выпущенной в 2003 году книге («В мир Платонова через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки»: на сайте Максима Мошкова она появилась еще раньше) — мне казалось, что я подведу итоги своего исследования, но оказалось, что и в дальнейшем исследование Платонова будет мной продолжаться (см. Раздел III). От узкой темы, языка писателя, я перехожу на более широкую, пытаясь взглянуть на избранного автора через языки иных авторов — как ему далеких и в чем-то даже противоположных, так и близких, с ним сходных, даже ему подражающих, — его современников, потомков и предшественников, по XX веку.

Приложение. Из отзыва М. Л. Гаспарова

[Отзыв официального оппонента
о докторской диссертации]

МИХЕЕВ М. Ю. Описание художественного мира Андрея Платонова по данным языка. М. ИРЯ РАН, 2004.

Предмет диссертации М. Ю. Михеева находится на стыке двух филологических наук: лингвистики и литературоведения. Область лингвистики — это язык Платонова: едва ли не самый трудный в русской прозе XX века. Область литературоведения — это художественный мир Платонова: сложный, странный и очень по-разному интерпретируемый. Точка соприкосновения этих двух областей найдена безукоризненно: ключом к художественному миру Платонова оказывается, во-первых, частотный тезаурус лексики его произведений, а в-вторых и в-главных, система метафор и метонимий, которыми описывается этот мир. Анализ этого материала осуществлен диссертантом образцово: автор может вдвойне притязать на ученую степень доктора филологических наук.

Частотный тезаурус лексики Платонова исследуется в первой главе диссертации: примерно одна пятая часть авторских словоупотреблений, относящихся к 17 семантическим полям. Полученные цифры сопоставляются со средними показателями языка советской художественной прозы по словарю Л. Н. Засориной: при всей недостаточности этого словаря, это очень проясняет картину. Результаты, как правило, убедительны и подтверждают или уточняют те представления об образном мире Платонова, которые до сих пор могли быть только интуитивными. Напрашивается только одно замечание — но оно относится не к методике автора, а ко всей практике работы с частотными тезаурусами. Статистика здесь используется в естественном предположении: что чаще в языке писателя, то для него и важнее. Но по ходу анализа оказывается, например, что лексика «дальности» у Платонова высокочастотна, а лексика «близости» малочастотна, между тем как интуитивно представлялось, что тема межчеловеческой близости у Платонова одна из главных. Автор полагает, что здесь вступает в силу некая особая авторская стыдливость, запрещающая прямо говорить как раз о самом дорогом. Это не метод: таким способом можно из любой статистики вывести любые требуемые выводы. На самом деле такие статистические неожиданности обычно просто значат, что подсчеты нужно сделать более детализированными, раздельно подсчитать употребление слов в различных ситуациях итд. Это трудно, но вполне достижимо.

Однако гораздо важнее и для темы диссертации и для общего нашего опыта филологической работы другая часть диссертации: анализ не слов, а словосочетаний Платонова, его «синтаксических неологизмов», по выражению автора. Всякий, кто занимался языком Платонова, знает, что специфика его сосредоточена именно на этом уровне: буквально каждая фраза его насыщена аномальными словосочетаниями, а в чем эта аномальность состоит и какую семантику в себе несет, это очень трудно поддается определению. Трудно потому, что аномальные словосочетания — это, по старой терминологии, не что иное, как метафоры, метонимии и другие тропы, а анализ тропов, к сожалению, не самая развитая область современной лингвистики. И вот здесь автор диссертации делает дело огромной важности: предлагает нам подробный анализ приблизительно 200 конкретных случаев платоновских аномальных словосочетаний. Мы можем соглашаться или не соглашаться с его интерпретациями, но, следя за его наблюдениями и сверяя их со своими, мы приобретаем опыт, драгоценный для изучения тропов вообще.

Автор рассматривает каждое аномальное словосочетание как напластование ассоциаций, ожиданий, связанных с привычными, узуальными словосочетаниями каждого слова. Вот первый же пример, разбираемый в автореферате, с. 19–20: герой своей женой «мало владел, но тем более питал к ней озабоченную нежность». Здесь наслаиваются такие ожидания носителя языка: 1) «питал чувство» («нежность» вместо «чувства» — это синекдоха), 2) «испытывал нежность», 3) «проявлял заботу» («озабоченность» вместо «заботы» — малый семантический сдвиг), 4) «был озабоченным» («озабоченная нежность» вместо «озабоченный герой» — метонимия) и даже будто бы (5) «где-то на заднем плане: “питать неприязнь, испытывать ненависть”» (антонимические ассоциации).

Этот пример, один из самых простых, хорошо показывает и достоинства, и опасности авторского подхода. Достоинства очевидны: мы видим, как под микроскопом, как сплываются, осложняя друг друга, разные оттенки общего значения, и все это только в трех словах. Недостатки же вот какие.

Во-первых, выделение здесь метонимии, синекдохи, малого семантического сдвига — это не от автора, а только от моего пересказа; автор же пользуется здесь не лингвистическими, а логическими терминами: ассерция, презумпция (и, не совсем последовательно) аллюзия, образ. Сами выделяемые подтекстные смыслы автор называет «предположениями»: по-моему, не совсем удачно — лучше было бы, скрепя сердце, сказать «пресуппозиции», т.е. предварительные представления читателя, с которыми он приступает к пониманию читаемого места. Переводить авторские наблюдения в более привычную лингвистике терминологию метафор, метонимий итд. читателю при-

ходится самостоятельно. А перевод этот, как кажется, очень плодотворен: например, мы знаем, что самый употребительный из тропов — это метафора, но у Платонова сразу же бросается в глаза, как много места в его семантических сдвигах занимает метонимия. В частности, к метонимии сводится большинство конструкций с родительным падежом, которые, как прекрасно показывает автор (гл. I, § 3–4), особенно характерны для платоновского стиля: воробьи перелетели на плетень не «из осторожности», а «из-за предрассудка осторожности», метонимия; собака ела пышки не «с чувством опасности», а «с трепетом опасности», метонимия. Мы знаем, что Р. Якобсон с его расширительным пониманием метонимии видел в ней примету прозы вообще и реализма вообще; если самым метонимическим автором оказывается такой нестандартный прозаик и сомнительный реалист, как Платонов, то в обобщениях Якобсона можно усомниться.

Вторая опасность — это, конечно, риск слишком далеких словосочетательных ассоциаций, домысливаемых исследователем к аномалиям текста. Как правило, М. Ю. Михеев здесь осторожен и намечает иерархию своих «предположений» от бесспорных к сомнительным вполне убедительно; однако даже в рассмотренном примере, где Платонов говорит «питал нежность», вряд ли есть необходимость в антонимической ассоциации «питал неприязнь». В реферате на с. 22–23 разбирается образ Маяковского «у меня изо рта шевелит ногами непрожеванный крик»; из (добросовестно приводимого) контекста видно, что говорящий — пророк и что эти слова значат просто: его пророчество невнятно и оборвано на середине, две метафоры; диссертант же подозревает, что в подтекстах говорящий — и людоед, и жертва людоеда, и недоносок, и недоделка чудовищного бога. На таких обмолвках можно было бы не останавливаться, если бы автор на с. 24–26 реферата прямо не декларировал права интерпретатора на такие творческие переосмысления. К счастью, на практике этим декларациям он не следует. Среди примеров, вынесенных в автореферат, можно заметить произвол разве что в интерпретации оборота «уединясь в тесноте своей печали» (с. 44–45): автор усматривает здесь оксиморон, потому что ассоциирует «уединение» со «свободой», а «свободу» с «простором», хотя это явно не обязательно.

Повторяю, несмотря на эти опасности, работа автора по расслоению семантики аномальных словосочетаний Платонова исключительно интересна и полезна; хочется надеяться, что она даст толчок новым исследованиям по анатомии метафор и метонимий. Теперь же она использована с литературоведческой целью: по ее итогам нам предлагается (в третьей главе диссертации) картина художественного мира Платонова. И это общее понимание образного и идейного содержания платоновского творчества представляется

очень убедительным, связным, далеко не стандартным и чрезвычайно своевременным.

Картина эта приблизительно такова. В точном соответствии с понятиями марксизма, мир монистически материален: бытие первично, сознание вторично. Отсюда подчеркнутая вещественность, грубость всех образов, в том числе и описывающих душевную жизнь; отсюда же и навязчивая рационалистичность, подчеркнуто механическая причинность всех отношений между явлениями. Такое бытие переживается как страдание, мучение; в ходе этого мучения оно вырабатывает из себя сознание, сублимируется в сознание. Пространство этой направленности от бытия к сознанию, от материи к духу называется душа. К материи она обращена чувствами, в этом их надежность; на противоположном от материи конце скапливается ум, он ценен лишь постольку, поскольку выстрадан собственными чувствами, если же он притязает на самостоятельность или навязывается со стороны, то он бесполезен. Поведение человека в этом мире материалистически определяется только как эгоизм и прагматизм («жадность», «скупость» как положительные качества). Однако, развивая чувства и ум, человек способен ощутить себя как частицу единой человеческой массы и распространить свой эгоизм на всю эту массу. Это взаимопроникающее единство общего чувства и есть коммунизм: материалистический наследник христианской любви к ближнему. Когда он будет достигнут, наступит блаженный конец времени.

Таким образом, взгляды Платонова по своему содержанию нимало не противоречат коммунистической идеологии: напротив, он додумывает все ее положения до логического конца и представляет в предельно ощутимых образах. Именно поэтому он и оказался на положении внутреннего врага: официальная советская идеология коммунизма была половинчатой и лицемерной, и последовательное и полное приятие и выражение ее идей было ей опаснее, чем открытое их отрицание. Платоновскую позицию очень точно называли юродство (и автор с этим не спорит); но как юродивый не отвергает и не компрометирует христианские духовные ценности, а наоборот, максималистски утверждает их, так и Платонов утверждает коммунистические духовные ценности. Представлять Платонова антикоммунистическим писателем — досадное упрощение: трагизм его положения гораздо глубже, он погибал не от врагов, а от своих. Между тем почти все, что за последнее время написано о Платонове, представляет его именно антиподом коммунизма. Психологически это понятно: пишущим в наши дни трудно относиться с уважением и сочувствием к коммунистическим идеалам.

Это чувствуется и в рассматриваемой работе. М. Ю. Михеев всем своим материалом подводит к тем выводам, которые мы попробовали сформулиро-

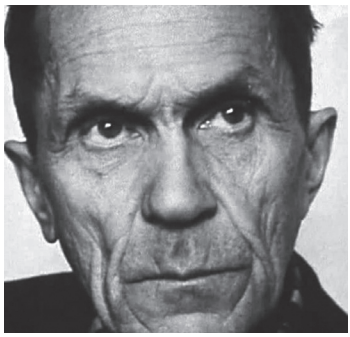
вать, но сам их не делает. «Юродство» Платонова он понимает скорее как иронию, пародию (если не сатиру). Он принижает в платоновской системе «ум» во имя «чувства» (характерно, что осталась не рассмотренной тема Машины у Платонова, очень важная для этой антиномии). О платоновском пафосе механической рационалистической причинности он говорит, что своею гиперболичностью он сам себя опровергает. Элементы социалистического «новояза», затопляющие язык Платонова, играют для него преимущественно роль «чужого слова» ; вряд ли это так, у Платонова этот пласт слишком органичен. Но обсуждать эти недоговорки вряд ли стоит: связной картины художественного мира Платонова они не разрушают, а к диссертационной специальности «русский язык» они прямо не относятся.

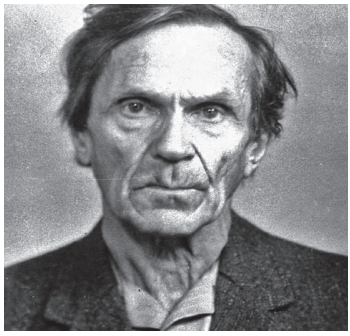
Автор диссертации предложил нам детально разработанную программу анализа аномальных словосочетаний в художественном тексте — то есть такой важной области языка, как тропы. Автор предложил нам огромный материал конкретных анализов такого рода на материале самого сложного из русских прозаиков. Автор предложил нам глубоко обоснованную реконструкцию картины художественного мира Платонова, свободную от тенденциозных черно-белых упрощений и поэтому очень важную и актуальную. Автор изложил это в монографии, доработал в диссертации и превосходно суммировал в автореферате. По совокупности этих достижений автор безоговорочно достоин искомой ученой степени доктора филологических наук.

Академик РАН, доктор филологических наук
М. Л. Гаспаров
[подпись]

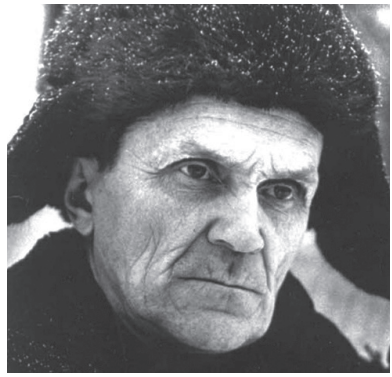
* * *

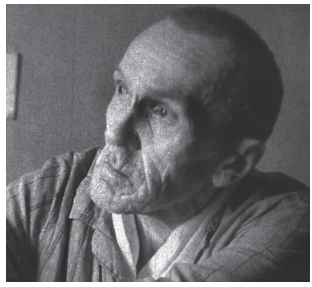
Раздел II. **ШАЛАМОВ**





Илл. 1. *Три фотографических портрета Шаламова* (1907–1982)





Илл. 1а. *Одна из последних фотографий*

Глава I
Загадка «сквозных» персонажей и перетекание сюжетов в текстах Варлама Шаламова

Краткое содержание:

§ 1. «Сквозные» персонажи и перетекание сюжетов. — § 2. Приложение. Обсуждение понятия *анти*-катарсис

> Если и Аристотель, и Шиллер подчеркивали, что в трагедии важно действие, а не рассказ, живые впечатления от этого действия, а не рассказ, то в современном трагическом искусстве весомую роль приобретает «сетка» повествования, образ повествователя, постоянная смена точек зрения.
>
> (*Е. В. Волкова*. Парадоксы катарсиса... 1996)

Шаламовская теория «новой прозы» внутренне противоречива, поскольку противоречива задача: «документ» отсылает как раз к «истории лагерей», тогда как «летопись души» — к воображению, насыщающему документ значением, соизмеримым с душой, иначе говоря, всеобъемлющим, какого документ как принадлежность места и времени не имеет. Шаламов постоянно подчеркивает, что все его рассказы документальны в буквальном смысле. Это сбивает с толку.

(*Дмитрий Нич*.
«Жизнеописание Варлама Шаламова». 2011)

§ 1. «Сквозные» персонажи и перетекание сюжетов

Один и тот же эпизод — в разных текстах из «Колымских рассказов» может быть передан и от «я», субъектно, и от «он», объектно: во втором случае с отстранением от персонажа, а вдобавок и с разной степенью подробности — как бы различной «фокусировкой» взгляда, или кадра, с возможностью дополнительного отлета фантазии — на расстояние.

Например, при соотнесении друг с другом двух текстов, написанных с перерывом в три года (1961–1964), рассказывающих как будто об одном событии, читателю трудно понять, был ли в реальности нанесен рассказчику, сваленному с ног, еще и удар каблуком в зубы — со стороны начальника соликамского конвоя Щербакова, или же все-таки нет, этого удара не было (так, от себя лично, эпизод представлен в более ранних воспоминаниях Шаламова — «Вишера», 1961)[1], или же этот удар помещен вроде бы в том же эпизоде, но уже в передаче вложенного рассказчика («Первый зуб» 1964, АЛ)[2], где событие

[1] Эта сюжетная нестыковка замечена Любовью Юргенсон: «В первом варианте рассказа “Вишера” героя не бьют, а только ставят на снег. Эпизод, в котором рассказчик от удара конвоиров теряет зуб, добавлен во втором варианте. Рассказчик и [заключенный, сектант] Заяц, таким образом, превращаются в двойников, тем более что в одной из “черновых” концовок Заяц незадолго до смерти становится санитаром, напоминая этим самого Шаламова» (*Юргенсон Л.* Двойничество в рассказах Шаламова // Семиотика страха. М.: Русский институт: Европа. 2005 — или на сайте http://shalamov.ru/research/36/).

В последней предлагаемой повествователю рассказчиком «черновой» концовке, при вторичной встрече рассказчика с Зайцем тот уже не узнает его: из молодого черноволосого гиганта он превратился в седого старика, харкает кровью и думает о чем-то своем. Финальная сентенция — хоть и произносится от лица рассказчика — принадлежит как бы и самому повествователю, и автору:

Если и нельзя напечатать — легче, когда напишешь. Напишешь — и можно забывать...

[2] Далее сокращением КР буду обозначать вместе все пять циклов «Колымских рассказов» (за исключением «Очерков преступного мира»). По отдельности же: 1) собственно цикл

сообщается во внутреннем повествовании от лица некоего Сазонова, который излагает повествователю сразу три возможные концовки (и это подчеркивает, конечно, определенную «сделанность» рассказа)[1].

Возможно, во втором варианте следует усматривать сознательную авторскую установку на присутствие внутри циклов «сквозных персонажей» — или даже целой паутины «непрямых цитат и перекрестных ссылок», как предложила Елена Михайлик (1997)[2]. В другой статье того же времени она заявляет еще более категорично:

> Сюжеты и обломки сюжетов кочуют из одного рассказа в другой; одни и те же события и люди подаются с разных — порой противоположных — точек зрения.[3] Например, «сюжет рассказа “Утка” появляется в качестве служебного эпизода в рассказе “Серафим”» (Там же). Но таким образом «слова персонажей “Колымских рассказов”, их поступки и индивидуальные черты — и даже традиционно неприкосновенная личность автора — тиражируются, теряют уникальность» (Там же).

Отметим, например, и такую мельчайшую нестыковку: в одном из рассказов («Необращенный» 1963, ЛБ) врач-заключенный Петр Семенович Калембет, профессор Военно-медицинской академии, отбывает пятилетний срок на Колыме, а в другом, написанном через 9 лет («Перчатка» 1972, КР-2), о нем же говорится как о посаженном уже — на десять лет (хотя о добавлении ему срока вроде бы нигде не сообщается). Как напишет в 1967 году в своем дневнике Александр Гладков:

> 29 апреля. # Прочитал целую кипу рассказов Шаламова. Нет, мне нравится его манера. Встречаются повторения, но это неизбежно и их немного. Есть сильнее, есть слабее, но в целом это выразительно, умно, точно. Это как чудовищная фреска, внутренняя форма которой зависит не от сюжета, а от размера стены, на которой она написана, а стена эта колоссальна. # И я совершенно согласен с ним, где его точка зрения оспаривается, как, например, в вопросе о рецидиве.[4] Так и я

«Колымские рассказы» — КР-1; 2) «Левый берег» — ЛБ; 3) «Артист лопаты» — АЛ; 4) «Воскрешение лиственницы» — ВЛ; 5) «Перчатка, или КР-2» — КР-2.

[1] Впрочем, и в рассказе (или очерке?) «Ушаков» — уже из цикла воспоминаний «Вишера»: год его написания, к сожалению, неизвестен, — можно прочесть, что под Соликамском Шаламова били за то, что он заступился за сектанта: *я потерял свой первый зуб, выбитый сапогом начальника конвоя Щербакова*.

[2] Другой берег. «Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста // Новое литературное обозрение (НЛО). № 28. 1997, с. 209–222 (http://shalamov.ru/research/109/).

[3] В контексте литературы и истории // Шаламовский сборник. Вып. 2. Вологда: Грифон, 1997. URL: http://shalamov.ru/research/50/.

[4] [Это вопрос об уголовниках в лагере.]

> увидел этот отвратительный мир, так и я рассказывал о нем, еще не читав Шаламовских рассказов.[1]

Возникает в целом и проблема повторов. Всегда ли они специально рассчитаны автором заранее, для создания особого ритма всех циклов КР? — (Как считает Е. В. Волкова,[2] лексико-синтаксические повторы и грамматико-синтаксические параллелизмы в прозе Шаламова заменяют стихотворный ритм.) Но вот, скажем, цитата из Сталина *Труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства* (фраза, в первый раз прозвучавшая 27 июня 1930 в «Политическом отчете 16-у съезду», согласно «Словарю цитат») многократно воспроизводится у Шаламова — как лозунг на воротах лагеря, — появляясь, по крайней мере, в шести текстах («Татарский мулла и чистый воздух» 1955, КР-1, «Сухим пайком» 1959, КР-1, «Зеленый прокурор» 1959, АЛ, «Город на горе» 1967, ВЛ, «Галстук» 1969, КР-1 и «Рива-Роччи» 1972, КР-2). — И подобные повторы не могут не бросаться в глаза читателю, а КР в целом производят впечатление скорее устных рассказов, с их оговорками и самоповторами говорящего, — нежели письменного, выверенного до конечной точки текста.

Всё это (повторы и сюжетные несогласованности) распространяется не только на отдельных персонажей в рассказах внутри циклов. Не только на повествователей в них. И даже не только на рассказы внутри цикла. Но и вообще — на все тексты колымских циклов Шаламова, потенциально на любой сюжет из них.

Леона Токер фиксирует следующее:

> Благодаря соседству в «Колымских рассказах» чистого вымысла с чистым фактографическим материалом читателю Шаламова может быть не ясен жанр повествования, который не терпит выраженных структурных отметок вымысла, и в то же время не содержит достаточного количества известных читателю ориентиров (дат, названий мест, указаний на идентифицируемых людей)[3].

Действительно, в этом отношении текст Шаламова загадочен. Отделить факты от вымысла в нем очень трудно. Елена Волкова высказывает некую сходную с Л. Токер — почти «структуральную» — мысль:

---

[1] Дневник 1967 года. // Новый мир. № 5. 2015, с. 160 (Фонд № 2590 РГАЛИ: А. К. Гладков, оп.1, е.х.107).

[2] Глава 4. Ритм повествования и образ рассказчика // *Волкова Е. В.* Трагический парадокс Варлама Шаламова. М.: Республика, 1998 — на сайте http://shalamov.ru/research/104/5.html.

[3] Из реферата А. Гавриловой «Иллюзия и действительность в рассказах Варлама Шаламова» — по книге *Toker Leona*. Return from Archipelago: Narratives of Gulag Survivors. Bloomington. 2000. URL: http://shalamov.ru/research/144/.

> Границы текста могут «пересекать» персонажи, которые носят одно и то же имя, а также в чем-то сходные персонажи, но наделенные разными именами. (...) Такие повторы совершают свое движение чаще всего в двух направлениях: от периферийного положения в одном тексте к центру в другом или — наоборот. (...) Повторяются тропы, парадоксы, символы, мотивы...[1]

Та же исследовательница подмечает в связи со сказанным следующий интересный парадокс: мы встречаемся сразу в трех рассказах Шаламова (в цикле КР-1: «Одиночный замер» 1955, «Хлеб» 1956 и «Сухим пайком» 1959) как будто с одной и той же ситуацией — именно, с буханками хлеба, которые снятся голодному арестанту летящими по воздуху.

На самом деле это не совсем так: в наиболее раннем из трех текстов (1955) буханки еще не *летали* по воздуху, а только лишь — *снились* изголодавшемуся лагернику, альтер эго повествователя, Дугаеву. Затем, во втором согласно хронологии написания (1956), мотив пищи как вожделенного сна делается в рассказе ключевым, к нему подводит финальная фраза:

> Всю ночь передо мной мелькали буханки хлеба и озорное лицо кочегара, швырявшего хлеб в огненное жерло топки.

Невероятное для лагерника изобилие хлеба, с каким сталкивается Дугаев, попав на командировку в пекарню, подчеркнуто тем, что в ходе рассказа на глазах этого доходяги один из кочегаров пекарни запросто выбрасывает неудачно испеченную буханку — в печь.[2] И вот только уже после этого, в третьем тексте (1959) рождается сам мотив *летящих по воздуху* буханок хлеба. Он становится сквозным для всех КР — почти так же как фраза Сталина — и действительно будет подхватываться далее, как некий *интра*-текстовый повтор (также в рассказе «Термометр Гришки Логуна» 1966, ВЛ):

> Я спал и по-прежнему видел свой постоянный колымский сон — буханки хлеба, плывущие по воздуху, заполнившие все дома, все улицы, всю землю.

Тот же эпизод встречаем и уже в одном из наиболее поздних рассказов «Афинские ночи» (1973 КР-2), где буханки предстанут летящими уже — *как*

---

[1] По ее мнению, всё это можно считать «системой усложненной многоступенчатой вариативности» (*Волкова Е. В.* Повторы в прозаических текстах В. Шаламова как порождение новых смыслов // Шаламовский сборник. Вып. 3. Вологда: Грифон, 2002. URL: http://shalamov.ru/research/88/).

[2] Здесь и далее в случаях, где мои комментарии отклоняются от обсуждаемого сюжета в сторону, в *метатекст*, становясь репликами возражений самому себе («читательскими» комментариями), напрямую не связанными с центральной темой, заключаю их в квадратные скобки — и в основном тексте, как здесь, и в тексте цитат, и в тексте примечаний — *М. М.*

ангелы на небесах, парящим полетом. На мой взгляд, здесь скорее нужно говорить не о деперсонализации (так описывает это Елена Волкова — и с ней как будто соглашается Мирей Берютти), а о том, что распределение рассказов по циклам, отличное от прямой хронологии (КР в порядке их написания), могло несколько запутывать — и читателя: при чтении циклов подряд, и самого автора: при компоновке рассказов по циклам. (Первое из действий, возможно, было намеренным — например, так же, как специально рассчитанной целью модернистской техники В. Набокова является спутать читателя в определении личности повествователя, скажем, в рассказе «Круг»[1] или «Соглядатай».)

Намеренна, возможно, и перекличка различных оформлений мотива с женщиной, которая проходит по *ту сторону* решетки лагеря, ободряя каторжников: «*Скоро уже, ребята, скоро*!» — ведь в одном из Шаламовских рассказов, более раннем («Первая смерть» 1956, КР-1), она названа *Анной Павловной* и представлена как секретарша начальника прииска, к тому же любимица всей бригады, той, где работает повествователь, а в другом, уже более позднем («Дождь» 1958, но расположенном в том же цикле ранее!), она же — безымянная, но *мудрая* женщина, *бывш*[ая] *или сущ*[ая] *проститутк*[а], — *ибо никаких женщин, кроме проституток, в то время в этих краях не было*.

То есть тут осуществляется некая минимальная трансформация: при написании последних двух текстов происходило как будто снижение образа, тогда как при распределении их по циклам, наоборот, можно видеть уже — определенное возвеличение героини: от первого по порядку к последующему. (Сделано ли это сознательно?)

В статье Елены Михайлик отмечен мотив, как будто явно запутывающий читателя, во всяком случае заставляющий мучительно колебаться между двумя ипостасями, казалось бы, одного и того же персонажа, заведующего отделением врача-хирурга — *Кубанцева* («Прокуратор Иудеи» 1965, ЛБ) или — *Рубанцева* («Потомок декабриста» 1962, ЛБ):

> Читатель не знает, какой из двух заведующих настоящий: «прокуратор Иудеи» (Кубанцев), умывший руки и забывший о трех тысячах обмороженных, — или честный и ответственный врач (Рубанцев)? Возможно, это один и тот же человек в разные

[1] Об этом в: *Падучева Е. В.* Семантические исследования. М. 1996, с. 415–418.

> моменты времени? А возможно, повествователь успел забыть, о ком речь, — и читателю предстоит сделать то же самое. [1]

Но если читателю надлежит забыть о том, что он прочитал, то о каком целом из КР может идти речь? Вот тут размещение по циклам данного «переменного» персонажа оказывается обратным относительно хронологии написания рассказов, хотя сама динамика оценки совпадает с динамикой предыдущего мотива, меняясь от — безусловного осуждения (1965) в сторону оправдания (1962).

Елена Михайлик предлагает нам еще и такое кардинальное решение, призванное объяснить кажущийся парадокс:

> Возможно, и само воспоминание существует здесь только в виде блока, цельного повествования, временного среза — и даже носителю недоступно извне, из иного дня, из иного набора ассоциаций (Там же) [2].

Так же ближе к началу, в более ранний цикл переставлен и рассказ «Необращенный» (1963, ЛБ), в котором повторяется множество мотивов, или, наверно, лучше даже считать — целый *сюжет*, по всем признакам тождественный рассмотренному в еще более раннем рассказе, но оставленном в более позднем цикле — «Курсы» (1960, АЛ)[3]. Это сюжет чтения повествователем-Шаламовым стихов Блока перед своим руководителем практики с фельдшерских курсов, женщиной-врачом, — в рассказе «я» без имени (б/и). Эта женщина дает Шаламову на время — сначала книжку стихов Блока, потом Евангелие,

---

[1] *Михайлик Е.* Незамеченная революция // Антропология революции. М.: Новое литературное обозрение, 2009 — на сайте http://shalamov.ru/research/134/.

[2] По мнению Д. Нича, это кажущееся противоречие разрешается следующим образом: о РУБАНЦЕВЕ Шаламов пишет в начале шестидесятых, сохраняя к нему со времен Колымы доброе отношение, а о КУБАНЦЕВЕ, в рассказе «Прокуратор Иудеи» — вскоре после встречи с ним летом 1965-го, когда выясняется, что Рубанцев хорошо отзывается о ненавистном Шаламову враче Михаиле Докторе (Дакторе) и что он не помнит про этап с обморожениями (см., например, в конце недатированного, но летнего письма Г. Г. Демидову, третье по счету http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/72.htm). Кстати, в позднем рассказе, «Афинские ночи», Ш. уже прощает Рубанцева и выводит его под своим именем положительным персонажем, как раз заступающимся за автора перед начальником больницы, этим самым «доктором Доктором». Так что Шаламов в зависимости от настроения отводил персонажу ту роль, какой тот на данный момент достоин. — Как это ему «недоступно воспоминание»? Носитель воспоминаний просто распоряжается им, как считает нужным. То же самое у Шаламова, например, с Лесняком и его двойниками, *Лисняком* и *Гусляком*.

[3] Это отмечено в статье (*Шоломова Софья*. На пересечении трудных дорог Колымы. Этюд о враче-харьковчанке // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова: Мат-лы конф. М. 2007, с. 259), только там ошибочно указано, что тот же самый сюжет повторен в рассказе «Экзамен».

а когда они расстаются, при окончании практики, она дарит ему и *стетоскоп* (который в настоящее время рассказа представляет для автора — *одну из немногих моих колымских реликвий,* — из чего можно понять, что повествователь здесь и есть Шаламов). В обоих рассказах женщина-врач, по-видимому, одно и то же лицо. Это *бывший доцент кафедры диагностической терапии Харьковского медицинского института.* — Но в первом (хронологически) рассказе она фигурирует под своим реальным именем, *Ольга Степановна Семеняк*, а во втором, написанном через 3 года, представлена уже как *Нина Семеновна*[1] — без фамилии. (Только здесь динамика обратная: переход к осуждению — от более нейтрального отношения.)

В обоих рассказах совпадают такие важные подробности, как — погибшие в Киеве при бомбежке ее муж и двое детей; то, что после окончания 10-летнего срока (КРА, «контрреволюционная агитация») она остается в Магадане, потому что больше ей некуда было ехать (все описанное в рассказе происходит в поселке *Эльген*); то, что она — верующая и дважды в день молится *в своей кабинке*. Совпадают и множество других деталей. Но в более позднем тексте (1963), хотя и передвинутом в циклах ближе к началу, ее образ изменен относительно раннего, и она представлена там уже как

> сгорбленная зеленоглазая старая женщина, седая, морщинистая, недобрая

и кроме того, — «ненавидящая женщин». Может быть, поэтому ей дается и чужое имя? Чуть далее, там же:

> Темно-зеленым, изумрудным огнем ее глаза вспыхивали как-то невпопад, не к месту. Глаза вспыхивали без связи с разговором, с делом. (...) Санитарки и сестры не любили Нину Семеновну. Только уважали. Боялись.

(В более раннем рассказе ее характер описан только как — *упрямый, вспыльчивый, заносчивый*; и подчиненных она *держит в ежовых рукавицах*.) В рассказе она говорит своему практиканту, повествователю (т.е. Шаламову):

> Прочтите мне вслух эти два стихотворения. Где закладки.
>
> — «Девушка пела в церковном хоре». «В голубой далекой спаленке». Я когда-то знал наизусть эти стихи.
>
> — Вот как? Прочтите.
>
> Я начал читать, но сразу забыл строчки. Память отказывалась «выдавать» стихи. Мир, из которого я пришел в больницу, обходился без стихов. В моей жизни были дни, и немало, когда я не мог вспомнить и не хотел вспоминать никаких стихов. Я радовался этому, как освобождению от лишней обузы — ненужной в моей борь-

[1] Тут и контаминация сознательна?

бе, в нижних этажах жизни, в подвалах жизни, в выгребных ямах жизни. Стихи там только мешали мне.

— Читайте по книжке.

Я прочел оба стихотворения, и Нина Семеновна заплакала.[1]

— Вы понимаете, что мальчик-то умер, умер. Идите, читайте Блока.

Я с жадностью читал и перечитывал Блока всю ночь, все дежурство. Кроме «Девушки» и «Голубой спаленки» там были «Заклятье огнем и мраком», там были огненные стихи, посвященные Волоховой. Эти стихи разбудили совсем другие силы. Через три дня я вернул Нине Семеновне книжку.[2]

— Вы думали, что я вам даю Евангелие. Евангелие у меня тоже есть. Вот... — Похожий на Блока, но не грязно-голубой, а темно-коричневый томик был извлечен из стола. — Читайте апостола Павла. К коринфянам... Вот это.

— У меня нет религиозного чувства, Нина Семеновна. Но я, конечно, с великим уважением отношусь...

— Как? Вы, проживший тысячу жизней? Вы — воскресший?.. У вас нет религиозного чувства? Разве вы мало видели здесь трагедий?

Лицо Нины Семеновны сморщилось, потемнело, седые волосы рассыпались, выбились из-под белой врачебной шапочки.

Мне кажется, рассказ и был, собственно, переписан заново ради этого последнего — уже доработанного — диалога Шаламова-повествователя с «Ниной Семеновной», т.е. «спора о вере». И еще ради следующего финала (в раннем варианте «Курсы» 1960 ни первого из приведенных здесь, ни второго фрагментов еще не было):

Разве из человеческих трагедий выход только религиозный? — Фразы ворочались в мозгу, причиняя боль клеткам мозга. Я думал, что я давно забыл такие слова. И вот вновь явились слова — и главное, повинуясь моей собственной воле. Это было похоже на чудо. Я повторил еще раз, как бы читая написанное или напечатанное в книжке: — Разве из человеческих трагедий выход только религиозный?

— Только, только. Идите.

Я вышел, положив Евангелие в карман, думая почему-то не о коринфянах, и не об апостоле Павле, и не о чуде человеческой памяти, необъяснимом чуде, только что случившемся, а совсем о другом. И, представив себе это «другое», я понял, что я

[1] [Здесь, во втором случае, Шаламов вначале пытается прочесть наизусть, у него ничего не получается — но в первом случае этого не было, там он как будто сразу же читал по книге. Во всяком случае, это не стояло в фокусе повествования.]

[2] [В первом случае уже сам разговор с чтением стихов — происходил после трех дней чтения Шаламовым Блока, когда он **отдавал** книжку. Никакого намека на пробуждение чувств от чтения *огненных* стихов (посвященных Волоховой) еще не было.

> вновь вернулся в лагерный мир, в привычный лагерный мир, возможность «религиозного выхода» была слишком случайной и слишком неземной. Положив Евангелие в карман, я думал только об одном: дадут ли мне сегодня ужин.[1]

Последнюю фразу (она совсем недалеко отстоит от реального конца рассказа), как кажется, можно отнести к характерному для Шаламова приему *анти*-катарсиса.[2]

У Елены Михайлик рассматривалась и возможность того, что следовало бы, наверно, назвать «склеиванием» двух рассказов одного цикла в единый сюжет, — когда читатель вправе достраивать, по-видимому не завершенное, оборванное — в одном из них, повествование (или какой-нибудь из исходящих, «выпирающих» из него сюжетов), замыкая, или «закольцовывая» его через другой, из другого рассказа. Ею имелся в виду загадочный финал «Тифозного карантина» (1959, КР-1, «он») — где герой, Андреев, в результате многократных отказов выкликать свое имя при построении на лагерных перекличках неожиданно попадает, как ему кажется, в еще более страшное место, чем все дальние «командировки», которых он-то и пытался избежать своими отказами. В конце рассказа всю партию зэков везут на грузовике дальше чем за 200 км от Магадана, куда-то за Яблоновый хребет. Как предложено Михайлик, в качестве продолжения этого сюжета вполне «прочитывается» и более ранний рассказ «Апостол Павел» (1954, стоящий в том же цикле КР-1, но на 20 рассказов ранее), где вместе в геологической партии —

> в силу превратностей приливов и отливов рабочей силы оказались пять человек из магаданского тифозного карантина — паровозный кочегар Филипповский, печник Изгибин, агроном Рязанов, слесарь Фризоргер — и рассказчик, попавший в группу за высокий рост. Может быть, это Андреев. (...) # [При этом, правда] сама эта необходимость вернуться назад по ходу цикла, вспомнить, восстановить — многократно усложняет текст.

---

[1] Фактически это финал рассказа, хотя за этой фразой в нем еще следует диалог с сестрой-хозяйкой, которая и называет Шаламова — *необращенным*, отсылая тем самым читателя к заглавию, что ставит формальную точку в рассказе.

[2] По-видимому, в первоначально творческом противопоставлении-соперничестве КР — «Архипелагу ГУЛАГ». О бросающемся в глаза различии этих текстов было сказано так: «Шаламовская лагерная эпопея есть своего рода “трагедия без катарсиса”, жуткое повествование о неисследуемой и безвыходной бездне человеческого падения» — *Паламарчук П. П.* Александр Солженицын: Путеводитель // *Паламарчук П. П.* Москва или Третий Рим? М. 1991. (Размышления о применимости термина *анти*-катарсис к методике Шаламовской прозы или отсутствии катарсиса см. в Приложении к данной главе.)

Так в этом и состоит задача автора, по мнению исследовательницы? Она делает далее и такое смелое заявление:

> Отсутствие же четких границ между личностями персонажей и разночтения в описании событий вынуждают рассматривать любую подробность как важную по умолчанию, а повествователя как еще одну переменную, значение которой может быть равно чему угодно.

На мой взгляд, вполне справедливо подводится исследовательницей следующий итог:

> ...присутствие систематических разночтений и отсылок к внешним, заведомо вымышленным, текстам, к событиям других рассказов создает зазор между рассказчиком и автором, между вспоминающим и тем, кто организует воспоминания; (...) порой создается впечатление, что факты вытесняются на обочину потребностями сугубо внутрилитературного свойства (Там же).

Так и в рассказе «Лида» (1965, ЛБ), и в следующем за ним (в том же цикле, через два текста — то ли рассказе, то ли очерке?) «Мой процесс» (1960) описаны как будто одни и те же факты:

> персонаж по имени Крист — один из двойников автора — обречен на новый арест, потому что в приговоре-аббревиатуре КРТД (контрреволюционная троцкистская деятельность), выданном ему Особым совещанием, есть роковая буква «Т» — «троцкистская», обрекающая ее носителя на уничтожение. От гибели Криста спасает сначала заключенный-бытовик, укравший для него листок из личного дела, а потом секретарша Лида, которую он, в свою очередь, некогда оставил в больнице, защитив таким образом от внимания мелкого лагерного начальника. Но в следующем за ним почти подряд рассказе «Мой процесс» герой — уже открыто носящий фамилию Шаламов — потеряет литеру «Т» при куда менее доброкачественных обстоятельствах: его осудят на десять лет по ложному обвинению, и новый приговор окажется по парадоксальной логике лагерей не бедой, а благом (Михайлик, там же)[1].

В реальной биографии Шаламова описываемое событие привело к уже третьему его сроку — якобы за то, что он назвал «белоэмигранта» Бунина — *русским классиком*:

> имярек, статья пятьдесят восемь, пункт десять, срок десять и пять поражения. Я уже не был литерником со страшной буквой «Т». Это имело значительные последствия и, может быть, спасло мне жизнь («Мой процесс»).

---

[1] К тому же выводу независимо приходит и Дмитрий Нич: http://ru-prichal-ada.livejournal.com/232734.html.

Но все становится на свои места, если рассмотреть написанный первым из них, рассказ 1960-го года, как излагающий версию событий более бесхитростно, в мемуарном ключе, а написанный позднее (1965) — как уже беллетризованный вариант, или художественную «возгонку» тех же событий — к тому, *как всё могло* быть. Между ними, кстати сказать, имеется еще и некая промежуточная стадия, а именно текст 1964 года (из цикла ЛБ), по поводу которого исследовательница пишет:

> в рассказе «Начальник больницы» роковая буква «Т» снова возникнет в личном деле рассказчика, будто отменяя — одновременно — и бескорыстную помощь, и обернувшееся пользой зло (Там же).

Последний рассказ будет помещен в том же цикле, что и «Мой процесс», через два текста за ним. Он не нарушает логики и хронологии творческой эволюции данного сюжета, хотя, конечно, вполне «законно» (может быть, в соответствии с авторским намерением) запутывает читателя.[1]

В работе Волковой у повторов в текстах Шаламова подмечена следующая особенность: герои как бы могут быть разбиты на два или даже на три типа, в первом

> персонажи так и остаются в различных текстах эпизодическими, периферийными по отношению к центральному или центральным персонажам, [во] второ[м] — будучи эпизодическими, второстепенными в одном тексте, они становятся главными участниками, художественно-смысловым центром другого, определяя и его название.[2]

Выделим, для простоты, еще и третий — а именно такой тип, в котором, будучи первоначально центральными, герои в дальнейшем уходят на периферию, т.е. становятся второстепенными.

---

[1] По мнению С. М. Соловьева (которому я благодарен за «живые» обсуждения и переписку по электронной почте), рассказы в циклах КР ставились в определенном порядке сознательно. Иными словами, в том, что два рассказа с разными версиями одного эпизода либо стоят рядом, либо удалены друг от друга на определенное расстояние, согласно его точке зрения, «есть авторское послание к читателю (...) — подчеркивание, нагнетание случайности, абсурдности лагерного существования: *могло быть и так, и вот так*... Мне кажется, что Шаламов специально старается, чтобы у читателя “сбилась логика” восприятия, сознательно запутывает его в этих повторах и деталях».

[2] *Волкова Е.* Повторы в прозаических текстах В. Шаламова как порождение новых смыслов. URL: http://shalamov.ru/research/88/.

Вот, например, мотив неграмотного парня, Леньки из Тульского района Московской области, который *развинчивал гайки на полотне железной дороги. На грузила, как чеховский злоумышленник* («Ожерелье...» 1965, ЛБ)[1]. Ведь через 4 рассказа внутри того же цикла — снова происходит возврат к этому сюжету:

> В камере жил Ленька, семнадцатилетний юноша из глухой деревушки Тульского района Московской области. Неграмотный, он считал, что Бутырская тюрьма для него — величайшее счастье — кормят «от пуза», а люди какие хорошие! Ленька узнал за полгода следствия больше сведений, чем за всю свою прошлую жизнь. Ведь в камере каждый день читались лекции, и хоть тюремная память плохо усваивает слышанное, читанное, — все же в Ленькин мозг врезалось много нового, важного. Собственное «дело» Леньку не заботило. Он был обвинен в том же самом, что и чеховский злоумышленник, — в 1937 году он отвинчивал гайки на грузила с рельсов железной дороги. Это была явная пятьдесят восемь — семь — вредительство. Но у Леньки была еще и пятьдесят восемь — восемь — террор! («Лучшая похвала» 1964, ЛБ).

А еще через один рассказ далее эта история подается даже более развернуто (но сам этот рассказ, кстати, написан был первым по времени):

> В шестьдесят восьмой камере был Ленька — подросток лет семнадцати, родом из Тульского района Московской области — из места глухого для тридцатых годов. Ленька — толстый, белолицый, с нездоровой кожей, давно не видевший свежего воздуха, чувствовал себя в тюрьме великолепно. Кормили его так, как в жизни не кормили. Лакомствами из лавки его угощал чуть не каждый. Курить он приучился папиросы, а не махорку. Он умилялся всему — как тут интересно, какие хорошие люди, — целый мир открылся перед неграмотным парнем из Тульского района. Следственное дело свое он считал какой-то игрой, наваждением — дело его ничуть не беспокоило. Ему хотелось только, чтобы эта его тюремная следственная жизнь, где так сытно, чисто и тепло, длилась бесконечно.
>
> Дело у него было удивительное. Это было точное повторение ситуации чеховского злоумышленника. Ленька отвинчивал гайки от рельсов полотна железной дороги на грузила и был пойман на месте преступления и привлечен к суду как вредитель, по седьмому пункту пятьдесят восьмой статьи. Чеховского рассказа Ленька никогда не слышал, а «доказывал» следователю, как классический чеховский герой, что он не отвинчивает двух гаек сряду, что он «понимает»...
>
> На показаниях тульского парня следователь строил какие-то необыкновенные «концепции» — самая невинная из которых грозила Леньке расстрелом. Но «свя-

[1] Выделение в цитатах подчеркиванием (мое. — *М. М.*) маркирует здесь «новую» информацию для читающего рассказы подряд.

зать» с кем-либо Леньку следствию не удавалось — и вот Ленька сидел в тюрьме второй год в ожидании, пока следствие найдет эти «связи» («Комбеды» 1959, ЛБ).

Деформация, если мы читаем КР Шаламова просто подряд, во многих случаях оказывается сходной — от некоторого первоначально глухого упоминания в первом — по своему положению внутри КР — к изложению уже более развернутого сюжета в некоем последующем рассказе. Однако хронологически всё обстояло, как правило, наоборот: от более подробного изложения сюжета вначале — к краткому его упоминанию или его дополнению какими-то деталями потом. Встречаются также цепочки взаимно отсылающих (и как бы *равноподробных*) рассказов, а также цепочки идущих в соответствии со следованием логике рассказов: раскрытие наиболее полного в самом начале — и одно лишь краткое упоминание в дальнейшем: именно так в эпизоде с капитаном Шнайдером, в рассказе «Тифозный карантин» 1959, который стоит последним в КР-1):

Именно в это время он встретил капитана Шнайдера.

Блатные занимали место поближе к печке. Нары были застланы грязными ватными одеялами, покрыты множеством пуховых подушек разного размера. (...)

Вдруг среди толпы попрошаек, вечной свиты блатарей, Андреев увидел знакомое лицо, знакомые черты лица, услышал знакомый голос. Сомнения не было — это был капитан Шнайдер, товарищ Андреева по Бутырской тюрьме.

Капитан Шнайдер был немецкий коммунист, коминтерновский деятель, прекрасно владевший русским языком, знаток Гете, образованный теоретик-марксист. В памяти Андреева остались беседы с ним, беседы «высокого давления» долгими тюремными ночами. Весельчак от природы, бывший капитан дальнего плавания поддерживал боевой дух тюремной камеры.

Андреев не верил своим глазам.

— Шнайдер!

— Да? Что тебе? — обернулся капитан. Взгляд его тусклых голубых глаз не узнавал Андреева.

— Шнайдер!

— Ну, что тебе? Тише! Сенечка проснется.

Но уже край одеяла приподнялся, и бледное, нездоровое лицо высунулось на свет.

— А, капитан, — томно зазвенел тенор Сенечки. — Заснуть не могу, тебя не было.

— Сейчас, сейчас, — засуетился Шнайдер.

Он влез на нары, отогнул одеяло, сел, засунул руку под одеяло и стал чесать пятки Сенечке.

> Андреев медленно шел к своему месту. Жить ему не хотелось. И хотя это было небольшое и нестрашное событие по сравнению с тем, что он видел и что ему предстояло увидеть, он запомнил капитана Шнайдера навек.

В более позднем рассказе — и хронологически, и по тексту КР («Лучшая похвала» 1964, ЛБ) следует только одно упоминание героя, без этих «компрометирующих» его подробностей (о том, что он опустился до уровня тисканья р*о*манов):

> Капитан Шнайдер из Коминтерна. Присяжный оратор, веселый человек, показывает фокусы на камерных концертах.

Согласно моему предположению (высказываемому тут в качестве догадки), рассказы второй половины 60-х — начала 70-х годов, в отличие от более ранних (1954–1965), скорее всего просто надиктовывались автором, или же набрасывались автором начерно и далее практически уже не правились, Шаламов к ним уже не возвращался. Под действием собственной установки, что долгое корпение над текстом только ухудшает его, Шаламов перестает пользоваться более сложными, нежели прямое авторское «я», повествовательными тактиками, стараясь фиксировать просто то, что вспомнилось, и часто оставляя текст как он есть, не стремясь к исключению неизбежных при такой работе повторов и противоречий. К этому же нас подводит, как будто, и вывод Дмитрия Нича, излагающего свое остросюжетное «Жизнеописание Варлама Шаламова» (на сайте «Причал ада»):

> Это драгоценные годы, сгладываемые болезнью, когда он еще может работать в полную силу, но лишен жизненных перспектив, надежды на признание, новых стимулов. (...) # Параллельно с работой над антироманом «Вишера», брошенным на стадии между черновым и беловым вариантами, он пишет дополнительный цикл к завершенному корпусу «Колымских рассказов», «Перчатка или КР-2». В цикле 21 рассказ. Четыре из них — шестидесятых годов. «Новую прозу», представленную прекрасными, но затянутыми медитациями — «Перчатка», «Тачка I», «Тачка II» — размывает стихия очерка, пропадает сжатость поэзии, символическая деталь, неповторимый шаламовский подбор и порядок слов.[1]

[1] [http://ru-prichal-ada.livejournal.com/78718.html. Пояснение Д. Нича автору, в электронном письме, 8 сент. 2013: я веду речь о начале семидесятых. Но невозможно представить, чтобы «Тропа», «Белка», «Воскрешение лиственницы», «Водопад», «Графит» итд. были надиктованы. Мне не нравится, что не определены эстетические критерии и все рассказы и очерки Шаламова, помещенные под одной обложкой, рассматриваются скопом — не только Вами, а всеми. На мой взгляд, Шаламов ошибался и в своей максиме: никакой правки, и в оценке своих рассказов как равноценных друг другу, — многие в результате отсутствия правки и выглядят сырыми заготовками или очерками. И рядом —

Поэтому, наверно, правильно писал Юлий Анатольевич Шрейдер:

> Будущий библиографический указатель произведений Шаламова должен быть снабжен вспомогательными указателями сюжетов, положений, мест действия и действующих лиц. От этого многое в этих произведениях прояснится для читателя и будущего исследователя (Шрейдер 1988).

§ 2. Приложение.[1] Обсуждение понятия *анти*-катарсис

Познакомившись с текстом данной главы, Надежда Бунтман заметила, что, возможно, все-таки ни к чему называть используемый Шаламовым прием *анти-катарсисом*. По ее словам, всё укладывается в тот же самый катарсис, будучи ему не противоположно, а как бы параллельно: ведь происходит опять-таки очищение, но — через ужасное. (Елена Волкова предпочитает говорить в таких случаях о «неклассическом катарсисе»[2].)

По давнему утверждению Фриды Вигдоровой,[3] рассказы Шаламова — «не давят, не производят гнетущего впечатления, несмотря на их материал». Однако многие другие читатели придерживались ровно противоположного мнения. Вот как вполне искренне описывает Лидия Чуковская свои впечатления от знакомства с «Колымскими рассказами» (это сделано ею в дневнике, уже после смерти Шаламова, 25 апр. 1985):

> По радио — рассказы Шаламова. Я их не слушаю, выключаю, и не могу отдать себе отчета в том, почему не люблю их. Когда-то Фридочка подарила мне их в машинописи — целую книгу.[4] Я прочла рассказов 5 — и бросила, и кому-то отдала. А ведь все, что он пишет, правда. И художнического умения не лишен. А — чего-то нет. Чего? Чувства меры? Способности обращать ужас и хаос в гармонию?

Неужели в КР действительно нет чувства меры? Или все-таки они рассчитаны на какого-то специального слушателя и читателя? По-моему, как-то очи-

---

совершенные тексты. Катарсис (очищение, но не по Аристотелю), испытываемый читателем Шаламова, проистекает из совершенства или близкого к тому многих текстов, причем не только КР.]

[1] По материалам дискуссии с коллегами осенью 2009 — весной 2010, в электронной переписке.

[2] *Волкова Е. В.* Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии. № 11. 1996; URL: http://shalamov.ru/research/29/.

[3] В письме Шаламову ранее, чем 16.6.1964 (согласно http://shalamov.ru/library/24/26.html).

[4] [Речь идет о самиздатской книге «Колымских рассказов» первой половины шестидесятых годов — примечание Д. Нича.]

ститься, прочтя хоть один или хоть все полторы сотни этих рассказов, все-таки нельзя, а можно только, грубо говоря, *изваляться в дерьме*: поэтому-то их и не читают многие, просто даже не могут заставить себя их прочитать. Не каждый способен на это. Как — заставить себя общаться (или — еще хлеще) выполнить желание, к примеру, воняющего в метро бомжа. Дело, возможно, только в индивидуальной переносимости для психики каждого отдельного человека — тех или иных воображаемых нами (для кого-то просто невообразимых, потому что не переносимых на себя) обстоятельств, мыслей, помыслов, до которых вынужден был реально опускаться Шаламовский повествователь-доходяга, недопустимости того уровня безобразного, с которым читателя намеренно сталкивают автор. В конце концов, из-за страха от них запачкаться, в них увязнуть...

Вот из рассказа «Посылка» (1960 КР-1):

> Тут же кто-то ударил меня по голове чем-то тяжелым, и, когда я вскочил, пришел в себя, сумки не было. Все оставались на своих местах и смотрели на меня со злобной радостью. Развлечение было лучшего сорта. В таких случаях радовались вдвойне: во-первых, кому-то плохо, во-вторых, плохо не мне. Это не зависть, нет...?

О понятии *очищение* — Франтишек Апанович [далее сокращенно помечаю его реплики как — Ф. А., а свои — М. М.]: Я не считаю, что это очищение появляется «вдруг» после прочтения всего цикла. Воздействие «Колымских рассказов», по моему личному опыту, т.е. воздействие на меня, остается надолго — я их переживал и переживал. И эти переживания менялись, со временем углублялись, обогащались, что ли. Не исключаю также катартического воздействия отдельных рассказов, но степень воздействия всего произведения — несравнима.

М. М.: Если обратиться к определению, то *Катарсис*, в греческой трагедии, по Аристотелю, это очищение через страх или сострадание. Страх у Шаламова безусловно представлен (хотя специально *пугать* читателя он не намерен, как Хичкок, но элементы этого есть — то, что можно назвать его собственной, Шаламовской, *шоковой терапией*), а вот с состраданием ему и его герою дело обстоит, по-моему, совсем не просто. Мы испытываем это сострадание — к тому или иному герою в тексте, но часто вместо сострадания, которое уже готово излиться из души читателя, сталкиваемся с чем-то намеренно остужающим этот порыв души, жестко останавливающим его, переводящим наше сострадание порой во что-то прямо противоположное, нечто более похожее на отторжение и отталкивание, если не сказать — омерзение... (Не соприкасается ли это с христианским *кеносисом*?) ...что и использует Шаламов, в КР, не в единичных случаях, а как некий устойчивый прием своей поэтики.

Ф. А.: Совершенно с Вами согласен. Но так понимая катарсис, мы не нуждаемся в термине «антикатарсис», и, наверное, госпожа Бунтман права. Я думаю, что это [как раз] и есть катарсис, но не как прием в отдельных рассказах, а как проявление силы искусства, подлинного искусства, поистине оживляющего умерших жертв — во всем произведении в целом. Это, наверное, и была главная цель писателя — оживить колымских мертвецов.

М. М.: Если бы целью писателя было бы действительно желание оживить реальных колымских мертвецов, наверно цель могла быть достигнута простым воссозданием, перебором их в памяти, или рассказом о них всех, кого когда-либо запечатлели нервные клетки этого чрезвычайно дотошно устроенного мозга (как сделано в «Надгробном слове» 1960, АЛ)[1]. Но у Шаламова задача совсем другая, и по-моему — насквозь литературная!

Ф. А.: Ничего подобного [хотя к простому воссозданию его задача, это верно, конечно, не сводится], я думаю, что Шаламов стремился оживить, так сказать, символически, создавая образы, художественные образы, а для него это Искусство с прописной буквы, он не раз об этом прямо заявлял. Символ он понимал тоже максималистски, как и искусство. Он писал даже о вечности, которую способно дать только искусство. (...) Я согласен, что [задача у него] литературная, хотя он в своем максимализме говорил о стремлении выхода за литературу и за искусство, и, по-моему, был близок в этом к авангарду. И для этого он решил еще раз погрузиться в геенну лагеря.

М. М.: Отмечу, что принципиальная невозможность, недопустимость обыкновенного юмора в текстах Шаламова нуждалась бы в специальном исследовании — при обильном использовании им того, что следовало бы назвать скорее *черным* юмором, или юмором висельника, — и одновременном отталкивании от иронии, как таковой! То есть задачей его было, по-видимому: сознательно «бередить раны», чтобы создавать на основании этого символы, представляющие реальность даже красноречивее, жизненней — самих фактов?

Возможно, Шаламов каким-то образом мог знать высказывание своего старшего современника, Андрея Платонова (в письме того — жене, из Тамбова, в 1927-м)[2]:

---

[1] Скажем, как это сделано в воспоминаниях бывшего лагерника, который постарался в *Дневнике воспоминаний* воздать всем тем, с кем столкнула его судьба в лагере (*Прейгерзон Цви*. Дневник воспоминаний бывшего лагерника (1949–1955). Москва; Иерусалим. 2005 [написано в 1957–1958]. — В посвящении к этой книге оговаривается, что те, о ком он рассказывает, это в основном люди именно его национальности: *Узникам Сиона посвящается*. Прейгерзон тоже был писателем, но в своей книге *писательство* намеренно ограничил, подчиняя поставленной задаче.

[2] В этом смысле представляется довольно крайне (можно понять это как иронию, или даже самоиронию?), что своему герою в ранней новелле «Заклинатель змей» (1954, КР-1)

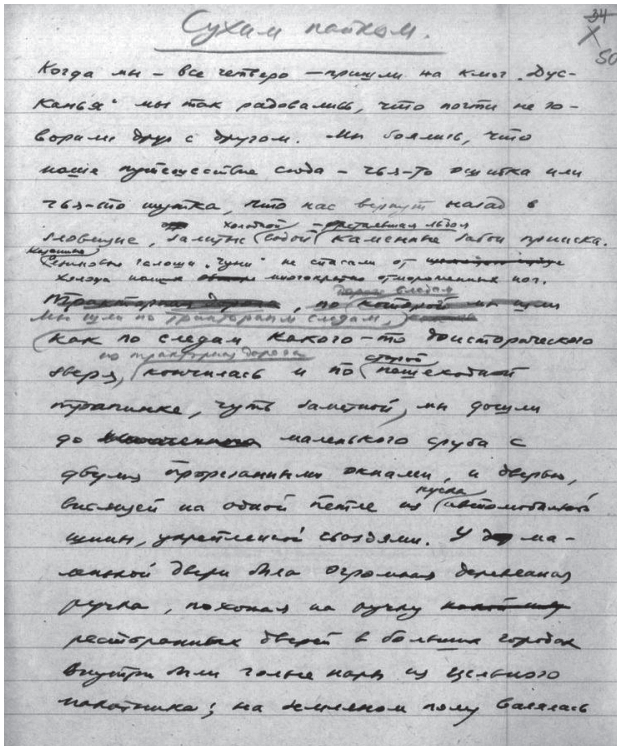
> Я же просто отдираю корки с сердца и разглядываю его, чтобы записать, как оно мучается. Вообще писатель — это жертва и экспериментатор в одном лице.

Он — как бы в точности повторяет здесь его мысль.

Ф. А.: Не знаю, знал ли. Но не раз высказывал, также в «Воспоминаниях (о Колыме)», мысль, подобную словам Христа «Господи, пронеси мимо чашу сию». Значит, он мучился этим вопросом — писать или не писать. Сознательно, значит, нарочно?

* * *

Шаламов дает имя — *Андрей Платонов*.



Илл. 2. *Первая страница рукописи рассказа Шаламова «Сухим пайком»* (1959)

Глава II
Множество повествователей Варлама Шаламова

Аннотация:

Рассмотрены разные виды авторской точки зрения в 135 прозаических текстах «Колымских рассказов» (КР) Шаламова; обсуждаются признаки для описания нетривиальных случаев того, что может быть названо Я-повествованием и Он-повествованием; предлагается учитывать не только то, от чьего лица ведется повествование, но и названо ли это лицо каким-либо именем кем-то «со стороны» (или им самим), или же данное лицо так и осталось безымянным (б/и). Оказывается, что рассказы в начальных циклах КР заключают в себе несколько типов повествования — ведущегося как бы на разных уровнях, но затем, в двух последних циклах КР, это разнообразие — множества ипостасей автора — убывает, все более приближая текст к традиционно автобиографическому.

> ...«Субъективен» дискурс, в котором явно или неявно маркировано присутствие «я» (или отсылка к нему).... И обратно, объективность повествования определяется как полное отсутствие отсылок к рассказчику....
>
> (*Ж. Женетт*)[1]

В нарратологии принято различать *диегетического* повествователя (т.е. принадлежащего, или включенного в сам мир текста) и — *экстра-диегетического*, описывающего события как бы извне.[2] Первый представляет читателю всё с более субъективной, приближенной к читателю точки зрения, нежели второй, как правило уже более отстраненный и беспристрастный. В текстах Шаламова мы встречаемся и с тем, и с другим типами повествования. Однако для описания их различия, на мой взгляд, лучше вернуться к более простому, как будто уже немодному и оставленному наукой различению, так называемого — Ich-Erzaehlung, или *Я*-повествования, и того, что хотелось бы назвать — *Er*-Erzaehlung, т.е. *Он*-повествованием.

В прозе Шаламова выделяется такой автор, который упоминает или прямо описывает среди персонажей, в их числе — и самого себя, т.е. «я» (1-е лицо единственного числа), зачастую называя его каким-то именем, не обязательно совпадающим с его собственным, именем реального автора, Варламом Шаламовым, или вовсе никак его не называя, оставляя это «я» безымянным. И тот, и другой случаи (только лишь с упоминанием или еще и с описанием «я») — это Ich-Erzaehlung, или *Я*-повествование. Их надо отличать, во-вторых (или даже: *во-первых*, если исходить из их значимости), от такого способа изложения, в котором повествователь формально вовсе устраняется, рассказывая исключительно только то, «как было дело» — только об окружающем, персонажах, происходящих с ними событиях, но себя при этом не называет, не описывает и не упоминает, никаким боком не «вставляет» в текст, как бы скромно самоустраняется. Вот этот тривиальный случай рассказчика, последний способ и хочется назвать — *Er*-Erzaehlung, или *Он*-повествование. (Иное дело, что оба эти способа могут порождать в сознании читателя образ как всеведуще-вездесущего, так и сколь угодно «ненадежного» повествователя, даже, к примеру, неантропоморфного — в результате вполне может оказаться, что в реальном тексте речь ведется от имени какого-нибудь пса, кота, лошади, белки итп. Но это все осложнения, на которых мы не останавливаемся.)

---

[1] *Женетт Ж.* Границы повествовательности. Фигуры II. 1967 (Четыре точки подряд здесь, как и ранее, обозначают прерывание цитаты не на точке исходной фразы цитаты).

[2] *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003, с. 80–81.

Иначе говоря, внешний (*экстра-диегетический* и более объективный, при Er-Erzaehlung) повествователь ведет рассказ, не обсуждая и не упоминая того, кто всё это рассказывает,[1] а повествователь внутренний (*диегетический*, более субъективный, при Ich-Erzaehlung) еще и сам материально присутствует в тексте, что-то читателю непременно сообщая (внушая) и о самом себе, как первичном, вторичном или каком угодно рассказчике, если есть еще и таковые (когда они различаются). Эта информация просачивается либо из метатекста, автокомментариев, входя как *эго*-текст, либо вводится кем-то из действующих лиц путем обращения к тому, кто в речи от автора поименован как «я», местоимением 1-го л. ед. числа. — С этой стороны Ich-Erzaehlung выглядит сложнее, чем Er-Erzaehlung: повествовать от имени «я» сложнее, чем если об этом «я» вообще ничего не говорить.[2]

Но с другой стороны, и наоборот: более простым оказывается как раз Ich-Erzaehlung, т.е. повествование от «я». Тут надо различить, с одной стороны, «я», соответствующее реальному человеку, т.е. Ego того, кто на самом деле написал данный текст (автора), а с другой стороны, «я», только лишь им воображаемое и навязываемое «подставляемому» читателю — повествователя, от лица которого текст написан, «подставного» автора, который с тем или иным успехом подменяет в читательских глазах автора реального. В первом случае мы имеем дело с автобиографическим, дневниковым или мемуарным текстом,[3] во втором — с текстом фикциональным: скажем, 1) с автором «Лолиты» В. Набоковым или же 2) неким *Гумбертом Г.* В литературе «я» или «он» (за которым кто-то неизбежно стоит: автор и/или до него еще кто-то) поч-

[1] Остается в наличии только *повествующее* «я», но не *повествуемое*, или *чисто изображающее* начало, но не *изображаемое*: первое согласно Шмиду (*Шмид В.* Там же), второе — Бахтину.

[2] Последний способ — самая простая, по выражению Бютора, даже «примитивная и фундаментальная форма повествования», когда авторская инстанция вообще отсутствует, ее и духа нет в тексте, текст как бы рассказывает сам себя, без каких-либо нарративных *прибамбасов*. Это тип классического, «безличностно-авторского повествования», в котором отсутствует субъект высказывания и создается иллюзия «отсутствия текста», «наличного бытия самого объекта изображения» (Апанович 1997 — О семантических функциях интертекстуальных связей в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова // IV Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г.: Тезисы докладов и сообщений. М.: Республика, 1997, с. 52 — со ссылкой на Гей 1989).

[3] О разновидностях такового — *Михеев М. Ю.* Дневник как эго-текст (XIX—XX, Россия). М.: Водолей, 2007. При этом «Повествование от первого лица удовлетворяет законное любопытство читателя и умеряет столь же законные угрызения автора. Кроме того, оно обладает хотя бы видимостью пережитого, достоверностью, которая вызывает уважение читателя и умеряет его недоверие» (*Саррот Н.* Эра подозрений. 1956 litext.narod.ru/texts/sarrot.doc).

ти всегда оказывается величиной более сложной, чем просто «я» эго-текста (очерков, дневников или воспоминаний)[1].

В первом сборнике прозы Шаламова «Колымские рассказы» (1954–1962) насчитывается в общей сложности 33 рассказа, во втором (1956–1965), «Левый берег», — 25, в третьем (1955–1965), «Артист лопаты», — 28. Эти тексты писались в течение около 12 лет.[2] Сюда же примыкают еще 30 текстов цикла «Воскрешение лиственницы» (1965–1967), а также 21 текст цикла «Перчатка, или КР-2» (1962–1973). Цикл «Очерки преступного мира» стои́т несколько в стороне, выпадая из КР в целом.[3] Поэтому будем говорить здесь только о пяти

---

[1] Есть и обратная точка зрения — что эго-текст строится еще сложнее, чем художественный (Савкина И. «Переписывая себя»: автобиографические нарративы иммигрантов в Финляндию (1993–2000-е годы): случай Светланы // Международная конференция «Маргиналии 2010: границы культуры и текста». Каргополь, 25–26 сентября 2010 г. Тезисы докладов. М. 2010. URL: http://uni—persona.srcc.msu.ru/site/conf/marginalii–2010/thesis.htm).

[2] В скобках везде указаны годы написания (а не издания) произведений. Ни одного из своих рассказов Колымских циклов при жизни Шаламов как будто так и не видел в печатном виде (напечатанными в журнале или в книге), а свои ранние прозаические тексты, опубликованные в 30-е годы, оценивал весьма низко: «В свое время я много потратил труда на остросюжетные рассказы — часть их была напечатана, а 150 рассказов — пропало. # Очень важно не переписывать рассказ много раз. Первый вариант — как в стихах — самый искренний» (Из письма Шаламова — Я. Д. Гродзенскому 17 мая 1965 (Из переписки... // Знамя. № 5. 1993, с. 142).

Напомню, что здесь, как и ранее, и далее, знак # обозначает пропуск абзацного отступа при воспроизведении цитаты. В случаях, где комментарий отходит от обсуждаемого сюжета несколько в сторону: переходит в метатекст или становится репликой возражения или вопросом самому себе («читательскими» комментариями), т.е. напрямую не связан с общей темой, он заключен в квадратные скобки — и в тексте цитат, и в основном тексте, и в тексте примечаний, как здесь:

[Что здесь, в приведенной цитате, в последнем замечании, после знака абзаца? Нетерпимость ли к собственному, уже преодоленному, оставленному в прошлом, творчеству? Доведенный до максимума перфекционизм? Непереносимость фальши, причину которой автор видит теперь в том, что слишком долго сидел над своими ранними рассказами?]

Более подробно к обсуждению того же он обращался еще 10-ю годами ранее: «С год тому назад вздумалось мне перечесть те несколько рассказов, которые были напечатаны в 36-м, 37-м году (“Октябрь”, “Литературный современник”, “Вокруг света”). Перечел с крайним отвращением, не со стыдом, а просто унизительно было как-то думать, что они и принимались в журнал, и прессу имели хорошую. Не так, не это, не об этом надо было писать» (Из письма Шаламова — Я. Д. Гродзенскому. Указ. соч.).

[3] Это соответствует уже устоявшейся в шаламоведении традиции — сошлюсь на работу И. Сухих, где сказано, что первые три цикла КР связаны между собой наиболее тесно, «образуя трилогию с пунктирным метасюжетом», причем в третьем из них («Артист лопаты») разрыв между очерками и новеллами увеличивается: «новеллистика перестает мимикрировать под документ, обнаруживая свою литературность», а в последнем («Перчатка, или КР-2») «продуманная композиция первых книг исчезает совсем. Большая часть вошедших

основных циклах — собственно «Колымских рассказах» (КР-1), «Левом береге» (ЛБ), «Артисте лопаты» (АЛ), «Воскресении лиственницы» (ВЛ) и «Перчатке, или КР-2» (КР-2)[1].

Из 84 рассказов трех первых циклов более половины написано от некоего безымянного, непоименованного «я» («я» + б/и), а около трети — рассказы об («он» + имярек), т.е. конкретно о ком-то из героев, без формальных следов авторского или иного присутствия «я».[2] В 51 рассказе двух последних циклов от «я» + б/и — уже 42 рассказа, что составляет более $^{4}/_{5}$, и лишь только 1 рассказ — («он» + имярек).

Таким образом, из 135 текстов во всех пяти циклах от «я» + имярек написаны всего лишь 7 рассказов (5%). Лишь в одном случае этому «я» соответствует действительная фамилия автора — *Шаламов* (очерк «Мой процесс» 1960). В другой раз к «автору» обращаются по имени и отчеству — *Василий Петрович* («Надгробное слово» 1960); еще дважды его называют фамилией *Андреев* («Заговор юристов» 1962, «Инженер Киселев» 1965), однако во многих рассказах с виду тот же самый *Андреев* фигурирует и как «он»! (ради стереоскопичности, сознательно, или это просто недочет?). Еще дважды «я» назван фамилией — *Крист* («Человек с парохода» 1962), даже с именем и отчеством — *Роберт Иванович Крист* («Геологи» 1965). Наконец, в седьмой раз, повествователь выведен все-таки под действительными именем и отчеством — *Варлам Тихонович* («Галина Павловна Зыбалова» 1970–1971). Но при этом многие, т.е. подавляющее большинство рассказов от «я» + б/и несут на себе те или иные следы, указывая на биографические обстоятельства, однозначно относимые к Варламу Шаламову.

Есть, например, один рассказ, где повествование ведется от «я» с такими указанными в тексте характеристиками, как рост и вес. В самом начале рассказа «Домино» (1959) говорится, что «я» весил 48 килограммов — при росте

в сборник текстов — очерки-портреты колымских заключенных, начальников, врачей или физиологические срезы лагерной жизни, опирающиеся уже не столько на воображение и память, сколько на память о своих прежних текстах (не нужно забывать, что все двадцать лет рассказы Шаламова не публикуются, и автор лишен возможности посмотреть на них со стороны, почти лишен обратной читательской реакции, лишен ощущения творческого пути). «Перчатка» — книга большой усталости. По структуре она аналогична не КР-1, а «Очеркам преступного мира». Отдельные тексты («Тачка I», «Подполковник медицинской службы», «Уроки любви»), кажется, не дописаны, да и весь сборник остался незавершенным.... (...) Последняя работа Шаламова — уже чистые воспоминания о Колыме, с непреломленным авторским «я»» (Сухих И. Жить после Колымы (1954–1973. «Колымские рассказы» В. Шаламова) // Знамя. 2001. № 6, с.198–207 (URL: http://shalamov.ru/research/42/).

[1] Далее пять перечисленных циклов «Колымских рассказов» (КР) обозначаю сокращенно — по первым буквам их заглавий.

[2] Без того, что Набоков называет авторским *представителем*.

180 сантиметров, т.е., за вычетом веса костей, на нем *мяса осталось 16 килограмм, ровно пуд всего* (как мы знаем из других текстов Шаламова, из-за «алиментарной дистрофии» в лагере он столько и весил).

Или в рассказе «Богданов» (1965 АЛ, «я» + б/и) бригадир, именем которого озаглавлен рассказ, прямо на глазах безымянного повествователя сжигает его письма, пришедшие тому за долгое время от жены, — разрывая их на части и бросая в печь. Внутренняя речь повествователя:

> Я два года не переписывался с женой, не мог связаться, не знал о ее судьбе, о судьбе моей полуторагодовалой дочери.

Здесь перед нами детали явно автобиографические: у автора во время заключения действительно оставалась в Москве жена с маленькой дочкой, он страстно ждал от нее писем, писем долго не было. Но неясно, был ли действительно сам этот вопиющий случай издевательства лагерного бригадира, с демонстративным сожжением писем, фактом личной биографии Шаламова? — скорее всего, это авторская фантазия, просто одна из деталей, на которых строится рассказ. Биографические детали могут совпадать с текстовыми или же расходиться, уводя читателя в область художественного вымысла. Могло ли такое быть? Конечно могло.

Попутно вопрос: так какая именно форма оказывается ближе к автобиографическому, а какая — к художественному повествованию? 1. безымянное *Я*-повествование (Ich-Erzaehlung + б/и), 1.1. повествование с названным в тексте именем («я» + имярек), т.е. фиктивным, подставным автором, или 1.1.1. с названным в тексте именем, совпадающим с именем автора? — наверно, все-таки последнее. Или же: 2. вовсе безымянное *Он*-повествование (Er-Erzaehlung + б/и), 2.1. повествование от «он», но под именем автора или 2.2. от «он», но с именем героя («он» + имярек)? К тому же: 2.3. с именем героя реальным — или все-таки 2.4. придуманным? — из перечисленных вариантов во второй группе ближе к *эго*-тексту, наверно, все-таки вариант 2.1.[1] — Но

[1] Как считает Е. Волкова (Цельность и вариативность книг-циклов // Шаламовский сборник. Вып. 2. Вологда: Грифон, 1997, с. 130–157), опираясь в этом на М. Бахтина, в Шаламовском «творчестве доминирует рассказчик (Ich-Erzaehlung) или его ипостаси (Андреев, Крист, Голубев), — все они, если следовать Бахтину, “изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о чистом авторе в отличие от автора изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его” (Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. 1979, с. 288)». — По ее мнению, у Шаламова «авторское “я” не персонифицировано, а выступает как “чистое изображающее начало”, которому ведомы душевные движения и действия героя». На

решение этой формальной стороны дела — даже выбор между 1.1.1. и 2.1. в тексте может быть в конкретных случаях весьма специфичен и разнообразен.

Про повествователя в КР, в отличие от персонажа, верно подмечено, что

> это иная фигура, чем центральный персонаж, тот — объект, а этот — субъект повествования, поводырь читателя по колымскому аду. Он знает больше, чем его герои. И главное, он понимает больше. Он близок к тем немногим героям «Колымских рассказов», кто возвышался до понимания времени.[1]

В рассказе «Тифозный карантин» (1959, КР-1) на месте авторского «я» — герой, «он», который назван *Андреевым Павлом Ивановичем*. — По замечанию В. В. Есипова (сделанному в переписке), тут ясно, что это сам Шаламов:

> случай в карантине взят из его жизни, и все детали, что ему 31 год (действие происходит в 1938 г.), то что он [назван по профессии] дубильщиком, [читает на память] стихи итд. Что бы произошло, если бы Шаламов писал везде «я» — как он обманывал, ловчил, чтобы не отправили на прииски, на смерть? (...) Может быть, было бы достовернее... Но, видимо, есть какие-то пределы откровенности — и этические, и эстетические. (...) будь рассказ напечатан — писателя заклеймили бы позором.

Действительно, такие неблаговидные детали, например, как сбор *липких и вкусных мясных остатков* с тарелок, оставшихся на столах у начальников, наверно, приличнее было бы с точки зрения литературной конвенции поручить какому-нибудь своему повествовательному заместителю. Но ведь Шаламов, надо это признать, не боится подобных упреков со стороны читателя, привыкшего к классически построенному нарративу. Он будто бы не принимает в расчет «нормальных» соображений и как раз строит свой текст на нарушении нормы, на эпатаже, на конфронтации с читателем, который является сторонником таких норм.

Повествование безавторское («он» + имярек) ведется также в рассказе «Академик» (1961, ЛБ), но только там — о журналисте с фамилией *Голубев*, пережившем концлагерь и берущем интервью у некоего академика,

мой взгляд, следовало бы все-таки формально развести, с одной стороны, ипостась автора «невидимого», со спрятанным «я» («я» + б/и), — а с другой, такого, у которого это «я» хоть как-то обозначено внутри текста, активно себя в нем проявляет («я» + имярек).

[1] Лейдерман Н. «...В метельный, леденящий век» // Урал. № 3. 1992 (URL: http://shalamov.ru/research/159/). — Здесь же точно сказано об «осевой линии» для КР в целом — «между традиционной новеллой и риторическими жанрами».

который теперь, в настоящее время рассказа, резко изменил взгляды на кибернетику. Раньше, 30 лет назад, он, как и полагалось, клеймил ее как лженауку [в начале 30-х такой науки еще не знали, хотя, наверно, под дисциплиной, которую мог публично осуждать тогда персонаж, имеется в виду *математическая логика*], а сейчас — перестроился [«вместе с партией»] и выступает уже от имени самой кибернетики (автор награждает этого своего антигероя *бегающими черными глазами* и с иронией называет — *популярным академиком*).

Под журналистом *Голубевым* в данном случае проглядывает как будто сам Шаламов (он действительно работал журналистом во время своего первого возвращения из лагеря, в 1932–1936 гг., и *мог*, в принципе, встречаться, даже брать интервью у подобного человека)[1]. — Кстати, журналист Голубев, так же как и вышедший из лагерей Шаламов, плохо слышит; *после болезни* он не переносит лифта: *ни подъема, ни спуска, особенно спуска с его коварной невесомостью* — и потому вынужден подниматься на 6-й этаж пешком (у Шаламова после заключения развилась болезнь Меньера, в результате чего поездки на транспорте и нахождение в лифте были для него крайне мучительны); Голубев боится произносить звук «у» — потому что от этого у него вылетает зубной протез [возможно, и эта деталь взята из собственных ощущений автора].

А вот ударная фраза, которой заканчивается этот рассказ:

> Плечевые суставы Голубева были разорваны на допросах в тридцать восьмом году.[2]##

Однако в текстах Шаламова много раз повторено, что пытки на допросах стали применяться с июля 1938, а он сам прошел следствие до этого, в 1937-м. (Но такое вполне могло быть с автором позже, уже в следственной тюрьме

---

[1] За его подписью в это время увидели свет больше 80 статей, заметок и очерков (*Клайн Л.* Овладение техникой (о ранней прозе В. Шаламова) // Шаламовский сборник. Вып. 3. Вологда: Грифон, 2002 — или URL: http://shalamov.ru/research/91/). «За четыре года он написал более ста произведений малой прозы, основная часть которых, к сожалению, была сожжена семьей после его второго ареста в 1937 году» (Там же). Кстати, один из ранних рассказов, «Пава и древо» (Литературный современник. № 3. 1937), о вологодской кружевнице, был удостоен литературной премии (что произошло, когда автор находился уже в тюрьме).

Возможным прообразом «академика» из этого рассказа мог быть — Владимир Евгеньевич Львов, бывший в 30-е годы журналистом с «физическим уклоном» (о нем: *Горелик Г. Е.* Из записок историка-экспериментатора. 1984 год // Советская жизнь Льва Ландау глазами очевидцев. М. 2009, с. 158–171).

[2] Знак ## здесь, как и далее, обозначает — конец цитируемого произведения (рассказа, очерка, новеллы...).

в Магадане, когда он был арестован по лагерному «делу юристов», в конце 1938-го, или в 1943-м, когда ему в последний раз добавили срок.[1])

В другом замечательном — и тоже остросюжетном — рассказе («Кусок мяса» 1964, ЛБ: с повествованием опять-таки от «он» по фамилии *Голубев*), с совершенно классическим *саспенсом*,[2] переживания главного героя также описаны, как будто вполне «авторскими» глазами: в лагерной больнице сам Голубев приносит в жертву часть своего тела, дав вырезать себе аппендицит, симулируя острый приступ, — чтобы только не попасть на командировку, в угольный или золотой забой [было ли подобное в биографии самого Шаламова? Скорее всего, это опять-таки реальность *домысленная*]. Как много раз повторено в КР, начальство «не допускало пятьдесят восьмую статью [политических] ни к каким работам, кроме кайла и тачки, пилы и топора»[3]. Но далее в рассказе Голубев чуть было не попадает под нож уже вторично — представляя из себя совершенно беззащитный *кусок мяса* — для уголовника, который в припадке *блатарской* откровенности выкладывает ему начистоту, что собирался было сначала зарезать его соседа по койке, а потом уже решил, что нет, лучше его самого, но — вот беда, только что получил письмо от «своих», что надо срочно бросать больницу и возвращаться на прииск, где «*суки наших режут*»[4]. — Перед читателем снова фигура героя, за которым угадывается автор, каким последний в самом деле *мог бы* быть, если бы обстоятельства сложились определенным образом, если совпали бы одновременно множество сгущенных в единое художественное целое *перипетий*.[5]

---

[1] В книге Г. Г. Красухина, близко общавшегося с Шаламовым с 1966-го по 1971–1972 гг. [именно по поводу данного рассказа], сказано: «На допросах ему вывернули руки, порвали сухожилия, отчего ему трудно было попадать рукою в рукав. Чекисты били его по ушам, повредив барабанные перепонки, — он стал плохо слышать» (*Красухин Г. Г.* Комментарии (http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/137737/Krasuhin_-_Kommentariii._Ne_tol%27ko_ literaturnye_nravy.html).

[2] Саспе́нс (англ. *suspense* — неопределённость, беспокойство, тревога ожидания, приостановка; от лат. *suspendere* — подвешивать) — состояние тревожного ожидания, беспокойства; обычно в кинематографе (Википедия).

[3] О Шаламове (возможно, несправедливо, в полемическом увлечении): «Он был человеком, люто ненавидевшим всякий физический труд. Не только подневольный, принудительный, лагерный — всякий. Это было его органичным свойством» (Лесняк Б. Н. «Я к вам пришел!» Архивы памяти. Вып. 2, Магадан: МАОБТИ, 1998, с. 209 (или в электронной библиотеке музея А. Сахарова http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/auth_book3cff.html?id=85208&aid=91).

[4] *Сука* — это блатной термин, означающий вора, пошедшего на сотрудничество с властью: между *суками* и *ворами* (в законе) велась непримиримая кровавая война.

[5] Перипети́я (греч. περιπέτεια, «внезапный поворот») — внезапная перемена в жизни, неожиданное осложнение, труднопреодолимое обстоятельство, один из существенных элементов драматургии, обозначающий всякий неожиданный поворот в развитии сюжета и усложняющий фабулу (Википедия).

У писателя была следующая, несколько раз повторенная, установка. Имея в виду лагерь, Шаламов писал:

> Рассказывать об этой жизни нельзя от первого лица («Память», 1970-е)[1].

С одной стороны, в циклах КР, конечно, достаточно много рассказов, написанных от автора как бы совершенно безлично («Бизнесмен» 1962, «Калигула» 1962, «Утка» 1963,...) — только о ком-то из героев, людей или животных, представленных читателю как «он», с намеренно атрофированным авторством, будто ex machina. С другой стороны, гораздо больше все-таки рассказов, написанных от авторского «я», 1-го л. ед.числа, хотя большей частью без произнесения имени собственного; в исключительных случаях фамилия или имя-отчество «высвечиваются» как бы нехотя, только при обращении к автору кого-то из персонажей. Конкретные художественные обличья автобиографического рассказчика различны, но при этом почти все рассказы — как бы о самом себе, потому что повествуют об уникальном лагерном опыте, приобретенном на Колыме. Авторское «я» рассыпается, дробясь как бы на множество «частичек зеркала»:

> Шаламов не даёт нам никакого права искать в этих персонажах автобиографические черты: несомненно, они на самом деле есть, но автобиографизм здесь не значим эстетически. Наоборот, даже «Я» — это один из персонажей, уравненный со всеми, такими же, как он, заключёнными, «врагами народа». Все они — разные ипостаси одного человеческого типа (Лейдерман).

Можно подумать, что такое «я» способно предстать для автора в произвольной форме, в форме любого из тюремных или лагерных товарищей, впитав в себя произвольный, ставший известным ему опыт. Описываемые события в самом деле могли бы произойти и с тем, и с другим, и с третьим.

Ф. Апанович (1997) даже склонен усматривать в рассказах колымских циклов Шаламова триединство автора, повествователя и героя. Позднее (2002) он предложит считать Голубева — наиболее неуловимой (из трех), а именно *духовной* ипостасью автора при отождествлении *голубь* = Дух Святой (Апанович 2002 — Сошествие в ад (Образ Троицы в «Колымских рассказах») // Шаламовский сборник. Вып. 3. Вологда: Грифон, 2002 или URL: http://shalamov.ru/research/89/). Эта ипостась противостоит, с одной стороны, образу Бога Отца, персонифицированному в *Андрееве*, с другой, собственно божественному началу, Христу, представленному в образе *Роберта Криста* или в других фигурах повествователя, принимающих точку зрения героев-жертв.

[1] Более широкий контекст: «Как заставить понять, что мышление, чувства, действия человека просты и грубы, что его психология чрезвычайно проста, что его словарь сужен, а чувства его притуплены? Рассказывать об этой жизни нельзя от первого лица. Ибо это будет рассказ, который никого не заинтересует, — настолько беден и ограничен будет душевный мир героя».

(Неужели безразлично, с кем? — Так, может быть, такое множественно-размытое «я» и есть искомый субъект автора-рассказчика в *антироман*е, стилистические принципы которого, как и сам термин, Шаламов, скорее всего, заимствовал у французов — после встречи зарубежных писателей в Ленинграде в 1963 году?[1])

Натали Саррот называла такую инстанцию — «*анонимным “я” (...), чаще всего лишь отражением самого автора*». Она отмечала хитроумный прием, употребленный Фолкнером в «Шуме и ярости», когда

> два разных персонажа названы одним и тем же именем. Это имя, которым автор дразнит читателя, поводя им от персонажа к персонажу, словно куском сахара перед носом собаки, вынуждает читателя всё время быть начеку.

— Вот и Шаламов, скорее всего, уже независимо от Фолкнера, но проделывает с читателем КР нечто подобное, именуя по-разному не какого-то персонажа, а себя же самого, повествователя.

Как Шаламов выразился однажды (в пересказе Ирины Сиротинской):

> Я сам себя собрал из осколков.[2]

---

[1] Благодарю за указание на этот источник коллегу Франциšека Апановича. Он поясняет (в электронной переписке): «С понятием “антироман” Шаламов встретился после ленинградской встречи европейских писателей в 1963 году, с участием, между прочим, представителей французского “нуво романа”, на которую было немало откликов, в том числе: *Роман, человек, общество. На встрече писателей Европы в Ленинграде*. (Иностранная литература. № 11. 1963, с. 204–246); Т. Балашова, *Споры о “новом романе”* (Вопросы литературы. № 12. 1963). Сомневаюсь в том, читал ли Шаламов кого-либо из представителей “нового романа”, хотя бы потому, что их романы не были переведены тогда на русский язык, но за дискуссией вокруг этой встречи следил, многое в их положениях одобрял, свои открытия считал близкими им, но не тождественными».

И в другом месте: «Шаламов ничего от французов не мог заимствовать, так как большинство рассказов первого цикла возникло еще до ленинградской встречи, многие писались в пятидесятые годы, когда о французском “новом романе” он еще, скорее всего, не слышал. (...) “Колымские рассказы” — именно попытка создать новый роман, анти-роман. Это не просто сборник рассказов, а одно целое, но сцепленное на основе иных принципов, чем единая, последовательная и выдуманная фабула в традиционном романе. (...) Шаламов отказывается от всяких условностей и канонов романного жанра, в частности, от единства и последовательного развития действия, от четко выстроенных характеров и психологического анализа, от единства хронотопа, или единства образа мира, от аукториального повествователя (абстрактного, возвышающегося над изображенным миром, всеведущего и всемогущего, или иначе олимпийского) — казалось бы, от всякой упорядоченности. (...) <Такая> раздробленность участвует в создании Шаламовского образа раздробленного мира, который распался, как распался и человек в этом мире».

[2] В свою очередь, со ссылкой на Федота Сучкова: «Шаламов сказал: “Как ты можешь мной восхищаться? Я же совсем не то, за что ты меня принимаешь! Я же состою из осколков, на которые раздробила меня Колымская лагерная республика...” — Сиротинская

С другой стороны, в раннем письме О. С. Неклюдовой, по поводу доработки ею написанного, но так и не опубликованного романа «Ветер срывает вывески», Шаламов высказывал такие наставления — [будущей жене и] самому себе:

> (24.7.1956) Я не знаю, как пишутся книги от первого лица, но думаю, что это связано с гораздо большей затратой сердца и нервов. Это — гораздо ответственней, чем во всяком другом случае, как ни отделяй себя от героя.

То есть тут следует понять, что для него автобиографическое «я» представлялось наиболее сложной позицией для повествования — устроенным даже более сложно, чем *Он*-повествование.

Интересно, что в более позднем Шаламовском цикле рассказов, написанном в течение двух лет («Воскрешение лиственницы» 1965–1966), статистика несколько другая, чем в первых трех. Тут миниатюр от безымянного «я» становится значительно больше — 26 из 30, а вот рассказов с *Он*-повествованием, как ни странно, всего лишь три.[1]

Это кажется удивительным, если считать Er-Erzaehlung более простой авторской позицией. — Значит, и тут не всё так просто? Говорит ли это о меньшей «отделанности» вещей этого сборника? — Вряд ли, но о меньшем времени, затраченном на их отделку, все-таки да, безусловно. Т.е. *Он*-повествование в художественном тексте оказывается все же сложнее, чем *Я*-повествование в исповеди-дневнике или мемуарах, но проще, нежели *Я*-повествование в тексте фикциональном.

Шаламовские рассказы иногда включают в себя «вложенных» рассказчиков,[2] неся в себе несколько типов повествования, как бы на разных уровнях.

поправляет: «слова мои воспроизведены Федотом Федотовичем не совсем точно. В. Т. сказал: “Я сам себя собрал из осколков”» (*Сиротинская И. П.* Нет мемуаров, есть мемуаристы... // *Сиротинская И. П.* Мой друг Варлам Шаламов. М. 2006. URL: ttp://shalamov.ru/memory/37/5.html).

[1] В двух случаях «он» — это Крист («Облава» 1965 и «Смытая фотография» 1966) и один раз — Шелгунов («Боль» 1967). Один же рассказ — вообще без «я» и без «он» («Графит» 1967). В последнем, шестом цикле, как заметила Е. Волкова, повествование от «я» доминирует: «Бросающаяся в глаза особенность последнего цикла, “Перчатка, или КР-2”, — доминирование знаменитого Ich-Erzaehlung, рассказчика от имени “я”, иногда конкретизированного как Варлам Тихонович Шаламов».

[2] Более подробно не буду касаться здесь весьма интересного для изучения вопроса о типологии *рассказчиков* (в отличие от *повествователей*). Впрочем, как и вопроса об использовании воровских выражений у Шаламова — при активном отторжении самой по себе *блатарской* идеологии. Сколько раз, например, в КР нам встречается слово *пара-*

Кажется логичным разделить все его тексты — в соответствии с тем, от чьего лица они написаны, — по трем следующим признакам:

а) каким личным местоимением сопровождается авторская или та, которую принято называть «авторской», речь — вообще никаким, местоимением *Я* или *Он*;[1]

б) каким конкретным именем собственным названа «авторская» ипостась: вообще никаким — или любым: Иваном, Петром, Павлом (при этом, может быть, именем самого автора, в данном случае Шаламовым или Варламом Тихоновичем); и наконец,

в) какие характеристики ему, этому авторскому «я» или «он», приписаны в тексте, т.е. какие действия он совершает.

По последнему признаку, как было сказано, во множестве рассказов бывает отчетливо видна автобиографичность (по месту, времени, конкретным поступкам, совпадающим деталям биографии), хотя возникает и некоторый «зазор», в котором отражается воображаемый образ, «сгущение» событий, авторская проекция, домысленная логически...

ша — в значении ‘активно распространяющийся слух’ (более десятка) или слово *фраер* для обозначения простого человека, в отличие от вора (около полусотни). Или почему для Шаламова так характерна ирония — взять хотя бы многократные повторы выражений *«чистый воздух»* (в кавычках) для противопоставления лагеря — тюрьме; сочетания *«друзья народа»* (для обозначения воров) — противостоящего «врагам народа» (т.е. политзаключенным), а также особая интонация ернической, парадоксальной издевки, с которой, например, о побережье Охотского моря говорится следующим образом: *...Арман, Ола, поселки, в которых останавливались если не Колумб, то Эрик Рыжий*. Или: *Обычай — это многовековая лагерная традиция еще со времени Овидия Назона, который, как известно, был начальником Гулага в Древнем Риме*.... («Иван Богданов» 1970–1971); где это повтор мотива, встречавшегося ранее, с его усложнением. Ср: *...и Овидий Назон был начальником ГУЛАГа* («У стремени» 1967).

[Что изначально имелось в виду под этим иронико-саркастическим замечанием? — Только то, что поэта Овидия император Август за какой-то его проступок сослал на север империи, в Крым или Румынию?]

Отнесем сюда же, к крайне интересным для дальнейшего исследования, и вопрос о практически полном отсутствии в рассказах «гетероглоссии» (согласно Е. Михайлик [и Л. Токер]): «Персонажи “Колымских рассказов” не говорят языком автора — это автор говорит их — и своим — общим — языком»; а также пристрастие к «черной, или гиньольной иронии», «юмору висельников»... (В контексте литературы и истории // Шаламовский сборник. Вып. 2, Вологда: Грифон, 1997 — или на сайте: http://shalamov.ru/research/50/) Ср.: «Говорил он <Шаламов> трудно, подыскивая слова, прерывая речь междометиями. В его бытовой речи многое оставалось от лагерного бытия» (Лесняк 1989, с. 212).

[1] А *ты/вы* или *мы* — уже как разновидности 1) подстановки читателя/ей на свое (авторское) место или 2) включения себя в более крупную группу описываемых в рассказе персонажей; 2а) — группу вместе с читателем. Из рассказа «Тачка II» (1972): *Докатив тачку до своего забоя, ты просто бросаешь ее. Тебе готова другая тачка на рабочем трапе.... ты хватаешься за ручки....*

Понятно, что и по второму признаку, т.е. по произносимому в тексте имени, будь то имя самого автора или его повествователя, или при обращении к кому-то из них — кого-то из иных героев: *Роберт Иванович, Крист, Андреев, Василий Петрович* или *Голубев*... — читатель всегда может (и, видимо, неизбежно всякий раз достраивает) собирательный портрет — того зэка, каким автор хотел себя показать, в той или иной ипостаси. Таким же показывает себя и любой другой автор, скажем Солженицын — в Иване Денисовиче или в Нержине.[1]

Да и по первому, наиболее формальному, наименее содержательному признаку, местоимению, каким обозначит себя автор перед читателем: вообще никаким, «он» или «я» (или, может, каким-то другим, еще более замысловатым) — вероятен целый спектр возможностей.

Когда нет ни местоимения, ни имени, ни узнаваемых фактов и свойств, касающихся собственно авторской инстанции,[2] речь идет о *человеке вообще* («В бане» 1955), а текст исчерпывается, как правило, некими общими утверждениями с фиксацией фактов как бы с птичьего полета или формулировкой обобщенных законов (в масштабах лагеря, тюрьмы, страны в целом), с неизбежно возникающим оттенком нравоучительности или морализаторством — от непонятно откуда берущегося «всезнающего» автора-хрониста[3] («Комбеды» 1959, ЛБ; «Зеленый прокурор» 1959, АЛ; «Графит» 1967, ВЛ)[4].

---

[1] Сопоставление двух поэтик, Шаламова и Солженицына, — весьма актуальная тема, на сегодня почти не исследованная (пока только с одной из сторон эта тема представлена в работах В. В. Есипова).

Поэтика Солженицына-антимодерниста затронута в статье Ричарда Темпеста, где замечено (о таких «несимпатичных» автору героях «Красного колеса», как Ленин и Парвус):

«в тех больших отрезках текста, что написаны в форме свободной непрямой речи, рассказчик часто иронизирует над воззрениями конкретных (несимпатичных) героев; “выдает” их, так сказать, манерой их речи. Тем самым отдельные персонажи и явления, которым противоречит голос рассказчика, постоянно подвергаются внутритекстовому ниспровержению, иногда саботажу, даже если их голоса членораздельны, осмысленны, сведущи и интеллектуально убедительны. (...) имплицитный автор интеллектуально вездесущ!» (Ричард Темпест. Александр Солженицын — (анти)модернист — URL: http://www.aej.org.ua/analytics/351.html).

Вместе с тем в последних «узлах» романа Солженицына Темпест фиксирует преобладание *диегесиса* над *мимесисом* (значение голоса рассказчика становится максимальным по сравнению с голосами героев). Тот же самый процесс, мне кажется, можно наблюдать и в прозаических текстах Шаламова.

[2] Хотя, может быть, и остаются такие их реликты, как безличное авторское «мы» без самого местоимения, только лишь с глаголом в 1 л. мн. ч.: *Оговоримся сразу*... («Тачка I» [год написания или публикации этого текста не удается установить], КР-2).

[3] Иначе можно назвать это «обобщенным риторико-публицистическим» планом повествования (*Волкова,* книга 1998, гл. 7).

[4] Так устроены целиком и «Очерки преступного мира»: в них встречаем только отдельные вкрапления Я-повествования, в рассказе «Жульническая кровь» (1959).

Подобным же образом выглядят весьма значительные части и во множестве других рассказов (в частности, «Красный крест» 1959, КР-1) — с отдельными обращениями к конкретности, как бы иллюстрирующими примерами, от «я» или об «он», и — *сентиментальными включениями*.[1] Такой рассказ может быть лирическим монологом-миниатюрой, развернутым воспоминанием («По снегу» 1956, «Стланик» 1960, «Тропа» 1967), иллюстрацией какого-то положения, «сентенции»[2], стихотворением в прозе или даже героической балладой, некоей легендой («Сентенция» 1965, «Водопад» 1966, «Воскрешение лиственницы» 1966[3], «Золотая медаль» 1966[4], «Последний бой майора Пугачева» 1959)[5].

С другой стороны, если в тексте представлено 1-е л. ед. ч., а имя, факты биографии и прочее совпадает с авторским «я» (Шаламов), — перед нами очерк, автобиографическая проза («Мой процесс»). Но имярек субъекта, ведущего повествование и называющего себя в рассказах «я», чаще всего никак не обозначен — в половине всех рассказов трех первых циклов и в подавляющем большинстве двух последних. В позднейших циклах рассказ движется в сторону всё большей автобиографичности.

Называемое при «я» имя и ранее по большей части не совпадало с авторским — это были Крист или Андреев, хотя по дополнительным деталям читатель и там догадывался, что имеется в виду автор или на его место подставùм некий обобщенный человек — такой же, как автор, или вообще любой, кто мог бы оказаться на его месте в тех обстоятельствах.

Выбору автором того или иного способа повествования, вообще говоря, не всегда возможно подобрать однозначное объяснение. Если сравнить рассказ «Тифозный карантин» (1959, «он» + *Андреев*) с более поздним рассказом «Вечная мерзлота» (1970, «я» + б/и), то в первом случае мы имеем классически художественное повествование, а в последнем «острие рассказа как бы повер-

---

[1] *Волкова Е.* Тексты «Колымских рассказов» Варлама Шаламова в ракурсе неориторических и антириторических смыслопорождений Ю. М. Лотмана // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова. Международная конференция... М. 2007, с. 30.

[2] «...весь рассказ как бы нанизывается на некую уже найденную и неопровержимую формулу, иллюстрацией к которой он служит» — *Шкловский Е. А.* Варлам Шаламов. М. 1991 (URL: http://shalamov.ru/research/139/5.html).

[3] Здесь «я» уходит на периферию повествования: *Я тоже ставил ветку лиственницы в банку с водой: ветка засохла, стала безжизненной, хрупкой и ломкой — жизнь ушла из нее*.

[4] А тут «я» мерцает, *всплывая* как бы только в отдельных местах повествования.

[5] Елена Михайлик назвала ее — стилизацией под военную кинобалладу (Другой берег. «Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста // Новое литературное обозрение (НЛО). № 28. М. 1997 — или URL: http://shalamov.ru/research/109/). Там нет Ich-Erzaehlung.

нуто внутрь, к самому автору, невольно ставшему причиной гибели другого человека. Это — суд над самим собой»[1].

Наиболее выразительная деталь, по-моему, создающая здесь повтор вместе с пуантой всего рассказа, помимо приведенной финальной сентенции, — мотив банного тазика, на особенности изготовления которого сначала специально было задержано внимание читателя (нам объяснено, что тазики искусно делают на Колыме из отслуживших консервных банок. Ранее, из других рассказов мы уже знаем, что трехлитровая консервная банка могла служить котелком и в ней же вываривали на огне белье, чтобы избавить от вшей... — «Дождь» 1958, «Сухим пайком» 1959 «я» + б/и). Но потом, здесь этот самый тазик привлекает взгляд повествователя как единственное возвышение, с которого смог повеситься бедняга Леонов в конюшне — при слишком низком ее своде для нахождения какого-либо иного возвышения.

Впрочем, субъект авторской (а вслед за ним и читательской) *эмпатии* вполне может скрываться и за 3-м лицом ед.ч. Так, в новелле «Крест» (1959, АЛ) главный герой — «он» без имени. Здесь, судя по многим совпадающим деталям, *слепой священник* — скорее всего, это отец Шаламова Тихон Николаевич; его младший сын, о котором сказано, что он *за участие в подпольном митинге был арестован и выслан, и след его затерялся*, — скорее всего, сам автор (только реально он посажен в Бутырскую тюрьму и отправлен в Вишерские лагеря не за подпольный *митинг*, а за распространение подпольной литературы, *письма* Ленина к съезду).

Вот и в рассказе «Почерк» (1964, АЛ) дело идет об «он», названном *Роберт Иванович Крист*. Хотя в обоих случаях рассказ о тех событиях, которые, как известно из биографии, происходили или могли происходить с его родным отцом и с ним самим — в частности, у Шаламова поначалу действительно был хороший почерк,[2] который *мог* использовать для переписывания документов лагерный следователь, — но автору почему-то удобнее смотреть здесь на себя со стороны, как на Криста. [Различие формальных повествовательных инстанций все-таки весьма существенно?]

Герой третьего рассказа («Геологи» 1965, ЛБ), названный, как и во втором случае, Крист, предстает уже одновременно — и как «он», и как «я»! Вернее, на протяжении всего рассказа (в котором всего 4 страницы) главное действующее лицо упоминается в 3-м лице, но на полстраничке в середине рассказа —

---

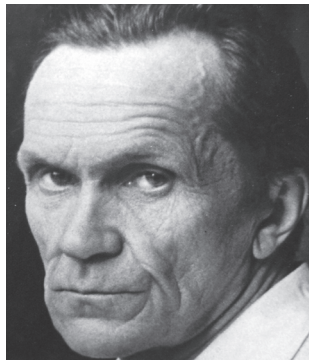
[1] *Шкловский Е. А.* Варлам Шаламов. М.: Знание, 1991. URL: http://www.booksite.ru/fulltext/shk/lov/sky/10.htm.

[2] Так, в архиве Лесняка хранится небольшой самодельный альбом, куда аккуратным, четким, красивым почерком Шаламов по памяти вписывал для главврача лагерной больницы Нины Савоевой любимые стихи поэтов (Шкловский. Указ соч.).

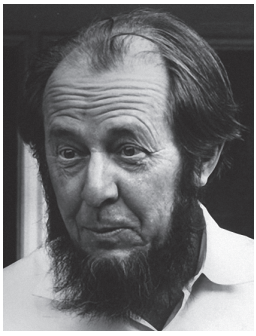
вдруг он же является еще и в 1-м, причем пять раз подряд. А в последней фразе отрывка повествование вновь возвращается к употреблению 3-го лица применительно к Кристу. Тем самым равенство: Крист = автор, то ли осознанно, то ли бессознательно (а может быть, по недосмотру?) прочерчивается. Скорее, все-таки сознательно, поскольку аналогично этому и в более раннем рассказе «Человек с парохода» (1962, уже в позднем цикле, КР-2), прямо на первой полустранице соседствуют разные обозначения одного и того же лица: 1) обращение персонажа-доктора к «я» героя-повествователя — Крист, 2) его, этого повествователя, само-называние, объединительно с доктором: мы, 3) его же обозначение *мои глаза* (т.е. глаза Криста), но далее 4) уже отдельно, как бы со стороны повествователя — *он, Крист*.

Как представляется, в целом игра со множеством разнородных повествовательных инстанций — особенно в начальных циклах КР — важное приобретение Шаламовской «новой» прозы. Жаль, что оно не было развито и не получило продолжения во всех его текстах.

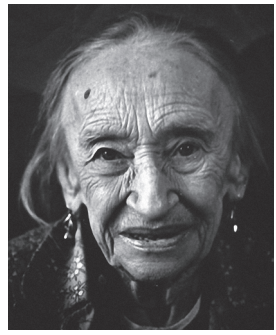
* * *



Илл. 3a. *В. Шаламов*



Илл. 3. *А. Солженицын*



Илл. 3b. *Н. Мандельштам*

Глава III
О «новой прозе» В. Шаламова

Краткое содержание:

§ 1. Авторские эмпатия и антипатия. *Анти*-катарсис? § 2. Отталкивание от авторитетов. § 3. Описательность = нравоучительности? (выбор метода, поиск оснований новой поэтики). § 4. Моральный принцип *не учить*. Выбор имени персонажу. § 5. Снова о методе.

> Если, вопреки моему убеждению в неслучайности его судьбы, Шаламов избежал бы лагерей, то он все равно написал бы о самом страшном, увидев его в обыденной жизни.
>
> (*Ю. Шрейдер*. Ему удалось не сломаться)

«Колымские рассказы» Шаламова (1954–1973) написаны как некий единый текст, со сквозными героями, переходящим из рассказа в рассказ повествователем, но при этом и со сложной сменой повествовательной позиции, как бы передачей ее — от одной ипостаси автора к другой. То, что для Шаламова при выборе имени героя в рассказе

всегда был важно, ка́к именно оно связано с употреблением собственно грамматического лица, свидетельствуют следующие фрагментарные и несколько загадочные, как бы конспективные (написанные для себя самого) заметки:

> Переход от первого лица к третьему, ввод документа. Употребление то подлинных, то вымышленных имен, переходящий герой — все это средства, служащие одной цели («О прозе», 1965).

При этом, по свидетельству его близкого друга,

> большая часть КР документальна, их персонажи не вымышлены — сохранены имена. В рассказах они нередко приобретают иную плоть и иную окраску. # Как правило, В. Т. [Варлам Тихонович] писал легко, писал от руки почти начисто, с очень незначительными последующими правками.[1]

Но это значит, что игра лицами — вполне сознательна. Какой конкретно цели должен служить этот используемый Шаламовым прием, «переход от первого лица к третьему» (да и обратно), автор, к сожалению, нигде не поясняет. То ли — намеренному обезличиванию повествователя? То ли — сведе́нию его к какому-то «типичному случаю», игре обстоятельств?

По мнению Францишека Апановича (высказанному в переписке, 2010),

> что касается множества рассказчиков у Шаламова, то это очень существенно с точки зрения выстраиваемой им картины мира. Одним из рассказчиков является и Шаламов, но у него не авторский статус, а статус персонажа — одной из жертв.

То есть, надо так полагать, собственный авторский голос здесь намеренно принижен, приглушен, вставлен в общий свидетельский хор, и сам он имеет право выступать лишь наравне с теми жертвами, кто, по его мнению, вообще имеет право высказаться, получает место в этом полифоничном повествовании?

§ 1. Авторские эмпатия и антипатия. *Анти*-катарсис?

...надеть намордник на эпоху.

(*Шаламов В. Т.*
Из письма Н. И. Столяровой 10.3.1966)

Рассказ «Ночью» (1954)[2] — на трех страницах. В нем нет авторского «я» и только двое действующих лиц — Глебов и Багрецов, которые ночью раскапывают

[1] *Лесняк Б. Н.* «Я к вам пришел!» Архивы памяти. Вып. 2. Магадан: МАОБТИ, 1998, с. 236.

[2] Далее цифрами в скобках везде указываются годы написания (а не издания) текстов Шаламова.

могилу, чтобы снять одежду с умершего и выменять ее на хлеб. То, что в данном случае я бы хотел назвать «нарративной эмпатией», это некая вычисляемая величина: в разных местах текста она может быть различной, оказываясь как бы на стороне разных персонажей или смещаясь по ходу действия от одного из них к другому. Так и происходит у Шаламова, но, как правило, не внутри одной новеллы или рассказа, а в различных текстах, как бы каждый раз в новых условиях.[1] В данном случае первый из героев, Глебов, наиболее близок авторской точке зрения, поскольку выступает как субъект наблюдений и размышлений — автор с читателем наибольшее время «проводят» внутри его сознания, или внутри круга зрения именно этого *гробокопателя*. Вот что происходит после того, как Глебов вылизывает свою миску:

> Не глотая, он ощущал, как слюна во рту густо и жадно обволакивает крошечный комочек хлеба.

Ясно, что описывать такое событие, как обволакивание пищи слюной, со стороны другого героя, Багрецова, было бы как-то противоестественно, во всяком случае, затруднительно: он не может «увидеть» или ощутить то, что здесь описывается — по крайней мере, изнутри чужой щеки. Еще пример, из того же рассказа:

> Глебов видел, как Багрецов отсасывал кровь из грязного пальца, но ничего не сказал. Это лишь скользнуло в его сознании, а воли к ответу он в себе найти не мог и не искал.

Описание и тут центрировано внутри сознания Глебова, будучи привязано именно к нему как наиболее вероятному носителю авторской точки зрения.

Важно указать и на то, каковы, с другой стороны, могут быть объекты авторской антипатии. Они помечены, например, такими явственными отличительными чертами, как: *краснорожий* (это признак сытости, раскормленности, разгоряченности, полнокровности — у охранников, конвоя, стрелков или лагерного начальства) — что противостоит, соответственно, голоду, холоду, крайней истощенности и дистрофичности типичного заключенного-доходяги. Или еще — белые блестящие как солнце овчинные полушубки/тулупы (это теплая одежда охраны); золотые, хорошо починенные — зубы (тоже отражающие солнце — как очевидный предмет зависти всех зэков).

---

[1] Тут следует говорить об *интра*-тексте, в отличие от *ин*-текста. Все пять основных циклов КР логично рассматривать как единый интра-текст с общими героями, которые появляются перед читателем в различных рассказах то в роли персонажа, то — становясь повествователем.

Как я уже говорил, внутри одного и того же Шаламовского рассказа может быть переход от «я» к «он», допускающий возможность традиционной к герою — эмпатии, либо антипатии, но при этом проникнутый каким-то очень своеобразным и авторским, и читательским сочувствием, граничащим — с отталкиванием, чуть ли не даже отвращением. Вроде бы и сочувствует автор, заставляя читателя вовлекаться в подробности судьбы описываемого персонажа, проникнуться его бедами и заботами, а потом вдруг, здесь же (или в следующем внутри данного цикла рассказе) огорошивает вас, сообщая какой-нибудь «подпорченный», нарушающий традиционную логику наррации факт или высказывая мысль (обычно в конце рассказа), от которой морозец пробирает... что этот вот человек там-то тогда-то совершил то-то и то-то. Ты ему сочувствовал, читатель, а он — вот какой! Или что вообще люди такого склада в жизни на Колыме вели себя так-то. — Может быть, в этом и есть логика антиромана?

В семистраничном рассказе «На представку» (1956) есть «я» повествователя, но оно остается безымянным (б/и). Это даже более бедный объект описания, нежели его напарник по пилке дров, Гаркунов, о котором нам хотя бы становится известно, что тот — бывший *инженер-текстильщик*.[1] В том же рассказе вор в законе *Севочка* и бригадир коногонов, также из воров, *Наумов* — играют в карты, и вершится кровавая расправа: ни в чем не повинного Гаркунова на глазах его товарищей убивают просто за то, что тот не захотел снять с себя свитер, который требовался одному из игроков для заклада, чтобы продолжить карточную игру. Рассказ намеренно оборван «нечеловечески-нормальной» (по выражению И. Сухих) реакцией рассказчика: «Игра была кончена, и я мог идти домой. Теперь надо было искать другого партнера для пилки дров».

Переживания от смерти человека, произошедшей только что, на читательских глазах, намеренно нивелированы. На мой взгляд, мы в первый раз сталкиваемся здесь с тем явлением, которое за неимением более подходящего термина я предложил бы назвать *анти*-катарсисом.[2] Прием состоит в очевидном перенесении себя читателем — на место убитого, вернее, на место неназванного «я» повествователя, наблюдавшего за этим убийством: очевидно,

---

[1] Заметим, что «он», то есть объект описания, такой техникой наррации (при Ich-Erzaehlung) описывается зачастую подробней, чем сам субъект, «я». — Это хороший способ увести последнего в тень.

[2] Елена Волкова предпочитает говорить в таких случаях о «неклассическим катарсисе»: «Неклассический катарсис ярче всего выявлен в повествовании XX в. Хотя его истоки можно обнаружить в “Дон Кихоте”, и в “Повестях Белкина”, и в “Шинели”, и особенно в творчестве Достоевского, там, где точка зрения автора постоянно меняет свое местоположение, временное отстояние от происходящего и ценностную позицию» (*Волкова Е. В.* Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии. № 11. 1996).

что вместо Гаркунова был бы убит именно он, если только свитер или любая другая вещь, представляющая хоть какую-то ценность, оказалась бы на нем, а не на Гаркунове (этого «я» воры, к тому же, и заставили раздеться первым, но ничего ценного на нем не оказалось). Автор сознательно воздействует на чувства читателя, принуждая его пережить за «я» облегчение — но в то же самое время и — укоры совести.[1] То есть *анти*-катарсис — это еще более отягощение переживания, вместо облегчения, или новые беспокойство, тревога, сомнение, сопутствующие локальному облегчению.

Другой пример, из рассказа «Ягоды» (1959), который в цикле КР-1 следует за рассказом «Апостол Павел» (1954): в обоих повествование ведется тоже безымянным «я» (б/и), но в первом имеется хоть какая-то видимость нарративной завершенности (впрочем, и эту концовку, конечно, не назовешь хеппи-эндом), с проявлением товарищеского сочувствия, или милосердия от этого «я» — по отношению к персонажу немцу, столяру Фризоргеру, от которого в пришедшем в лагерь письме отказывается родная дочь, живущая на воле: но повествователь сжигает ее письмо в печи, не показывая адресату, зная, как Фризоргер любит дочь и ждет, сожалея, что от нее так давно не было писем (тут характерен некий стоический катарсис — через парадокс, с проявлением элементов насилия). Но уже в следующем за этим рассказе «Ягоды» конвоир Серошапка хладнокровно убивает зэка Рыбакова, который, собирая ягоды, случайно заступил за расставленные вешки. А в финале конвоир еще и откровенно признается безымянному «я», повествователю: «Тебя хотел, да ведь не сунулся, сволочь!..»

Последняя фраза предъявляется читателю вместо катарсиса и морали: этот «я» так и не смог подойти, чтобы как-то помочь убитому, но зато успевает подобрать откатившуюся в сторону банку собранных тем ягод и «спрятать в карман». — Наверно, и это *анти*-катарсис: то, что может звучать для читателя и звучит для самого «я» (б/и) — как обвинение, некий моральный вызов, намеренный удар по нервам, наряду с примитивным страхом от последних слов конвоира.

Вслед за новеллой «Ягоды» идет рассказ «Сука Тамара» (1959), где снова перед нами вроде бы традиционно «оптимистическое» повествование и есть

---

[1] Впрочем, то же самое возможно и по отношению к персонажам предыдущего рассказа, гробокопателям: в обоих случаях повествование как бы граничит с черным юмором.

Россен Джагалов считает важнейшим то, что в подобных рассказах «отсутствует авторитет, которому можно доверять: нет Бога, Природы, разумного устройства мира», в чем можно усмотреть «один из исходных импульсов экзистенциальной философии» (*Джагалов Р.* Варлам Шаламов и пути советского экзистенциализма // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова: Мат-лы Междунар. науч. конф. М. 2007).

какой-никакой финал. Рассказ ведется теперь от «мы» (б/и), а в конце совершится нечто вроде воздаяния. Начальник опергруппы Назаров, постоянно издевавшийся над зэками, мучающий их, убивает любимицу всего отряда — собаку по кличке Тамара, — и в результате ему самому все-таки приходится за это поплатиться. Спасаясь от погони на лыжах, поспешив с отходом, он случайно погибает, наткнувшись на острие от пня упавшей лиственницы: «Иногда исполняются желания, а может быть, ненависть всех пятидесяти человек к этому начальнику была так страстна и велика, что стала реальной силой и догнала Назарова»[1].

Причем «нравственная твердость» собаки, названной — намеренно? — человеческим именем Тамара (она удивительным образом не брала еды, если только ей не давали прямо из рук), очевидным образом контрастирует, противостоя осознаваемому нравственному падению, в отношении еды, всех зэков, в том числе и самого́ многоипостасного рассказчика — последнее подчеркивается почти в каждом рассказе.

Итак, перед нами видимость возмездия — в финале мы как бы и наблюдаем «божественное» воздаяние.[2] Тем не менее как в первом, так и в остальных циклах рассказы, в которых можно усмотреть похожий на традиционный финал-катарсис, обязательно «уравновешиваются» теми, где вместо них — отсутствие финала, просто какой-то оборванный на полуслове разговор,[3] или рассуждение — то́, что называют «открытым финалом», избегание, затушевывание его.

Такое я вижу в как будто мемуарном рассказе «Галина Павловна Зыбалова» (1970–1971, КР-2), где многие из возможных сюжетных завершений (продолжения сюжетов, которые интересовали бы читателя, стандартные выходы из наррации) намеренно обрубаются. Так, сведена на нет концовкой «Больше никогда в жизни Галину Павловну я не видел» история любви главного персонажа к замужнему человеку — остановлен на полуслове рассказ о том, что стало с ее любовью. (Официальный ее муж сбит машиной и скончался в больнице, но — «Смерть эта ничего не разрешила, никаких узлов не развязала, не

---

[1] Чем-то похожий *катарсис* — и в рассказе «Инженер Киселев» (1965, АЛ), где в финале сообщается, что садист-бригадир погибает от случайного выстрела: когда он бьет прикладом ружья влезшего к нему ночью через окно вора, весь заряд двустволки попадает ему самому в живот. (*Интересно, описывает ли данное событие реальный факт или же он специально «вкраплен», подсажен художником в судьбу персонажа-садиста?* — ср. ниже)

[2] Сюда следует отнести и иные поступки, описанные в КР как с виду незначительные, но «предстающие как акты высокой человечности» или даже «настоящие подвиги сострадания» (*Лейдерман Н.* «...В метельный, леденящий век» // Урал. № 3. 1992).

[3] «...Нестеренко спас меня от голодной смерти, взяв в свою бригаду. ...Я не хотел верить, что он написал на меня заявление. Впрочем...» («Мой процесс»). Или: «Мы еще рабо...» («Как это началось» 1964, АЛ).

разрубила — все осталось по-прежнему».) Если дальнейшая судьба женщины автору так и осталась неизвестной, то стоило ли затевать вообще рассказ? Вот и до этого, в истории с «молодым лейтенантом Постниковым», который, вместо того чтобы конвоировать пойманного беглеца, просто — застрелил того на месте: «отрубил топором обе кисти беглеца, сложил их в сумку и повез рапорт о поимке арестанта», а тот, на самом деле недобитый, «встал и ночью пришел в наш барак, бледный, потерявший много крови, говорить он не мог, а только протягивал руки»... Почему-то делается неинтересной фигура — теперь уже и беглеца: здесь не сообщается, выжил ли тот, с отрубленными руками, или его снова отвели в лес, добив уже окончательно? Это дорассказано в другом рассказе, из раннего цикла («Зеленый прокурор» 1959, АЛ). А интересен — какой-то конвоир Постников и вопрос, получил ли тот хотя бы взыскание:

> Никакого взыскания Постников не получил. Да никто и не ждал такого взыскания. Но разговоров о Постникове даже в том голодном подневольном мире, в котором я жил тогда, было много, случай был свежий.

В то, что более важным был для зэка вопрос о взыскании, а не о жизни беглеца, поверить все-таки трудно. Но две так демонстративно оборванные сюжетные нити — не слишком ли много для одного рассказа?

Уместным кажется замечание Леоны Токер, относительно Шаламовских КР в целом: «...в середине рассказы расположены согласно *принципу пульсации*, свойственному воспоминаниям о ГУЛАГе: картины непереносимых страданий сменяются рассказами о временном облегчении»[1]. Это то, что у другой исследовательницы названо «разрядками»[2].

В более позднем рассказе «Тишина» (1966, ВЛ, «я» б/и), где говорится о бригаде *доходяг, доплывающих* на золотом прииске «Партизан» (сам автор, согласно его биографии, пробыл там с августа 1937 по декабрь 1938), финальная перипетия заключается в том, что один из товарищей по заключению повествователя, сектант, после получения дополнительной порции еды вдруг обнаруживает в себе силы — чтобы покончить с собой. При этом подчеркнуто: вначале он вызывал только всеобщее раздражение в бараке — тем, что постоянно пел гимны, но последним поступком как бы дал для всех некий пример поведения. *Анти*-катарсис, на мой взгляд, заключен в том идущем как бы против твоих, читатель, моральных установлений чувстве, которым повествователь почему-то не может не поделиться в финале, высказав — хотя это граничит с цинизмом так ненавидимых им *блатарей*, — что после смерти сектанта

[1] *Toker Leona.* URL: http://shalamov.ru/research/144.
[2] *Волкова Е. В.* Трагический парадокс Варлама Шаламова. М.: Республика, 1998. Гл. 7.

и ему самому, повествователю, стало даже как-то легче: «гимнов сегодня некому было петь. И, пожалуй, я даже был рад, что теперь — тишина».

Иногда в одном и том же рассказе (то есть в *ин*-тексте) моменты «катартические», то есть увенчивающиеся хоть малой, но победой героя над обстоятельствами, с их преодолением, — намеренно помещены в соседстве с моментами горестного упадка духа, отчаяния и выраженной авторской мизантропии.[1] Этому соответствуют такие, скажем, размышления: «классический “ближний” не облегчит твою душу, а сорок раз продаст тебя начальству: за окурок или по своей должности стукача и сексота, а то и просто ни за что — по-русски»[2].

Часто Шаламовские обобщения в том или ином случае складываются в форму притчи, афоризма или сентенции: «...начальник Василенко, работяга Фризоргер, скептик Нагибин. Среди них был даже стукач Гордеев. Все вместе они были Россией» («Триангуляция III класса», 1972). (То есть для представления о том, что такое Россия, этого как бы уже вполне достаточно?)

В рассказе «Сгущенное молоко» (1956, КР-1) авторский заместитель, опять-таки «я» б/и, вроде бы одерживает победу над своим оппонентом в лагере, инженером-геологом Шестаковым (тот сделался провокатором и предлагает «я» присоединиться к побегу, который им якобы организован, но «я» раскусывает этот обман). Вот мысли повествователя: «Я закрыл глаза и думал. До моря отсюда три пути — и все по пятьсот километров, не меньше. Не только я, но и Шестаков не дойдет. Не берет же он меня как пищу с собой?»

Хоть у повествователя тут и получится провести Шестакова — тот задарма авансирует его сгущенным молоком, для подкрепления сил, но тем не менее этому «я» все-таки не удается предупредить никого из тех, кто в отличие от него соглашается на предложение Шестакова и идет вместе с ним, а в результате погибает. За это он укоряет себя, и читатель испытывает чувство вины как бы вместе с ним.

По своей функции в тексте *анти*-катарсис может быть сопоставлен с тем, что когда-то раньше уже названо было (В. Камяновым) интонацией «неприглашения»[3] или рассматривалось Ольгой Меерсон[4] как прием *не*-

---

[1] По мнению Виктора Ерофеева, Шаламов, в отличие от Достоевского, показывает, что страдания не возвышают людей, а «делают их безразличными, стирается даже разница между жертвами и палачами: они готовы поменяться местами» (*Ерофеев В. В.* Введение // Русские цветы зла. М.: Подкова, 1997, с. 17).

[2] «В лагере нет виноватых» из цикла «Вишера» [год не указан] (URL: http://shalamov.ru/library/16/17.html).

[3] *Камянов В.* «Где тонко — там не рвется» // Новый мир. № 8. 1989, с. 233 [ссылка — по статье Е. Михайлик 1997].

[4] *Меерсон О. А.* «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkley Slavic Specialities, 1997 [более доступно изд.:] Новосибирск: Наука, 2001; а также *Meerson Olga*, Dostoevsky's Taboos, Dresden University Press/ Harriman Series, Columbia University, 1998.

остранения.[1] (Сам термин *анти*-катарсис навеян, во-первых, избранным Шаламовым подзаголовком к своему мемуарному тексту «Вишера» — *антироман*, а во-вторых, тем же термином, предложенным еще ранее — Ж.-П. Сартром, который, очевидно, именно во время написания «Вишеры» Шаламову и сделался известен.[2])

В. Есипов уточняет, что «термин “антироман” употребляется у Шаламова только однажды — в качестве жанрового обозначения “Вишеры” (...) он ему не мог не понравиться, потому что Шаламов шел тем же путем, создавая свою “новую прозу”, ориентированную на модернизм (русский — А. Белого и А. Ремизова), в то время как к 1962 году Шаламовым было написано уже около 60 рассказов колымского цикла, и если брать самые первые из них — “На представку”, “Одиночный замер” и др., — в них уже есть все элементы “новой прозы” или, условно, антиромана»[3].

Ф. Апанович считает (также в личной переписке):

> основной принцип повествования в КР, по-моему, это показ всего изнутри, без выхода вовне. Как жертвы жили только сегодняшним днем, не выходя в своих мыслях далее завтрашнего дня, так и читатель вовлечен, погружен, брошен(!) внутрь этого мира.

§ 2. Отталкивание от авторитетов

> Это было бы слишком литературно, слишком во вкусе русских классиков.
>
> (*Шаламов В. Т.* Галина Павловна Зыбалова, 1970–1971)

Многими обращалось внимание на Шаламовскую неуживчивость, бескомпромиссность, порой резкость, нарочитую парадоксальность, (рассчитанную?) эпатажность суждений:

---

[1] Впрочем, тут логичны и возражения, за которые я благодарен принявшим участие в микро-конференции по Шаламову (октябрь — декабрь 2010), проведенной по электронной почте.

Не знаю пока, как ответить на эти возражения. Наверно, следовало бы обратиться к таким категориям, как *абсурд* и *ужасное*, но уже не в рамках данной статьи. Здесь плодотворным представляется соотнесение эстетик Шаламова — и Б. Брехта.

[2] За указание на это благодарю Ф. Апановича. По его мнению, высказанному в личной переписке, Шаламов перенял придуманный Сартром термин «антироман».

[3] Высказано автору в личной переписке.

> Лагерная тема, это такая тема, где встанут рядом и им не будет тесно сто таких писателей, как Лев Толстой.[1]

В. Есипов (в нашей переписке с ним) высказал замечание, что Лев Толстой для Шаламова — это писатель, «потерявший "пушкинское знамя" в искусстве, использовавший искусство во внеэстетических (нравоучительных и др.) целях». (Но отрицает ли Шаламов только «учительство» Толстого или вообще — все его творчество? Отождествляет ли его стиль — со стилем пресловутого романа XIX века? — не только с *нравоучительностью*, но и с *описательностью*.)

Вот и М. Булгаков для Шаламова — не авторитет: «Мастер и Маргарита» — «среднего уровня сатирический роман, гротеск с оглядкой на Ильфа и Петрова. Помесь Ренана или Штрауса с Ильфом и Петровым»[2]. Фрагменты из письма Шаламова — Кременскому (1972):

> Все, кто следует толстовским заветам, — обманщики. Уже произнося первое слово, стали обманщиками. Дальше их слушать не надо. Такие учителя, поэты, пророки, беллетристы могут принести только вред (...) «Колымские рассказы», где создаются новые русские фразы без метафор, ритмизованные (...), не представляют собой рассказы как таковые, в них нет сюжета, нет пресловутых характеров (...) Нобелевский комитет ведет арьергардные бои, защищая русскую прозу Бунина, Пастернака, Шолохова, Солженицына (...) Толстой — рядовой писатель, высосавший из пальца проблемы личного поведения. Достоевский был гением.

На самом деле, отношение Шаламова к Толстому — это большая и толком не изученная тема. Притом, что поэтику и стилистику Толстого Шаламов вроде бы отвергал, тем не менее, как мне представляется, сам все-таки заимствовал многие приемы «матерого человечища» — скажем, как по части повторов, так и нарочитых «неизяществ» языка.

В работе И. Сухих отмечена следующая аналогия между ними: в финале «Последнего боя майора Пугачева» Шаламов **дарует** герою предсмертные видения и последний выстрел — «совсем в духе предсмертных видений персонажей нелюбимого Толстого»[3].

---

[1] *Шаламов*. Записная книжка [после 2.11.1966] URL: http://shalamov.ru/library/23/13.html. Или в другом, более раннем варианте: «...где разместится сто таких писателей, как Солженицын, пять таких писателей, как Лев Толстой. И никому не будет тесно» («О прозе», 1965).

[2] Записные книжки, после 2.11.1966, URL: http://shalamov.ru/library/23/13.html. Ср. с оценками Шаламовым юмора вообще.

[3] *Сухих Игорь*. Жить после Колымы (1954–1973). «Колымские рассказы» В. Шаламова // Знамя. № 6. 2001 — URL: http://shalamov.ru/research/42/.

Нелишне будет сказать, что реальный прототип собирательного образа майора Пугачева, помимо подполковника Яновского (из собственного Шаламовского пред-текста, или *интра*-текста, — рассказа «Зеленый прокурор») — это некто Тонконогов, бывший полицаем у немцев (он добровольно пошел к ним на службу). Именно этот человек организовал дерзкий побег двенадцати заключенных, от которого отталкивался Шаламов сначала просто в рассказе «Зеленый прокурор», а потом — в лирической балладе «Последний бой...», где в финале главный герой кончает самоубийством (тогда как реальный прототип был убит «при попытке к бегству»)[1].

В разных текстах Шаламов упоминает и Бабеля как признанного в 30-е годы учителя стиля — но открещивается и от него:

> Проза Бабеля, которую так хвалили и считают экономной, мне тоже кажется цветистой, переводной с французского. Но я тоже пережил увлечение Бабелем.[2]
>
> В непрерывной работе над рассказами мне казалось, что у меня что-то стало получаться. Несколько рассказов Бабеля — писателя наиболее модного в те времена — я переписывал и вычеркивал все «пожары, как воскресенья» и «девушек, похожих на ботфорты...» и прочие красоты.[3]

Достаточно сложно он воспринимал и Бунина. С одной стороны, ведь в лагере он пострадал за него, отстаивая как безусловного «русского классика», за что получил 10-летнюю добавку к своему сроку, в 1943 году (ср. «Экзамен» 1966), а с другой стороны, в более поздней оценке квалифицировал — как автора «эротических старческих рассказов» (формулировка, касающаяся конкретно рассказа «Чистый понедельник»[4], но, наверно, применимая и ко всему циклу «Темные аллеи»).

Вот Шаламов сравнивает свой метод работы — с Бунинским:

> В какой-то из автобиографических вещей Бунина есть признание о первом рассказе. «Я почувствовал, — пишет Бунин, — что теперь я должен вести себя как-то по-другому, по-особому...»

---

[1] *Бирюков А.* Побег двенадцати каторжников. 2004 — URL: http://shalamov.ru/research/33/.

[2] Стихи и стимулирующее чтение. 1960-е гг. // *Шаламов В. Т.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1979. М.: Терра, 2005, с. 93.

[3] *Шаламов В. Т.* Москва 30-х годов [год написания не указан] URL: http://shalamov.ru/library/18/8.html.

[4] Ссылка по статье *Есипов В. В.* «Пусть мне “не поют” о народе...» (образ народа в прозе И. Бунина и В. Шаламова) // IV Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г.: Тезисы докладов и сообщений. М.: Республика, 1997, с. 103. (РГАЛИ. Ф. 2596. Оп. 3. Ед. хр. 170. Л. 23.)

> У меня [пишет уже Шаламов. — *М. М.*] такого чувства не было никогда. Ничего на душе не изменилось после напечатания. Более того: всякую свою вещь напечатанную не люблю и не читаю. Иногда читаю, как чужую, и вижу большие недостатки. Тут дело не в правке, ничего править не надо. Рассказы мои совершенны. Потеря в другом — самая мысль недостаточно многосторонняя, недостаточно символична, что ли («Москва 30-х»).

Из своих произведений Шаламов смог увидеть напечатанными на родине только несколько сборников стихотворений,[1] но не КР. Почему он так упорно считал всякую правку — излишней? На основании чего полагал, что все его рассказы уже совершенны, в то время как, по-видимому, все-таки осознавал недостаточную символичность выраженной здесь или там мысли? — (Может быть, только на основании Тютчевской максимы «мысль изреченная есть ложь» или же оттого, что свои тексты не перечитывал?)

§ 3. Описательность = нравоучительности? (выбор метода, поиск оснований новой поэтики)

> Вот так на протяжении почти тысячи страниц упорно и систематически автор-зэк лишает читателя-«фраера» всяческих иллюзий, всяческих надежд — точно так же, как у него самого десятилетиями вытравляла их лагерная жизнь.
>
> (*Е. С. Полищук*)

Шаламов почему-то хочет осудить уже «самый принцип описательности, нравоучения» (это из его письма к Ю. А. Шрейдеру от 24.3.1968).

Он парадоксальным образом объединяет две противоположности в нечто единое. То есть приравнивает нравоучительность — к описательности. Это выглядит довольно странно, но для Шаламова, по-видимому, это именно так! Он ополчается на «описательность» романного стиля классической ли-

[1] Первая книжка стихов «Огниво» вышла в 1961, «Шелест листьев» в 1964, «Дорога и судьба» в 1967, «Московские облака» в 1972, «Точка кипения» в 1977 (URL: http://shalamov.ru/biography/). Согласно В. Есипову (реплика в переписке), «рассказы Шаламова не проходили через культурный издательский процесс, редактуру, корректуру и т.д. Между прочим, единственная сохранившаяся внутренняя рецензия А. Дремова — она есть на сайте <shalamov.ru> — не имеет никаких претензий по стилистике, поскольку первые 33 рассказа были отшлифованы — они, вероятно, еще перечитывались и правились». (*То есть позднейшие уже могли и не перечитываться?*)

тературы XIX века (как в построении текста, так и сюжета, и всей романной «риторики», аргументации и композиции). Вероятно, описательность была противоположна искомой для него — «символичности», лаконичности, концентрированности мысли и образа, как расплывчатость противоположна экономии.

Чуть ранее (в том же письме Шрейдеру) он говорит о господстве в литературе и расцвете ненавистного для него «описательного романа», опять-таки приравнивая две совершенно разные, казалось бы, характеристики текста:

> Знаменосцем этого движения был Белинский, а главным практиком — Лев Толстой. Критик и писатель приучил поколения писателей и читателей русских к мысли, что главное для писателя это жизненное учительство, обучение добру, самоотверженная борьба против зла.

А далее — уже о самом себе, о методе собственного творчества:

> Обвинения в «обработке сознания» я счел бы оскорблением.

Но неужели можно согласиться, что в его текстах нет ни — намеренной «обработки сознания», ни «промывания мозгов», ни даже какой-либо претензии на «учительство»? — Конечно есть. Хотя бы в том, как Шаламов настойчиво разоблачает ложное очарование «блатной поэзии», как он описывает самих «социально-близких» уголовников, «друзей народа», не говоря уже о темах постоянной полемики — по тем или иным поводам: и из-за «чистого воздуха» в лагере, и споров с самим языком — о том, как принято говорить (*Дружба не зарождается ни в нужде, ни в беде*), да и многого, многого другого.

Воспроизведу здесь на это — возражение мне Францишека Апановича (в переписке):

> Не могу согласиться с тем, что у Шаламова такая же «обработка сознания», как у Толстого (хотя я не согласен и с обвинениями Шаламова в адрес Толстого). Разницу я вижу в том, что Толстой, как и многие романисты XIX-го века, использовал форму аукториального романа, позволявшую вещать и судить обо всем с позиции равной Господу Богу, а Шаламов говорил, а часто яростно кричал, подобно Аввакуму, от своего собственного имени. И об этом тоже решала художественная форма его прозы — преимущественно персональное повествование, где «я» — равно не Богу, а человеку.

Еще до того, как засесть за свою «новую» прозу, рассчитанную — ни много ни мало на то, чтобы совершить с ее помощью переворот в литературе, в год начала КР, 1954 (первоначально, еще в лагере, он начинал со стихов), в письме сестре своей первой жены, М. Гудзь, Шаламов делится такими соображениями:

> Искусство, мне кажется, опорочивается кунштюками, «штучкой» какой-либо, вывертом. Все должно быть просто и ясно и «в иносказании» (18.5.1954)[1].

Заметим, что «просто и ясно» — но не так как в жизни, хотя и — «в иносказании»! То есть все-таки со сгущением, с обобщениями, с возведением отдельных событий в символы, множеством существенных деформаций?

О тех рассказах, которые в это время Шаламов начинает писать, чуть позже он отзывается так (13.4.1956):

> рассказ[ы], которые даже и не рассказы, а я сам не знаю что.[2]

В другом месте, значительно позже, — уже о методе в целом:

> Рассказы мои насквозь документальны, но мне кажет[ся], в них вмещается столько событий самого драматического и трагического рода, что не выдержит ни один документ.[3]

Имеется в виду, по-видимому, что ни один документ не мог бы вместить в себя такого количества конкретных событий, на которые опирается то, что было описано в КР, где факты безусловно сконцентрированы, сконденсированы согласно воле автора, хотя каждый из них в отдельности документален, или имеет реальное подтверждение.

Действительно, иные из документов *не выдерживали*, будучи спрессованы в этих текстах, сжаты до символов. Вот наиболее часто цитируемое самоопределение Шаламовского метода:

> Не проза документа, а проза, пережитая как документ (вариант — «выстраданная как документ»).

К обсуждению этого утверждения мы вернемся ниже. Или еще:

> К очерку никакого отношения проза «Колымских рассказов» не имеет. Очерковые куски там вкраплены для вящей славы документа, но только кое-где, всякий раз датировано, рассчитано. Живая жизнь заводится на бумагу совсем другими способами, чем в очерке («О прозе», 1965)[4].

Но как это — «заводить на бумагу живую жизнь»? А возможно ли такое? Можно ли говорить, что «очерком» (то есть прямым отражением фактов) для

---

[1] URL: http://shalamov.ru/library/24/2.html.

[2] Письмо Шаламова Волкову-Ланниту // Переписка с Волковым-Ланнитом Л. Ф. [1956] — URL: http://shalamov.ru/library/24/10.html.

[3] Письмо Ю. А. Шрейдеру 24.3.1968 // *Шаламов Варлам.* О литературе (публ. Ю. А. Шрейдера) // Вопросы литературы. № 5. 1989, с. 233.

[4] Цитируется по тексту с сайта: http://shalamov.ru/library/21/45.html.

автора был «Мой процесс» (1960), где «я» назван — намеренно, или по неосмотрительности? — Шаламовым, и можно ли в жанр очерка отнести воспоминания (в частности, антироман «Вишера»)? Ср. ниже: а ведь из своей прозы, по крайней мере, в 1965 году, он назовет очерками только — «Зеленый прокурор», «Курсы» и «Очерки преступного мира».

Вот Шаламов наставляет (в письме 22.2.1962), как надо писать, своего близкого товарища, еще по лагерю, Бориса Лесняка (тот по-своему пытается теперь, после выхода из заключения, осознать произошедшее с ними):

> Надо иметь только волю отвлечься от текущего дня, вернуться к «утраченному времени», перечувствовать тот, прежний мир, — обязательно с болью душевной, а без боли ничего не получится. Словом, надо пережить, перечувствовать больное, как бы разбередить раны.[1]

То есть необходимо сознательно «бередить раны», чтобы создавать на основании этого символы, представляющие реальность даже красноречивее фактов!

Вместе с тем о технике своей «новой» документальной прозы Шаламов писал так:

> Истинно художественное произведение — всегда отбор, обобщение, вывод. В рассказе нужна выдумка, вымысел, «заострение сюжета». # К основной схеме должны быть присоединены наблюдения, разновременные, ибо рассказ — не описание случая.[2]

И подходил к собственному творчеству он именно с этих позиций. По исключительно важному здесь наблюдению Дмитрия Нича,

> письмо, печатавшееся Сиротинской как литературный манифест [О новой прозе], написано уже в тот период, когда Шаламов обращается к ней «Ирина Павловна», в 1971 году. Но существует более ранний манифест, подаренный Шаламовым Юлию Шрейдеру, который Шрейдер датирует как раз шестьдесят восьмым годом. Там тоже проскальзывает это слово: *Эффект присутствия... Письма — выше на-*

[1] *Лесняк Б. Н.* «Я к вам пришел!» Архивы памяти. Вып. 2. Магадан: МАОБТИ, 1998, с. 244. Лесняк после освобождения долгое время, до 1972 года, продолжал работать на Колыме, сотрудничая как публицист и сатирик в магаданских, областных газетах, на радио и телевидении, то есть направление его мыслей, в целом письменного творчества — совсем иное, нежели Шаламовское (он был, кстати, председателем магаданского клуба *юмористов-афористов*). Надо сказать, что принципиальная невозможность, недопустимость юмора в текстах Шаламова нуждается в специальном исследовании — и это при очень частом использовании им иронии!

[2] Письмо Шаламова — Лесняку (23.3.1963) // Указ соч., с. 245.

думанной прозы. Эти содержательные составляющие письма — наравне с формальной, ритмической и звуковой, стороной текста — и определяют характер «новой прозы» во всех будущих попытках Шаламова сказать о ней что-нибудь внутренне непротиворечивое: информация, которую нужно передать (подчеркивается решающее значение ее новизны), и личная интонация. Шаламовская теория «новой прозы» внутренне противоречива, поскольку противоречива задача: «документ» отсылает как раз к «истории лагерей», тогда как «летопись души» — к воображению, насыщающему документ значением, соизмеримым с душой, иначе говоря, всеобъемлющим, какого документ как принадлежность места и времени не имеет. Шаламов постоянно подчеркивает, что все его рассказы документальны в буквальном смысле. Это сбивает с толку. Исследователи не раз отмечали использование в КР разных вариантов одной и той же фабулы или несостыковки в судьбах героев. Ничего удивительного. Судьба Шаламова — типовая судьба советского лагерника-«литерки», а лагерь, место заключения, сводит количество ситуаций, предоставляемых такому человеку, к минимуму. Лагерь живет законами больших чисел — что-то новое выпадает единицам, уцелевшим на выходе из смертоносных типовых ситуаций, а типовая ситуация колымского лагеря — это общие работы, быстро превращающие заключенного в доходягу и лишающие индивидуального опыта вместе с «индивидуализацией», «характером» и цветом глаз, которого, по словам Шаламова, у заключенных на Колыме нет. Единственная возможность уцелеть — найти место, позволяющее избежать и без того скудного разнообразия лагерных ситуаций, закрепиться на должности, которая позволяет физически выжить. Типовые лагерные ситуации не дают душе возможности обрести историю, «летопись», отключают воображение. Художественное воображение, связанное отпущенными человеку типовыми лагерными ситуациями, включиться бессильно, для него нет пищи. Лагерь упраздняет воображение вместе с душой, цветом глаз и возможностью выбора, сводя существование человека до простейших бихевиористских схем поведения. Чтобы душа обрела историю, ей нужно силой воображения овладеть некоторым разнообразием лагерных ситуаций, которое складывается из спасительного однообразия судеб немногих уцелевших из тысяч. «Летопись души», которую пишет Шаламов, не может быть в буквальном смысле документальной, тело ее не переживет. Информационная составляющая глав этой летописи, поднятых воображением на этаж выше письма, недостоверна как документ в точном смысле — что больно задевало бесталанного Лесняка, — она достоверна как свидетельство души поэта, постигающей в жалком разнообразии этого мира его сущность. # Задача Шаламова внутренне противоречива, потому что это задача гения.

§ 4. Моральный принцип *не учить*. Выбор имени персонажу

> Допускаю и верю, что пишешь квалифицированные вещи (с удовольствием прочту). # Но зачем? Будет ли после их опубликования легче сотням тысяч твоих единомышленников?
>
> (*Л. Ф. Волков-Ланнит — Шаламову*. 18.4.1956)

Возможно, к ответу на сформулированный его другом-художником вопрос имеет непосредственное касательство следующая (эпатажная или глубоко выстраданная, философская?) — вынесенная из лагеря общемизантропическая установка Шаламова, с которой он выступает против нравоучителей вроде Толстого и Солженицына:

> Человек в глубине души несет дурное начало, а доброе проясняется не на самом дне, а гораздо дальше (...) Можно ли писать, чтобы чего-то не было злого и для того, чтобы не повторилось. Я в это не верю, и такой пользы мои рассказы не принесут (...) Человек оказался гораздо хуже, чем о нем думали русские гуманисты XIX и XX века. Да и не только русские, зачем это все скрывать? (из письма Кременскому, 1972).

А вот еще одно описание метода собственной работы:

> Каждый рассказ, каждая фраза его [рассказа] предварительно прокричана в пустой комнате — я всегда говорю сам с собой, когда пишу. Кричу, угрожаю, плачу. И слез мне не остановить. Только после, кончая рассказ или часть рассказа, я утираю слезы.[1]

Крайне интересно, хоть и оказывается странно (рассчитано, видимо, снова на полемику, на этот раз — с традицией писания мемуаров) представить взгляды Шаламова на выбор имен героев своих рассказов. Он заявлял, что все убийцы у него в рассказах — под собственными именами, а вот для положительных героев выбор имени представлялся почему-то задачей затруднительной.[2] Почему? Казалось бы, методика, принятая в литературе, так же тесно соприкасающейся с документальностью, как проза Шаламова, должна быть прямо обратной: хороших людей следует называть своими именами, а плохих (или только сей-

---

[1] Из письма Шаламова Сиротинской 1971 года, названного «О моей прозе» (опубликовано в *Шаламов В. Т.* Указ. собр. соч., Т. 6: Переписка, с. 484 и далее).

[2] «Всем убийцам в моих рассказах дана настоящая фамилия»: Шаламов. Записные книжки. 1972. I — URL: http://shalamov.ru/library/23/20.html.

час поступивших плохо) как-то шифровать. Основания этого вполне понятны: когда кого-то хвалишь, хоть это и может оказаться твоим личным заблуждением (человек, на самом деле, по большому счету — плох), если ты сообщишь о нем реальные факты, то это твое личное дело. (Может быть, на *весах Бога* это ему когда-то и «зачтется».) Но если ты кого-то (напрасно) осуждаешь за что-то, чтобы исключить возможность распространения твоей ошибки, лучше не называть его собственным именем. Тут *Богу* истина очевидно представляется уже известной, а ближнему может стать известна — твоя о нем клевета или сплетня. (Кроме того, еще из латыни известно: о мертвых или хорошо или ничего...) А что же делает Шаламов? Не ставит ли это на голову? Презумпция невиновности заменяется презумпцией виновности человека, причем любого.

Известно, что психика человека в лагере или при иных *пограничных* состояниях в корне меняется. Неоднократно повторена в Шаламовских текстах сентенция (она уже упоминалась), что человек по своей природе — плох. Возможно, разгадка его парадокса заключается в том, что тот, кто пережил лагерь, способен в качестве чего-то несомненного воспринимать только **зло** — причиненное как ему самому, так и другому! тогда как добро должно оцениваться только по отношению к себе лично — поэтому-то оно и не может быть объективным, то есть ты не в состоянии *свидетельствовать* о нем (а Шаламов, как мы знаем, брал на себя функцию свидетельствовать о лагере). Возможно и другое объяснение: в описании злодейств и зверств Шаламов подчеркнуто точен и документален (его «эйдетическая» память сохраняет события в абсолютной неизменности, пока они не донесены до бумаги). А вот к описанию чьих-то добрых, человеческих поступков у него принципиально другой подход: тут он как раз позволяет себе предаваться фантазии, отходить в традиционную литературность. (На самом деле я не знаю, какой из этих двух вариантов объяснения правилен.)

Один из очевидцев, к которому Шаламов обращался за справками и пояснениями, все тот же Борис Лесняк (Шаламов спрашивал его в письме о точных датах и деталях событий, произошедших 20 лет назад) позже прокомментирует рассказ Шаламова («Вейсманист», 1964, АЛ — или, в другой, более ранней редакции, «Морганист») и сам образ его героя, доктора Уманского (Лесняк; с. 119):

> Уманский, конечно, не был ни вейсманистом, ни генетиком (каким обрисован в рассказе), но, будучи человеком умным и просвещенным, верил в законы наследственности и генетический код.

Шаламов, по-видимому, после этого письма Лесняка исправит в рассказе только отчество своего героя на — *Яков Михайлович* (в более раннем рассказе,

1960, «Курсы», его отчество осталось таким, как оно запомнилось автору, — *Давидович*), но не захочет изменить дату смерти героя (на самом деле Уманский умер 20.9.1951): герой рассказа, о смерти которого сообщается в са́мом финале, по *логике* рассказа должен был умереть за день до смерти ненавистного вождя, т.е. 4.3.1953. По-видимому, рассказ уже был написан, когда от Лесняка пришел ответ с уточнениями (просьба сообщить сведения об Уманском была в письме от 3.12.1964). И 15.12.1964 писатель отвечает Лесняку:

> Как часто бывает в рассказах, я угадал дочерей героя, угадал отношение их к отцу [?[1]] — хотя не знал об этом ровным счетом ничего — всё выдумал. Я написал рассказ «Вейсманист». (...) Но рассказ уже написан. Исправлять его, переписывать — нет сил.

§ 5. Снова о методе

> Суть работы над прозой заключается в ритмизации сообщаемого, полного доверия к самому себе, к своему собственному вкусу к построению фразы....
>
> (*Шаламов*. Кое-что о моих стихах; 1969)

Вот знаменитое программное Шаламовское противопоставление 1) *отчету* о событиях и 2) их *описанию* — 3) *самих событий* (из «Манифеста о «новой прозе»», или «Черновых набросков»):

> Бальзак — истинный отец нынешнего романа, умершего на наших глазах,[2] — говорил в одном из предисловий к своим пьесам, что Вальтер Скотт давал *отчет* о событиях, а он предлагает *описание* событий.
>
> Для нынешнего времени описания мало.
>
> Новая проза — *само событие*, бой, а не его описание. То есть — документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ.[3]

---

[1] В рассказе говорится только об одной дочери: *Дочь отказалась от врага народа, исчезла из жизни Уманского, осталась только случайно сохраненная фотография*.... — Четыре точки подряд обозначают прерывание цитаты не на точке исходной фразы.

[2] [Шаламов проявляет интерес к теоретическим взглядам на структуру романа Бальзака — возможно в связи с использованием у последнего фигур «возвращающихся персонажей», скрепляющих его романы в единый цикл (*так же как и в рассказах Шаламова*).]

[3] Манифест о «новой прозе» ([с пояснением публикатора, Ю. А. Шрейдера:] Текст находится в архиве публикатора в виде карандашной рукописи без заглавия, подписи и даты) / Варлам Шаламов о литературе: Письма [А. Ю. Шрейдеру]; [Манифест о «новой прозе»];

Однако в противоположность Вальтеру Скотту, который, по мнению его биографов, считал, что «если необходимо сказать очень многое, то пусть это будет сказано неряшливо, но не скучно», Шаламов требует настоятельно и категорически:

> Пухлая многословная описательность становится пороком, зачеркивающим произведение. # Описание внешности человека становится тормозом понимания авторской мысли. # Пейзаж не принимается вовсе. Читателю некогда думать о психологическом значении пейзажных отступлений (...) Читатель перестает доверять художественной подробности. Подробность, не заключающая в себе символа, кажется лишней в художественной ткани новой прозы («О прозе»).

Судя по этому и цитированным ранее заявлениям, сам документ у Шаламова понимается, конечно же, не вполне традиционно. Скорее, это некое волевое деяние, уже *перформативное*, т.е. являющееся поступком (по Бахтину). Пожалуй, важнее всего была прежде всего именно та «документальность», которая, например, остановила судью от вынесения смертного приговора Наталье Климовой, эсерке-народоволке, покушавшейся на Столыпина в 1906 г., отец которой прислал просьбу о помиловании, где написал: «Смею Вас уверить, что дочь моя в политике ровно ничего не понимает, она, очевидно, была марионеткой в руках более сильных людей». Но главное при этом было не само письмо как *документ* — который можно было бы, конечно, рассматривать как ту же *литературу*, — а то, что после отправки этого самого письма отец Климовой умер — как бы скрепив свои слова особого рода печатью.[1]

Вот еще фрагменты, отражающие оригинальные, весьма парадоксальные взгляды Шаламова на «новую прозу», с отрицанием традиционной беллетристики — в стремлении достичь, казалось бы, чего-то недостижимого, что напоминает отчасти философские параболы Людвига Витгенштейна:

> Новая проза отрицает этот принцип туризма.[2] Писатель — не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник и не в писательском обличье, не в писательской роли (...) Как и мемуаристы, писатели новой прозы не должны ставить себя выше всех, умнее всех, претендовать на роль судьи.

Кое-что о моих стихах / Публ. и коммент. Ю. Шрейдера // Вопросы литературы. № 5. 1989, с. 241 (выделения в самой цитате курсивом мои. — *М. М.*).

[1] При этом всё, что описывается, — как будто вполне достоверные факты из жизни Натальи Климовой (рассказ Шаламова «Золотая медаль», 1966, ВС).

[2] [Принцип «туризма» ассоциировался у Шаламова «с именем Хемингуэя, то есть принцип “над жизнью” или “вовне”» (*Шкловский Е.* [глава] Преображенный документ — URL: http://shalamov.ru/research/139/8.html).]

Напротив, писатель, автор, рассказчик должен быть ниже всех, меньше всех[1] (...)

Писатель должен помнить, что на свете — тысяча правд.

Чем достигается результат?

Прежде всего серьезностью жизненно важной темы. Такой темой может быть смерть, гибель, убийство, Голгофа... Об этом должно быть рассказано ровно, без декламации.

Краткостью, простотой, отсечением всего, что может быть названо «литературой».

Проза должна быть простой и ясной. Огромная смысловая, а главное, огромная нагрузка чувства не дает развиться скороговорке, пустяку, погремушке (...)

Проза должна быть простым и ясным изложением жизненно важного. В рассказ должны быть введены, подсажены детали — необычные новые подробности, описания по-новому. Само собой новизна, верность, точность этих подробностей заставят поверить в рассказ, во все остальное не как в информацию, а как в открытую сердечную рану. Но роль их гораздо больше в новой прозе. Это — всегда деталь-символ, деталь-знак, переводящая весь рассказ в иной план, дающая «подтекст», служащий воле автора, важный элемент художественного решения, художественного метода (...)

Ни одной строки, ни одной фразы в «Колымских рассказах», которая была бы «литературной», — не существует (...)

Все повторения, все обмолвки, в которых меня упрекали читатели, — сделаны мной не случайно, не по небрежности, не по торопливости (...) «Сентиментальное путешествие» Стерна обрывается на полуфразе и ни у кого не вызывает неодобрения (...)

Применение синонимов, глаголов-синонимов и синонимов-существительных, служит той же двойной цели — подчеркиванию главного и созданию музыкальности, звуковой опоры, интонации (...)

Необычайная важность сохранения первого варианта. Правка недопустима (...)

Вот и для прозы этой, условно называемой «новой», необычайно важна удача первого варианта[2] (...)

---

[1] [Тут вспоминается невольно христианский *кеносис*.

Ке́нозис (греч. κένωσις — «опустошение», «истощение», греч. κενός — «пустота») — христианский богословский термин, означающий Божественное самоуничижение Христа через вочеловечение вплоть до вольного принятия Им крестного страдания и смерти. Термин взят из Послания к Филиппийцам (2:7): «Уничижил [εκένωσεν] Себя Самого, приняв образ раба...»]

[2] [Более раннее выражение той же самой мысли, но применительно к стихам — в письме О. В. Емельяновой (3.5.1956): Первый вариант, конечно, почти всегда — лучший и уж во всяком случае всегда — самый честный. Первый вариант исправляется потому, что чувством жертвуешь ради мысли (URL: http://shalamov.ru/memory/31/).]

> Когда меня спрашивают, что я пишу, я отвечаю: я не пишу воспоминаний. Никаких воспоминаний в «Колымских рассказах» нет. Я не пишу и рассказов — вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой.
>
> Не проза документа, а проза, выстраданная как документ («О прозе», 1965).

В это же время в письме Я. Гродзенскому (24.5.1965) им написано:

> ...Никаких очерков в «Колымских рассказах» нет. Я не пишу воспоминаний и стараюсь уйти от рассказа как формы. Очерки — это «Зеленый прокурор», «Курсы», «Материалы о ворах» [«Очерки преступного мира»]. Всё остальное — не очерки, а, как мне представляется, гораздо важнее.[3]

Конечно же, во многих местах Шаламов сам себе противоречит. Но этим-то, кажется, он и интересен. Мы видим, как он страстно мечтает о «прозе документа», стремится к удалению из литературы всякого пафоса, к экономии и даже скупости допустимых в ней средств, говорит о некоем процеженном (то есть исключительно рассчитанном, хладнокровном?) *подсаживании* деталей, с введением только отдельных образов-символов. Намеренный отказ от пафоса,[4] при постоянной склонности к парадоксам, частое сведение принятого в беллетристике «закругления» сюжетов — к абсурду или «невнятице», постоянное нарушение логики, снижение, отказ или высмеивание того, что можно заподозрить в традиционной «художественности» и что поэтому поддается читательскому прогнозированию.[5] А при этом его тексты просто пронизаны повторами, стилистическими нагнетаниями — например, восходящих и нисходящих градаций, а также прочей «громокипящей» риторики.[6] В них никак нельзя не увидеть *литературы*, от которой он так страстно открещивается. Он грезит тем, что автор должен сделаться меньше всех,[7] однако сам — с одержимостью если не Ленина, то уж во всяком случае Аввакума — проповедует,

---

[3] *Шаламов В.* Из переписки // Знамя. № 5. 1993, с. 142.

[4] Причем на всех уровнях — в заглавии, в самом начале, в конце текста, в любом его месте (*Волкова Е. В.* Указ. соч. 1996 — или URL: http://shalamov.ru/research/29/).

[5] «Никаких неожиданных концов, никаких фейерверков. Экономная, сжатая фраза без метафор, простое грамотное короткое изложение действия без всяких потуг на “язык московских просвирен” и т.д. И одна-две детали, вкрапленные в рассказ, — детали, данные крупным планом. Детали новые, не показанные еще никем. Вот самое короткое изложение формальных задач при рассказе, если только они вообще существуют для писателя» (Шаламов — [киносценаристу] А. З. Добровольскому // *Шаламов* В. Из переписки, с. 115).

[6] «По плотности аллитераций и ассонансов, по ритмике и энергетической наполненности шаламовская речь напоминает скорее поэзию, чем прозу» (*Михайлик*. Указ. соч.).

[7] Ср. выше: не *ставить себя выше всех, умнее всех*, [не] *претендовать на роль судьи* (О прозе. // *Шаламов В.* Левый берег. М.: Современник, 1989, с. 550), эстетический принцип, идущий от Чехова, что обо всем «должно быть рассказано ровно, без декламации» (Там же), а также в письме Кременскому (1972): «главный закон жизни, который я постиг за 65

почти не приемля в свой адрес критики (приходится вспомнить печально известные истории его взаимоотношений-разрывов с такими авторами, писавшими о Колыме после избавления от нее и первоначально близкими ему, как в то время не известные Б. Лесняк, Г. Демидов, Л. Волков-Ланнит, да и с такими весьма именитыми личностями, как Б. Пастернак, Н. Я. Мандельштам и А. Солженицын).

Сравнение с протопопом Аввакумом — первоначально собственно Шаламовское (ср. стихотворение «Аввакум в Пустозерске»), подтвержденное затем еще и ремаркой «неустановленного лица», сделанной на вечере памяти О. Мандельштама (Мехмат МГУ, 13 мая 1965 года):

> ВАРЛАМ ШАЛАМОВ (бледный, с горящими глазами, напоминает протопопа Аввакума, движения некоординированные, руки все время ходят отдельно от человека, говорит прекрасно, свободно, на последнем пределе, — вот-вот сорвется и упадет...[1])

и потом многократно, в частности, в воспоминаниях.[2]

Тот революционный «выход за пределы литературы», к которому Шаламов так стремился, на мой взгляд, все-таки не состоялся. Но и без него, навряд ли вообще осуществимого, без этого прорыва за пределы дозволенного самой природой, проза Шаламова безусловно остается ценной для человечества, интересной для изучения — именно как неповторимый факт литературы.

Его тексты — безусловное свидетельство эпохи:

> Не комнатной бегонии
> Дрожанье лепестка,
> А дрожь людской агонии
> Запомнила рука.[3]

А его проза — документ литературного новаторства.

* * *

лет: отсутствие права учить человека, человек человека не может, да и не должен учить» (URL: http://shalamov.ru/library/24/59.html).

[1] На сайте «Биографии и мемуары» (URL: http://bungalos.ru/b/shalamov_vospominaniya/44).

[2] *Сиротинская И. П.* Мой друг Варлам Шаламов. М.: Алана, 2006, с. 9.

[3] *Шаламов В.* «Скажу тебе по совести...» [год не указан] // URL: http://shalamov.ru/library/ 10/8.html.



Илл. 4. *“Мальчик и простыни на веревке”* (фото Stanko Abadzic)

Глава IV
О заглавной Шаламовской притче, или возможном эпиграфе к «Колымским рассказам»

Краткое содержание:

§ 1. О миниатюре «По снегу». — § 2. Признание — в школьном сочинении.

§ 1. О миниатюре «По снегу»

Миниатюру-зарисовку «По снегу» (1956), открывающую собой «Колымские рассказы», Францишек Апанович, на мой взгляд, очень точно назвал «символическим введением в колымскую прозу вообще», считая, что она играет по отношению ко всему целому роль своеобраз-

ного метатекста.[1] Я совершенно согласен с этой трактовкой. Обращает на себя внимание загадочно звучащая концовка этого самого первого текста в Шаламовском *пяти*-книжии. «По снегу» следует признать своеобразным эпиграфом ко всем циклам «Колымских рассказов»[2]. Самая последняя фраза в этом первом рассказе-зарисовке звучит так:

> А на тракторах и лошадях ездят не писатели, а читатели. ## («По снегу»[3]).

Как так? В каком смысле? — ведь если под *писателем* Шаламов разумеет себя, а к *читателям* относит нас с вами, то как *мы* задействованы в самом тексте? Неужели он полагает, что мы тоже поедем на Колыму, будь то на тракторах или на лошадях? Или же под «читателями» имеются в виду — обслуга, охрана, ссыльные, вольнонаемные, начальство лагеря итп.? Кажется, что эта фраза концовки резко диссонирует с лирическим этюдом в целом и с предшествующими ей фразами, объясняющими конкретную «технологию» вытаптывания дороги по труднопроходимой Колымской снежной целине (но вовсе не — взаимоотношения читателей и писателей). Вот предшествующие ей фразы, из начала:

> # Первому тяжелее всех, и когда он выбивается из сил, вперед выходит другой из той же головной пятерки. Из идущих по следу каждый, даже самый маленький, самый слабый, должен ступить на кусочек снежной целины, а не в чужой след.[4]

Т.е. на долю тех, кто едет, а не идет, достается жизнь «легкая», а тем, кто топчет, тропит дорогу, приходится основной труд. Вначале в этом месте рукописного текста первой фразой абзаца читателю давалась более внятная подсказка — как понимать следующую за ней концовку, поскольку начинался абзац с зачеркнутого:

---

[1] *Апанович Ф.* О семантических функциях интертекстуальных связей в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова // IV Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г.: Тезисы докладов и сообщений. М.: Республика, 1997, с. 40–52 (со ссылкой на *Apanowicz F.* Nowa proza Warlama Szalamowa. Problemy wypowiedzi artystycznej. Gdansk. 1996, S. 101–103). URL: http://www.booksite.ru/varlam/reading_IV_09.htm.

[2] Автор работал над ними (включая «Воскрешение лиственницы» и «Перчатку») двадцать лет — с 1954 по 1973 год. Можно считать их *пяти*- или даже *шести*книжием — в зависимости от того, относить ли к КР «Очерки преступного мира», стоящие несколько в стороне.

[3] Знаком # обозначаю, как и ранее, начало (или конец) нового абзаца в цитате; а знаком ## — конец (или начало) всего текста. — *М. М.*

[4] Как бы рефреном дается здесь модальность **долженствования**. Она обращена автором к самому себе, но значит, и — к читателю. Потом она будет повторена и во многих других рассказах, как, например, в финале следующего («На представку»): *Теперь надо было искать другого партнера для пилки дров*.

> # ~~Вот так идет и литература~~. То тот, то другой, ~~выходит вперед~~[прокладывает путь], а из идущих по следу ~~даже~~ каждый, даже самый слабый, самый маленький должен ступить на кусочек снежной целины, а не в чужой след.

Однако в самом конце — без всякой правки, будто уже заготовленная заранее — стояла финальная фраза, в которой сосредоточен смысл иносказания и как бы суть целого, загадочный Шаламовский символ:

> А на тракторах и лошадях ездят не писатели, а читатели. ##[1]

Однако собственно про тех, кто *ездит на тракторах и на лошадях*, до этого в тексте «По снегу», да и в последующих рассказах — ни во втором, ни в третьем, ни в четвертом («На представку» 1956; «Ночью»[2] 1954, «Плотники» 1954) — вообще-то не говорится.[3] Возникает смысловая лакуна, которую читатель не знает, чем заполнить, а писатель, по-видимому, и добивался этого? Тем самым как бы явлена первая Шаламовская притча — не прямо, но косвенно выраженный, подразумеваемый смысл.

Я благодарен за помощь в ее истолковании — Францишеку Апановичу. Ранее он уже писал обо всем рассказе в целом:

> Возникает впечатление, что здесь нет рассказчика, есть только этот странный мир, который вырастает сам по себе из скупых слов рассказа. Но и такой — миметический — стиль восприятия опровергается последним предложением очерка, совершенно непонятным с этой точки зрения (...) если понять [его] дословно, надо бы прийти к нелепому выводу, что в лагерях на Колыме вытаптывают дороги только

---

[1] Рукопись «По снегу» (шифр в РГАЛИ 2596-2-2 — URL: http://shalamov.ru/manuscripts/text/2/1.html). Основной текст, правка и заглавие в рукописи — карандашом. А наверху над названием, по-видимому, предполагавшееся первоначально название всего цикла — *Северные рисунки*?

[2] Как можно видеть по рукописи (http://shalamov.ru/manuscripts/text/5/1.html), первоначальное название этой новеллы, затем перечеркнутое, было *«Белье»* — здесь слово в кавычках или же это по обе стороны знаки нового абзаца «Z»? — То есть [~~«Белье»~~[Ночью]] или: [~~zБельеz~~[Ночью]]. Вот и название рассказа «Кант» (1956) — в рукописи в кавычках, они оставлены и в американском издании Р. Гуля («Новый Журнал». № 85. 1966), и во французском издании М. Геллера (1982), но почему-то их нет в издании Сиротинской. — т.е. непонятно: кавычки сняты были самим автором, в каких-то позднейших редакциях — или же это недосмотр (самоуправство?) издателя. Согласно рукописи, кавычки встречаем и во многих других местах, где читатель сталкивается со специфически лагерными терминами (например, и в названии рассказа «На представку»).

[3] Про *трактора* впервые еще раз будет упомянуто только в концовке «Одиночного замера» (1955), т.е. через три рассказа от начала. Первый же намек про езду на *лошадях* в том же цикле — в рассказе «Заклинатель змей», т.е. уже через 16 рассказов от этого. Ну, а про *лошадей в санных обозах* — в «Шоковой терапии» (1956), через 27 рассказов, уже ближе к концу всего цикла.

> писатели. Абсурдность такого вывода заставляет реинтерпретировать это предложение и понять его как своего рода метатекстовое высказывание, принадлежащее не рассказчику, а некоему другому субъекту, и воспринимаемое как голос самого автора.[1]

Как мне кажется, текст Шаламова дает тут намеренный сбой. Читатель теряет нить рассказа и контакт с рассказчиком, не понимая, где кто из них. Смысл загадочной финальной фразы можно истолковать и как некий упрек: заключенные пробивают дорогу, *в снежной целине*, — намеренно **не идя** друг за другом в след, не топчут **общую** тропу и вообще поступают **не так**, как *читатель*, который привык пользоваться уже готовыми средствами, установленными кем-то **до** него нормами (руководствуясь, например, тем, какие книги сейчас модны или какие «приемы» в ходу у писателей), а — поступают именно как настоящие *писатели* : стараются ставить ногу отдельно, идя каждый **своим путем**, пролагая путь для тех, кто идет за ними. И только редким из них — т.е. той самой пятерке избранных первопроходцев — доводится на какое-то короткое время, пока они не выбьются из сил, пробивать эту нужную дорогу — для тех, кто едет следом, на санях и на тракторах. Писатели, с точки зрения Шаламова, и должны — прямо обязаны, если, конечно, они настоящие писатели, двигаться по целине («своей колеей», как позже споет об этом Высоцкий). То есть вот они-то как раз, в отличие от нас, простых смертных, *не ездят на тракторах и лошадях*. Шаламов приглашает еще и читателя — на место тех, кто торит дорогу. Загадочная фраза превращается в насыщенный символ всего Колымского эпоса. Ведь как мы знаем, у Шаламова деталь — мощнейшая *художественная подробность, ставшая символом, образом* («Записные книжки», между апрелем и маем 1960).

Дмитрий Нич заметил: на его взгляд, этот же текст как «эпиграф» перекликается еще и с первым текстом в цикле «Воскрешение лиственницы» — гораздо более поздней зарисовкой «Тропа» (1967)[2]. Вспомним, что там происходит и что стоит как бы за кадром происходящего: рассказчик находит «свою»

---

[1] *Apanowicz F.* «Nowa proza» Warłama Szałamowa. Problemy wypowiedzi artystycznej, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. 1986, s. 101–193 (перевод самого автора). Вот и в личной переписке Францишек Апанович добавляет: «Шаламов был убежден, что он прокладывает в литературе новую дорогу, по которой еще не ступала нога человека. Он не только себя видел как первооткрывателя, но считал, что таких писателей, пробивающих новые дороги, немного. (...) Ну и — в символическом плане дорогу здесь топчут писатели (я бы даже сказал — вообще художники), а не читатели, о которых мы ничего не узнаем, кроме того, что они ездят на тракторах и лошадях».

[2] Это некое стихотворение в прозе, замечает Нич: «тропа только до тех пор служит путем к поэзии, пока по ней не прошел другой человек. То есть по чужим следам поэт или писатель ступать не может» (в переписке по электронной почте).

тропу (здесь повествование — персонифицировано, в отличие от «По снегу», где оно безлично)[1] — тропу, по которой он ходит в одиночестве, в течение почти трех лет, и на которой у него рождаются стихи. Однако как только оказывается, что эта приглянувшаяся ему, исхоженная, взятая как бы в собственность дорожка открыта еще и кем-то другим (он замечает на ней чей-то чужой след), она лишается своего чудотворного свойства:

> В тайге у меня была тропа чудесная. Сам я ее проложил летом, когда запасал дрова на зиму. (...) Тропа с каждым днем все темнела и в конце концов стала обыкновенной темно-серой горной тропой. Никто, кроме меня, по ней не ходил. (...) # Я по этой собственной тропе ходил почти три года. На ней хорошо писались стихи. Бывало, вернешься из поездки, соберешься на тропу и непременно какую-нибудь строфу выходишь на этой тропе. (...) А на третье лето по моей тропе прошел человек. Меня в то время не было дома, я не знаю, был ли это какой-нибудь странствующий геолог, или пеший горный почтальон, или охотник — человек оставил следы тяжелых сапог. С той поры на этой тропе стихи не писались.

Итак, в отличие от эпиграфа к первому циклу («По снегу»), тут, в «Тропе», акцент смещается: во-первых, само действие не коллективно, а — подчеркнуто индивидуально, даже индивидуалистично. То есть эффект от *топтания* самой дороги другими, товарищами, в первом случае — только усиливался, упрочивался, а здесь, во втором, в тексте, написанном через более чем десяток лет, — пропадает из-за того, что на *тропу* вступил кто-то другой. В то время как в «По снегу» сам мотив ‘ступать только на целину, а не след в след’ перекрывался эффектом «коллективной пользы» — все муки первопроходцев и нужны были только для того, чтобы дальше, уже вслед за ними, ехали на лошадях и тракторах *читатели*. (Автор не вдавался в подробности, ну, а нужна ли вообще эта езда?) Теперь же как будто никакой читатель и альтруистическая польза уже не просматривается и не предусматривается. Здесь можно уловить определенное психологическое смещение. Или даже — намеренный уход автора от читателя.

§ 2. Признание — в школьном сочинении

Как ни странно, взгляды самого Шаламова на то, какова должна быть «новая проза» и к чему, собственно, должен стремиться современный писатель, наиболее отчетливо представлены не в его письмах, не в записных книжках и не

[1] Как топчут дорогу по снежной целине? (...) Дороги всегда прокладывают в тихие дни, чтоб ветры не замели людских трудов. Человек сам намечает себе ориентиры в бескрайности снежной: скалу, высокое дерево ... (подчеркивания мои. — *М. М.*).

в трактатах, а — в эссе, или попросту «школьном сочинении», написанном в 1956-м году — **за** Ирину Емельянову, дочь Ольги Ивинской (с последней Шаламов был знаком еще с 30-х годов), при поступлении этой самой Ирины — в Литературный институт. В результате сам текст, составленный Шаламовым намеренно несколько по-школьному, во-первых, получил от экзаменатора, Н. Б. Томашевского, сына известного пушкиниста, «сверхположительный отзыв» (Там же, с. 130–131)[1], а во-вторых, по счастливому стечению обстоятельств — многое может теперь нам прояснить из воззрений на литературу самого Шаламова, уже вполне созревшего к 50-м годам для своей прозы, но в ту пору, как представляется, еще не слишком «замутнявшего» свои эстетические принципы, что явно делал впоследствии. Вот как на примере рассказа Хемингуэя «Что-то кончилось» (1925) он иллюстрирует захвативший его метод *редукции деталей* и возведения прозы к символам:

> Герои его [рассказа] имеют имена, но уже не имеют фамилий. У них уже нет биографии. <...> Из общего темного фона «нашего времени» выхвачен эпизод. Здесь почти только изображение. Пейзаж в начале нужен не как конкретный фон, но как исключительно эмоциональное сопровождение.... В этом рассказе Хемингуэй пользуется своим излюбленным методом — изображением. <...> # Возьмем рассказ еще одного периода Хемингуэя — «Там, где чисто, светло»[2]. # У героев уже даже нет имен. <...> Берется даже уже не эпизод. Действия нет совсем <...>. Это кадр. <...> # [Это] — один из наиболее ярких и замечательных рассказов Хемингуэя. Там все доведено до символа. <...> # Путь от ранних рассказов до «Чисто, светло» — это путь освобождения от бытовых, несколько натуралистических деталей. <...> Это принципы подтекста, лаконизма. «<...> Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды»[3]. Языковые приемы, тропы, метафоры, сравнения, пейзаж как функция стиля Хемингуэй сводит к минимуму. # ...диалоги любого рассказа Хемингуэя — это та самая восьмая часть айсберга, которая видна на поверхности. # Конечно, это умолчание о самом главном требует от читателя особой культуры, внимательного чтения, внутреннего созвучия с чувствами хемингуэевских героев. <...> # Пейзаж у Хемингуэя так же сравнительно нейтрален. Обычно пейзаж Хемингуэй дает в начале рассказа. Принцип драматического построения — как в пьесе — перед началом действия автор

---

[1] *Ирина Емельянова*. Неизвестные страницы Варлама Шаламова, или История одного «поступления» // Грани № 241–242, янв. — июнь 2012. Тарусские страницы. Т. 1, М.; Париж; Мюнхен; Сан-Франциско, с. 131–132) — также URL: http://shalamov.ru/memory/178/.

[2] [Рассказ был опубликован в 1926.]

[3] [Шаламов цитирует самого Хемингуэя, без точной ссылки на источник: «Смерть после полудня» (1932).]

> указывает в ремарках фон, декорацию. Если пейзаж повторяется еще раз в течение рассказа, то, по большей части, тот же самый, что и в начале. # <...> # Возьмем пейзаж Чехова. Например, из «Палаты № 6». Рассказ также начинается пейзажем. Но этот пейзаж уже эмоционально окрашен. Он более тенденциозен, чем у Хемингуэя. <...> # У Хемингуэя есть собственные, изобретенные им самим, стилистические приемы. Например, в сборнике рассказов «В наше время» это своего рода реминисценции, предпосланные к рассказу. Это и знаменитые ключевые фразы, в которых сосредотачивается эмоциональный пафос рассказа. <...> # Трудно сразу сказать, какова задача реминисценций. Это зависит и от рассказа, и от содержания самих реминисценций.[1]

Итак, лаконизм, умолчания, сокращение места для пейзажа и — показ как бы только отдельных «кадров» — вместо развернутых описаний, да еще обязательное избавление от сравнений и метафор, этой набившей оскомину «литературщины», изгнание из текста тенденциозности, роль подтекста, ключевых фраз, реминисценций — здесь буквально все принципы прозы самого Шаламова оказываются перечислены! Кажется, что ни позже (в трактате, изложенном в письме к И. П. Сиротинской «О прозе», ни в письмах Ю. А. Шрейдеру), ни в дневниках и записных книжках он нигде с такой последовательностью так и не изложил своей теории *новой* прозы.

Вот что, пожалуй, все-таки никак не удавалось Шаламову — но к чему он постоянно стремился — это сдерживать слишком прямое, непосредственное выражение своих мыслей и чувств, заключая главное из рассказа — в подтекст и избегая категорических прямых заявлений и оценок. Идеалы его были как будто — вполне Платоновские (или, может быть, в его представлении — Хемингуэевские). Сравним такую оценку наиболее «Хемингуэевского», как считается обычно для Платонова, «Третьего сына»:

> Третий сын искупил грех своих братьев, устроивших дебош рядом с трупом матери. Но у Платонова нет и тени их осуждения, он вообще воздерживается от каких бы то ни было оценок, в его арсенале только факты и образы. Это, в некотором роде, идеал Хемингуэя, упорно стремившегося вытравить любые оценки из своих произведений: он практически никогда не сообщал мыслей героев — только их действия, старательно вычеркивал в рукописях все обороты, начинавшиеся со слова «как», его знаменитое высказывание об одной восьмой части айсберга в большой степени касалось оценок и эмоций. В спокойной, неторопливой прозе Платонова

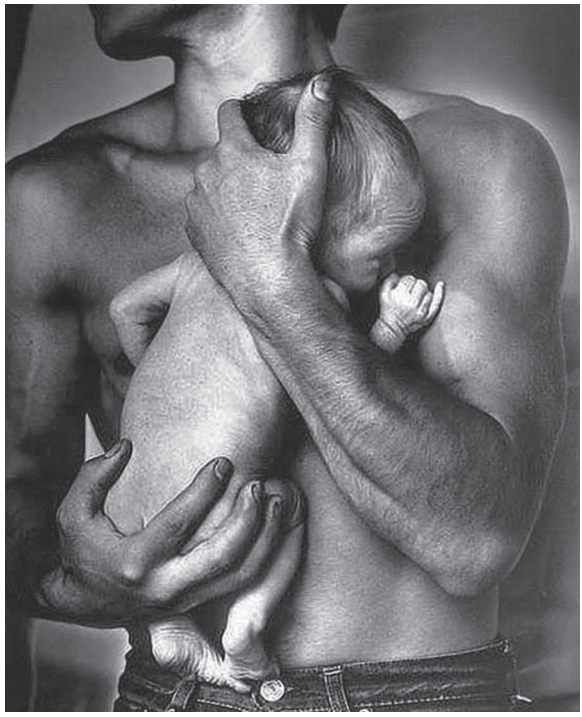
[1] *Варлам Шаламов*. Мастерство Хемингуэя как новеллиста // Грани № 241-242, янв. — июнь 2012. Тарусские страницы. Том 1, Москва–Париж–Мюнхен–Сан-Франциско, с. 133) — также на сайте http://shalamov.ru/library/21/64.html.

> айсберг эмоций не то что не высовывается ни на какую часть — за ним надо нырять на солидную глубину.[1]

Здесь можно только добавить, что у Шаламова его собственный «айсберг» все-таки в состоянии «вот-вот переворачивания»: в каждом «цикле» (и по многу раз) он таки демонстрирует нам свою подводную часть... Политический, да и просто житейский, «болельщицкий» темперамент этого писателя всегда зашкаливал, он никак не мог удержать повествование в рамках бесстрастности.

* * *

[1] *Китаева Лилия*. Платонов, Хемингуэй и смерть. Часть 3. // Русское поле. 2001 Вып. 4. URL: http://podyom.ruspole.info/node/1665.



Илл. 5. «*Торс мужчины с младенцем на руках*».
Фото Jan Saudek

Глава V
Отсветы Платонова в текстах Шаламова

Краткое содержание

§ 1. О недостаточной изученности вопроса. — § 2. Шаламов о творчестве Платонова. — § 3. «Влияние» Платонова на текст Шаламова. — § 4. Об использовании Шаламовым значащих имен, или Мог ли он назвать Платонова — заклинателем змей? — § 5. Вместо заключения.

> Ахренительно беспросветная вещь. После прочтения (да и в процессе) хочется удавиться. Стилистически и философски — шедевр.
>
> (*Astrowalk* о рассказе «Такыр»[1])

[1] Мнение читателя Astrowalk, высказанное 30 декабря 2008 года по поводу Платоновского рассказа «Такыр» на сайте электронной библиотеки «Либрусек» (URL: http://lib.rus.ec/a/ 47505).

> Человеческий язык беден, а не богат. Он с трудом передает мысли и то далеко не всегда — только в идеале может передать — и не может передать сотой части чувств, их оттенков, полутонов, полунамеков. # Значительная часть выражается в интонации, в намеке, и без этого — нет языка. # Кто может описать человеческое лицо, смену выражений на нем. Разве есть такой язык. Может быть, можно описать лицо актера — оно гораздо проще лица обыкновенного человека. Оно стандартизировано, подчинено определенным законам. Складки его сдвигаются по команде в театральной школе. # Но лицо обыкновенного человека описать невозможно. Это — невероятный, немыслимый труд.
>
> (*Шаламов* 2004, 286–287)[1]

§ 1. О недостаточной изученности вопроса

Вопрос о влиянии Платонова на творчество Шаламова поставлен, но по-настоящему не исследован. В работе Л. В. Червяковой[2] совершенно закономерно отмечались следующие черты сходства — трагедийное мироощущение обоих писателей; антипсихологизм; лишенность их героев привычных внешних примет; стертость индивидуальных черт характера; пристрастие обоих писателей к изображению физиологических подробностей (мотив тела, приобретающего черты животного)[3]; показ жизни человека в «пограничных состояниях», где ощущение смерти — это повседневная принадлежность бытия; ситуации безвременья, разрушения временно́й структуры; поиск бытийных констант и основ человеческого существования... Случайны или закономерны эти совпадения?

Американский профессор Валерий Петроченков, на мой взгляд, справедливо видит главную черту сходства Шаламова и Платонова — в отказе их обоих от приемов *комфортного* чтения:

> Единственный из современников, с кем пересекаются пути Шаламова, это Платонов. Пересечение это лежит за пределами евклидовой геометрии. Оба они про-

[1] Из записной книжки Шаламова за 1961 год по поводу неподходящего, по его мнению, словечка *парни* — в популярной тогда, после полета Юрия Гагарина, песне (Е. Долматовского) «Если бы парни всей земли...».

[2] *Червякова Л. В.* Экзистенциальная проблематика прозы А. Платонова и В. Шаламова // Филологические этюды: Сб. науч. статей молодых ученых / Л. В. Червякова. Саратов: Научная книга. Вып. 10. Ч. 1. 2007, с. 50–55.

[3] В частности, еще и тело, обрастающее шерстью, — в «Сокровенном человеке», «Котловане», «Мусорном ветре» (Лангерак 1995: 235).

> зревали космос и тень его на земле. Оба силились преодолеть гравитационное поле зла. Схождения их не часты и тем более поразительны. # Шаламов и Платонов — люди знания. Сведения их точны и беспощадны. Словоблудие им отвратительно. Благодушие — тем более. Платонов из котлована устремляет взоры в вечность. У Шаламова, в его котловане, этой надежды не было. (...) Шаламов раз и навсегда отказался от приемов комфортного чтения. И отказавшись, он тем самым возвысил читателя, поднял его до себя, сделал его товарищем по несчастью.[1]

Отмечу, что еще в 1928-м г. нечто похожее, но только о Платонове, высказывал Николай Замошкин:

> Он движется по линии наибольшего художественного сопротивления, иногда даже искусственно создавая на своем пути препятствия, —

среди подобных препятствий при чтении Платонова критик отмечал языковую и композиционную «корявость»[2].

В случае Шаламова совпадающее впечатление (от чтения рассказа «Май») — оторопь, недоумение — выразил и его друг по Колыме Яков Гродзенский в письме к Шаламову (22 мая 1965 года):

> ...Возвращаешься к началу рассказа — быть может, не понял чего-либо, а возможно, и автор сплоховал или ошибся. И только потом становится понятна аналогия (...). И это хорошо: пусть читатель, привыкший к разжеванным мыслям, к сюжетной ясности, пораскинет мозгами, призадумается. Пусть подумает и о том, почему «Май». Для кого весна радость, воскрешение жизни, а для кого — безнадежность смерти.[3]

Может быть, надо пояснить, что такое «комфортное чтение». Сам Шаламов называл подобные занятия (в письме Солженицыну, еще до их ссоры, 15 ноября 1964 года) *отвлекающим* чтением — тем, что читают физики, чтобы освободить голову:

---

[1] *Петроченков В.* Уроки Варлама Шаламова // Новый журнал. № 245. 2006, с. 165–166, 186.

[2] *Платонов А.* «Сокровенный человек»: [рец.] / Н. Замошкин // Новый мир. № 3. 1928, с. 268. Современный исследователь из Германии говорит о том, что поэтика Шаламова «привязана к затрудненному восприятию» (*Шмид У.* Не-литература без морали : Почему не читали Варлама Шаламова / Ульрих Шмид. 2007. URL: http://shalamov.ru/research/61/4.html). Вот оправдание такой манеры письма: «Но, зная худшее, — можно еще попробовать жить...» Это последняя фраза статьи Андрея Синявского (Уроки Варлама Шаламова / А. Синявский // Новый журнал. № 245. 2006 [цитата по Петроченков 2006]. URL: http://magazines.russ.ru/nj/2006/245/pe16.html).

[3] *Шаламов В.* Новая книга: Воспоминания; Записные книжки; Переписка; Следственные дела. М.: ЭКСМО, 2004, с. 698.

> Чтение детективов — это так называемое «отвлекающее» чтение, необходимое каждому писателю, каждому ученому, каждому работнику искусства.[1]

Но я бы провел здесь границу еще дальше, не только отделив ею легкое чтение, так называемые женские романы и детективы, но и ориентируясь на то, что заставляет многих вполне серьезных читателей говорить — самому себе, да и окружающим, — решительно откладывая книгу в сторону: «Нет, этого автора я читать не могу, не в силах, это выше человеческих сил».

Отмеченные особенности творчества обоих писателей, пожалуй, и так бесспорны: остается, как будто, только раздать студентам разграфленные листочки с заданиями, чтобы те расписали, уже по пунктам, их сходства. Но...

При этом отличия Шаламова от Платонова, а также вопрос о том, что́ именно мог знать и читать каждый — из текстов своего современника, не исследованы. Насколько известно, откликов Платонова на тексты Шаламова вообще не было.[2] А между тем он мог читать рассказы Шаламова, публиковавшиеся во второй половине 1930-х годов. Творчество Платонова переживало в тот период не самые лучшие времена — после взлета в 1927–1931 гг. Но и творчество Шаламова, между Вишерскими лагерями на Урале и Колымскими, не очень-то выделялось из серой, в общем, массы публиковавшегося за 1932–1937 гг.[3]

Вот, по мнению У. Шмида:

> моральная неочарованность[4] Шаламова сложилась только после того, как истек второй срок его заключения. Свой первый приговор и лагерь он еще воспринимал

---

[1] Указ. соч., с. 660. Многие из великих, в частности Людвиг Витгенштейн, читали детективы просто для релаксации.

[2] В этом опираюсь на мнение Н. В. Корниенко, высказанное в электронном письме.

[3] Вот что, к примеру, публикуют в 1936–1937 годах центральные московские литературные журналы «Новый мир» и «Красная новь»: «Рассказы рабочих о Ленине» в пересказе неких С. Мирер[а] и В. Боровик[а], как сказано, записанные со слов бывшего путиловца, старого михельсоновского рабочего, машиниста, ткачихи, часового мастера, вдовы литейщика, инструктора по коневодству, коменданта поселка Горки Ленинские... (общим числом 23 штуки); повесть Зощенко «Возмездие» (история, рассказанная писателю реальным человеком, А. Л. Касьяновой, бывшей прислугой, ставшей после революции революционеркой); рассказ В. Гроссмана «Кухарка» (как бывшая кухарка становится передовиком производства); роман «Люди из захолустья» А. Малышкина; окончание «Последнего из удэге» А. Фадеева; а также продолжение «Тихого Дона» Шолохова (предпоследнюю, 7-ю часть). У Платонова же в 1936 г. в этих журналах вышли три рассказа (среди которых «Третий сын», так понравившийся Хемингуэю), а в 1937-м — ничего (помимо критических статей в «Литературной газете» и «Литературном критике»), хотя в течение полугода на обложке «Красной нови» воспроизводилось объявление о том, что в этом году журнал собирается публиковать его рассказы (в 1937 году вышел самостоятельно сборник рассказов «Река Потудань»).

[4] [Наверно, иначе можно было перевести, вероятно, как — «отказ от морализма» или — «разочарование в какой-либо существующей в обществе системе морали».]

как повод для самоиспытания. В своем «антироманe» «Вишера» Шаламов, полный гордости, об этом времени: «Главное ощущение после двух с половиной лет лагеря, каторжных работ — это то, что я покрепче других в нравственном смысле» (Шмид. Указ. соч.).

В той же статье проницательно отмечено, что рассказ Шаламова «Три смерти доктора Аустино» (опубликованный в № 1 за 1936 год журнала «Октябрь») как раз «отличался моральным пафосом» (Там же). Но, таким образом, по-видимому, только Колыма окончательно «переломила» автора, преобразовав его из того советского литератора, каким он только начинал входить в литературу 1930-х, например, когда работал в журнале «За промышленные кадры»[1], публиковался в Горьковском «Колхознике» (Очерк «Картофель», 1935, № 9) или в журнале «Прожектор» (очерк о Мичурине — 1934, № 8), и каким он мог бы в принципе попасть на глаза Платонову. Вот, наверное, отсюда — и сама невозможность их тогдашней встречи. Ведь поведение Шаламова, времени его первого лагеря (Вишеры, с Берзиным), где он явно работал с увлечением, проявлял инициативу, был даже каким-никаким «начальником»[2], в корне отличалось от способа выживания на Колыме — от того сложного для уяснения читателем, парадоксального мировоззрения, которое сложилось уже после нее и зафиксировано в «Колымских рассказах»[3].

А впрочем, именно тогда и была, должно быть, единственно возможная точка для их — не временно́го, но собственно «мировоззренческого» — пересечения. С одной стороны, Платонов, пишущий в целом положительную рецензию «Золотая Колыма» на одноименную повесть И. Е. Гехтмана (Хабаровск, 1937) за подписью *Человеков* (1938), а с другой — Шаламов, журналист-энтузиаст, этой самой Колымы еще по-настоящему не *вкусивший* (только что арестованный в начале 1937-го, чтобы туда попасть на долгие 1937–1953 годы). Разве не мог бы еще и последний, например, накануне ареста, скажем, по заданию редакции, написать то же, что напечатал Платонов:

---

[1] Здесь под инициалами *А. Б.* им почти в каждом номере публиковались материалы, вполне типичные для того времени, например такой: «Горячая благодарность партии и правительству» — о повышении зарплаты педагогам техникумов, школ для взрослых и рабфаков (За промышленные кадры. № 2. 1937, с. 49–50).

[2] Шаламов ездил как инспектор, обследуя чердынские леспромхозы (2-е отделение Вишерских лагерей) — см. Шаламов 1930.

[3] Вот тут уже имеется в виду, очевидно, иное отношение к труду. Ср. с отзывом о первых Колымских воспоминаниях, генерала Горбатова, как о «самом честном», что Шаламову довелось читать из опубликованного на тему о Колыме: «Я тоже “тянул, пока мог”, но я ненавидел этот труд всеми порами тела, всеми фибрами души, каждую минуту» (из недатированного письма, написанного до 29 мая 1965 года Солженицыну; Шаламов 2004, с. 671).

> Колыма, как и весь наш Север, Камчатка и Дальний Восток — на самом деле могут быть (и во многих отношениях уже стали) столь же прекрасными, гостеприимными обителями для советских народов, как, допустим, Кубань или Северный Кавказ.[1]

§ 2. Шаламов о творчестве Платонова

А вот Шаламов наверняка читал и к концу жизни уж точно высоко ценил своего старшего современника,[2] особенно выделяя то, что в тот момент начало ходить по рукам, в самиздате. Вот письмо Шаламова Исааку Крамову (публицист и биограф, который как раз тогда занялся Платоновым), написанное 17 декабря 1976 года: Шаламов благодарит адресата за участие в вечере, посвященном 25-летию со дня смерти Платонова (Шаламов 2004: 934). Он утверждает, что из известных ему произведений (к тому времени в интеллигентских кругах очевидно знали по названиям уже все его тексты):

> Для Платонова «Котлован», впрочем, лучшее (Там же).

Вот это последнее по времени и, как можно назвать его, — наиболее «взвешенное» упоминание Шаламовым Платонова и его произведений: мы вернемся к нему позднее более подробно. Всего же таких упоминаний в различных текстах Шаламова — одиннадцать, в записных книжках и письмах. Вот их общий список:

(1) 13 августа 1955 года (в письме к А. З. Добровольскому);
(2) 1963 года (записная книжка, без точной даты);
(3) 1963 года (записная книжка, без точной даты);
(4) 27 декабря 1963 года (записная книжка);
(5) 2 января 1964 года (записная книжка);
(6) 21 января 1964 года (черновик письма А. И. Солженицыну в записной книжке);
(7) 1966 года (в «анонимном» письме, без точной даты);
(8) 1968 года (записная книжка, без точной даты);
(9) 21 июля 1968 года (в письме-записке к Н. Я. Мандельштам);
(10) 12 апреля 1973 года (записная книжка);
(11) 17 декабря 1976 года (в письме к И. Н. Крамову).

---

[1] *Платонов А.* «Золотая Колыма» : [републикация текста 1938 г. за подписью «Человеков» по автографу РГАЛИ / публ. Н. Корниенко, Е. Антоновой] / Андрей Платонов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. М.: ИМЛИ, 2003, с. 823.

[2] Разница между ними всего лишь без малого восемь лет: август 1899-го и — июнь 1907-го.

Далее рассмотрим их, двигаясь не по хронологии, а по — значимости упоминаний: как бы от более простых к сложным, чтобы в конце снова вернуться к самому последнему, рассмотрев его в более широком контексте.

О том, что Шаламову знаком текст «Котлована», говорит еще и письмо к Н. Я. Мандельштам:

> (9) 21 июля 1968. Через него [Федота Сучкова] я получил Платонова «Котлован»[1] (Шаламов 2004, с. 790).

Позднее, да и в том же 1968 году, у Шаламова возникали сравнения Платонова с другими писателями:

> (10) 12 апреля 1973. (...) # Сименон романист, а Платонов писатель (Шаламов 2004, с. 350).
>
> (8) 1968 [без точной даты]. (...) Платонов немало заимствовал у Пришвина, что не замечено.[2]

Именно так, без конкретных пояснений! Что же имеется в виду? Казалось бы, что мог заимствовать Платонов — у Пришвина, тогда как для Шаламова это, как будто, представляется самоочевидным? (В этом следует разбираться, мы еще вернемся к этому вопросу — в начале следующего Раздела книги.)

Еще одно краткое упоминание — в одной из ранних записных книжек:

> (3) 1963, [без точной даты]. Платонов знал, как много еще горя, знал, что в жизни гораздо больше горя, чем радости (Шаламов 2004, с. 295).

Там же, хотя уже с точной датой — загадочная запись с двумя фактическими неточностями (они мной в тексте выделены курсивом):

> (4) 27 декабря 1963 года. Сучков.[3] Галерея «бывших»[4]. Два вида правки у Платонова. Стилистическая и «политическая». Его работа над романом «Чевенгур» (*повесть*

---

[1] Ныне покойный В. М. Живов вспоминал (в личной переписке с автором статьи), что получил от Шаламова текст «Котлована» даже еще ранее — в 1965 или 1966 году.

[2] *Шаламов В.* Записная книжка // РГАЛИ. Ф. 2596. Ед. хр. 36. Оп. 3. Общая тетрадь. На обложке из белого картона надпись: «1968. 1». URL: http://uni-persona.srcc.msu.su/site/authors/shalamov/zapkn_54-79.htm.

[3] «Сучков Федот Федотович (1915–1991) — скульптор, поэт, мемуарист. Автор скульптурных портретов В. Шаламова, Ю. Домбровского, А. Платонова, А. Солженицына» (Шаламов 2004, с. 281). Хотя, возможно (особенно в связи с дальнейшим, записью 2 января 1964 года), имеется в виду и его однофамилец — Борис Леонтьевич Сучков (1917–1974), директор Института мировой литературы в 1967–1974 годах. Я благодарен за указание на это — покойному В. М. Живову.

[4] Именно о нем, скульпторе Сучкове (когда тот собирался лепить О. Мандельштама), Шаламов пишет в письме Н. Я. Мандельштам 21 июля 1968 года: «Талант у Сучкова не-

«Впрок» — это кусок романа). # Хемингуэй читал лишь один рассказ Платонова — «Сокровенный человек» (Там же, с. 295).

Но откуда у Шаламова сведения о характере правки Платонова?[1] И о том, что «Впрок» — это будто бы часть романа. Да и какого именно, «Чевенгур»? Но это не так. Или же он воспринимал «Впрок» вообще как часть — *некоего романа*? На самом деле, как известно, публикация этой «бедняцкой хроники» в 1931 году стала причиной жесточайшей травли Платонова, однако частью романа она не является. Должно быть, выводы Шаламова — на основании какого-то самиздатского текста Платонова, который он держал в руках, или же это заключение со слов Сучкова. И что за «галерея бывших»? (Тут, возможно, речь о мастерской Сучкова и его скульптурах.) А откуда информация о том, что́ прочитал Хемингуэй? Насколько известно, он читал, высоко оценивая, совсем другой Платоновский рассказ — не «Сокровенный человек», а «Третий сын»[2].

В той же записной книжке за 1963 год, на несколько страниц ранее, значится такая отдельная запись — при дальнейшем чтении суждение очевидно отвергнутое, но не исправленное автором (оно помещено между заметками о своих собственных опытах в прозе и рассуждениями о «Моцарте и Сальери»):

велик. Мне он просто когда-то наобещал с три короба и ничего не сделал, морочил голову года три. Так не только Сучков из моих московских знакомых сделал и делает. В такой же породе — я обиды на него не держу. # Сучков не шпион, не доносчик, не бахвал, что немало. Через него я получил Платонова “Котлован”» (Шаламов 2004, с. 789–790).

Возможно, здесь на пренебрежительный тон отзыва о скульпторе повлияло то, что Сучков уже слепил к тому времени Солженицына, к которому у Шаламова постепенно разгорается настоящая вражда, если не *ненависть* — сперва только «стилистические расхождения», наплывы ревнивого отношения к литературному успеху последнего, отталкивание от математической «рассчитанности» его жизни, перерастающее в непримиримое соперничество, а затем и прямые проклятия в его адрес в последний период, после письма 1972 года, уже во время болезни.

[1] Надо отметить, что сам Шаламов относился к правке своих текстов весьма болезненно. У него было убеждение — возможно ошибочное, но глубоко укоренившееся: «Все должно выходить на бумагу само. В уме и за руку слова привлекать не надо. # Живую жизнь сохраняет только первый вариант. # Интонационные особенности, шероховатость речи — могут <помочь>. # Правка — для того, чтобы удержать фразу в рамках грамматики» (Шаламов 2004, с. 300). И то же — о поэзии: «Первый вариант — самый искренний. В первом варианте всегда есть особая прелесть...» (Шаламов «Кое-что о моих стихах» 1969).

[2] ...Шведы спрашивали Хемингуэя при вручении ему Нобелевской премии: кто из писателей оказал на вас наибольшее влияние, и (...) он ответил: русский писатель Андрей Платонов. (...) А что именно американский писатель Эрнест Хемингуэй прочел у русского писателя Андрея Платонова? Рассказ «Третий сын» (он вошел в сборник лучших рассказов за 1936 год) (Китаева 2001).

(2) 1963 [без точной даты]. «Джан» — лучшее из Платоновского, что я читал (Там же, с. 293).

«Джан» был Шаламовым прочитан одним из первых среди Платоновских текстов, в конце 1963-го, во всяком случае, до знакомства с «Чевенгуром» и «Котлованом»[1].

Наконец, самое раннее по времени из встреченных у Шаламова откликов на творчество Платонова (до знакомства с самиздатскими рукописями, даже и с «Джаном») — в письме 1955 года, обращенном к товарищу по Колыме, писателю и киносценаристу Аркадию Захаровичу Добровольскому, возможно, в связи с только что прочитанным рассказом Платонова «Возвращение» (в печать он вышел под названием «Семья Иванова»). Шаламов сетует в письме на отсутствие русского семейного романа и настоящих «исследований» в советской России, посвященных происхождению чувств материнства и отцовства,[2] что подтверждается, по его мнению:

(1) 13 августа 1955. ...грустн[ыми] наблюдения[ми] о противоестественности нашей жизни. Кстати, один из писателей, хороших писателей, делал такие исследования. Это автор «Семьи Иванова» и немногих [других] рассказов Андрей Платонов. Но ему не суждено было стать признанным писателем, и слишком больших мучений стоило ему напечатание трех-четырех вещей. Сейчас он умер (Там же, с. 494–495).

Платонов умер к тому времени уже более четырех лет назад. То есть в начале писания «Колымских рассказов» Шаламов был знаком, возможно, только с «Возвращением» и несколькими (*немногими*) Платоновскими рассказами,

---

[1] Комментарий пасынка Шаламова С. Ю. Неклюдова (получен в письме по электронной почте 17 октября 2012 года): «“Джан” — да, скорее всего, это был первый текст неопубликованного Платонова, с которым мы познакомились; отлично помню эту зачитанную машинопись в самодельном картонном переплете. И на всех на нас повесть произвела сильнейшее впечатление. “Котлован” был позднее, его перепечатала Валя, моя будущая жена, в возможном количестве экземпляров, один оставив себе, как это делалось. Именно она принесла его в наш дом, а потом отдала Надежде Яковлевне, которая, прочитав, передала кому-то дальше. Мы поженились в 1967-м, значит, примерно тогда». А вот что пишет Шаламов в письме Солженицыну (21 января 1964 года): «Из хорошего настоящего прочел за это время “Джан” Платонова» (*Шаламов*. Переписка с Солженицыным. 1962–1966).

[2] Надо иметь в виду, что и в собственной судьбе Шаламова вскоре произойдут некие необратимые вещи: в конце лета 1956 года он навсегда расстанется с женой Г. И. Гудзь и полностью потеряет контакт со своей дочерью Еленой, которая сменила фамилию, отказавшись от отца, и до своей смерти в 1990 году не проявляла никакого интереса к его судьбе и творчеству (*Есипов В. В.* Шаламов. М.: Молодая гвардия, 2012. (Жизнь замечательных людей), с. 220).

но тем не менее ценил его как *хорошего* писателя.[1] В его устах такая похвала дорогого стоит; ведь элементов жесткой критики в Шаламовских отзывах о подавляющем числе собратьев по перу, причем о тех, кого он в самом деле уважает, более чем достаточно.[2] Впрочем, когда чуть позднее партия «традиционалистов» из Союза писателей захочет противопоставить Платонова — Солженицыну, Шаламов очевидно примет позицию последнего и останется на ней, вплоть уже до их с Солженицыным окончательного разрыва и расхождения. Ниже две записи 1964 года и одну 1966-го рассмотрим подряд — на мой взгляд, они друг с другом связаны:

> (5) 2 января 1964. Московский оркестр недоброжелателей и тайных завистников будет репетировать, усиленно наигрывать Платонова, выдвигать, издавать, спасать вопреки и в противовес Солженицыну. Это замечание Ольги Сергеевны очень верно (Там же, с. 298).

Персонажи, участвовавшие в описываемых — возможно, новогодних? — событиях начала 1964 года, также нуждаются в комментариях. Что это за «недоброжелатели Солженицына»? Какая-то партия внутри осиного гнезда, называемого писательским союзом? Очевидно, что к ним, то есть к недоброжелателям *Исаича* (*Солжем* он его, конечно, назвать не мог), Шаламов себя тогда не причисляет, он явно еще на стороне автора «Щ-854»[3]. Так кто же из недоброжелателей готов «наигрывать» и превозносить Платонова, о чем рассказывает ему, должно быть, Ольга Сергеевна (тогдашняя жена, О. С. Неклюдова: она также не на их стороне, а как раз на стороне *партии* Солженицына)[4]? Из комментария ее сына С. Ю. Неклюдова (17 октября 2012 года, по электронной почте):

---

[1] По замечанию Д. Нича, «говорить о каком-то влиянии Платонова на Шаламова можно только в отношении рассказов, написанных после 1962 года, когда Шаламов знакомится с Федотом Сучковым, который снабжал Шаламова текстами его неизданных и лучших произведений» (из эл. почты).

[2] Ср.: «Юрий Олеша — плохой писатель, но способный переводчик с французского» (письмо Сиротинской 18 июня 1967 года; Шаламов 2004, с. 807); «Проза Ремарка — жидкая проза, плохая, за исключением “На Западном фронте без перемен”. Но и то по новизне, по приоритету человека потерянного поколения. Все же остальное как бы написано с чужих слов, где очень <мало> собственной крови» (1970; Там же, с. 317); «У Солженицына — та же трусость, что у Пастернака» (Там же, с. 332); и др.

[3] «Щ-854» — первоначальное авторское название «Одного дня Ивана Денисовича».

[4] По-видимому, имеется в виду вполне традиционное для России — как для того времени, так и для нашего, — деление на своих и чужих: с одной стороны, на консервативную партию, «патриотов», «традиционалистов-ретроградов», а с другой — на либерально-демократическую, «западническую», а также, что почти то же самое (но только в ином стилистическом регистре, в ксенотерминах): на «антисемитов», тогдашнюю «партийную сволочь» и — «жидомасонов».

> Реакция «литературной среды» на появление «Одного дня...» была разной, в очень большой степени — недоброжелательной, в том числе... антисемитской (!): кто-то (не могу вспомнить) рассказывал всем, что подлинная фамилия автора — Солженицер. Реальных имен уже не сумею воспроизвести, боюсь ошибиться. # Что мать имела тут в виду — не знаю, не помню этого, но Солженицыным она была очень увлечена, а Платонова мы знали только опубликованного и в полной мере оценить его не могли.[1]

В письме к Солженицыну, через три недели после Нового года — интересно, с кем Шаламов встречал этот праздник? — мысль, уже как собственно Шаламовская, развивается. Письмо, которое предназначается Солженицыну, вначале и писалось как письмо, а потом, очевидно, было оставлено как часть дневника, заметки для себя, скорее всего так и не будучи отправлено адресату.[2] В нем повторяется тот же зачин, что и в предшествующей записи от 2 янв. 1964:

> (6) 21 января 1964 г. # Дорогой Александр Исаевич. # Теснимые сверху московские литераторы превратятся в эстетов, прославив Платонова, как Кафку, и будут его расхваливать на все возможные лады (...)[3]. Зачем? Затем, чтобы противопоставить Платонова Солженицыну, которого москвичи не любят, не верят — во что? Под спудом тут: москвичи не хотят верить в возможность появления большого таланта где-то в Рязани и т.д.[4] «Путь наверх» всех поголовно писателей наших, включая, конечно, и Федина — это долгий многолетний путь продвижения со щепочки на щепочку, со ступеньки на ступеньку, взаимная поддержка не только литературная, этот черепаший ход, во время которого черепахи учатся верить, что никаких других путей в литературу нет. Союз писателей — эта та вовсе не символическая организационная форма, которая именно этому движению со щепочки на щепочку и соответствует. # Даже Пастернак не нарушает этой схемы. Но Солженицын нарушает — а поэтому у него выискивают всяких блох, готовы принизить, обойти и т.д. # Чуть-чуть самоуверен. Чуть-чуть слишком верит в свою способность угадать человека. Вроде Вольфа Мессинга пользуется рукой собеседника, дергает непроиз-

[1] Ср. также *Неклюдов С. Ю.* Выступление на Международной научной конференции «Судьба и творчество Варлама Шаламова в контексте мировой литературы и советской истории», 16–19 июня 2011 года / С. Ю. Неклюдов. М.; Вологда. URL: http://shalamov.ru/memory/192/.

[2] По крайней мере, так согласно комментарию И. Сиротинской.

[3] [Кто лично имеется в виду? Кем — теснимые? И почему — сверху? Партией и правительством? все-таки это была какая-то неофициальная группа внутри писателей, уже «прославившая» Кафку, а теперь готовая — в пику Солженицыну — сделать своим знаменем Платонова (возможно, препарировав должным образом его «труп», то есть литературное наследие последнего)?]

[4] Тут Шаламов, очевидно, вполне солидарен с «провинциалом» Солженицыным — человеком, пробивающим себе путь через сплоченные ряды верноподданных «союзписовцев».

> вольно, наверное, (это) что-то ему говорит. Из-за самоуверенности впадает в слепоту — недостаточно ясно понял и почувствовал причину моего отъезда из Рязани. Но — пустяки все это. # В. Шаламов (Там же, с. 657).

При сравнении Солженицына с Пастернаком письмо переходит уже в замечания для себя самого, дневник, а в оценке («*Чуть-чуть самоуверен...*») — и подавно. Но зачем тогда в начале стоит обращение и в конце, как в настоящем письме, подпись? Да и кто такие эти загадочно *теснимые сверху* «московские литераторы»? Здесь вполне уместно предположение, что имеется в виду все-таки уже другой — Б. Л. Сучков и его «компания»[1].

А вот что будет написано Шаламовым через два года, в «Письме старому другу» — уже по поводу процесса Даниэля — Синявского (1966):

> (7) 1966 [без точной даты] Лично я не сторонник сатирического жанра, не сторонник сатирического направления в литературе, хотя и признаю все его равноправие, допустимость, возможность. Мне кажется, что наш с тобой опыт начисто исключает пользование жанром гротеска или научной фантастики. (...) Где Платонов? Где Булгаков? У Булгакова опубликована половина, у Платонова — четверть всего написанного. А ведь это лучшие писатели России (Шаламов 1966)[2].

Мы видим, что автор себя как будто сознательно отделяет от лучших писателей России, относя обоих, Булгакова с Платоновым, к «сатирическому жанру» или к совсем уже от себя далекой — научной фантастике. Но как бы назвал Шаламов тот жанр, в котором работает сам, жанр «Колымских рассказов»[3]?

---

[1] Интересно, что единственное в советское время издание упомянутого в процитированной записи Франца Кафки осуществил именно этот Сучков, написавший предисловие к публикации (благодарю указавшего мне на это Дмитрия Нича).

[2] «Я даже не знаю, есть ли у этого письма конкретный адресат. Думаю, что просто это была группа людей, на которых автор, безусловно, ориентировался» (*Гинзбург А.* Двадцать лет тому назад // Русская мысль. № 3608. 1986, 14 февраля, с. 10). Письмо распространялось как анонимное, но было написано тем не менее самим Шаламовым. Адресат у письма «неперсонифицированный»: «своим другом» Шаламов мог в это время называть любого из товарищей, пишущих о Колыме: Г. Демидова, Б. Лесняка, А. Добровольского, но скорее всего теперь уже — не Солженицына: через пять лет он и вовсе порвет с ним: «Уничтожающее суждение о Солженицыне Шаламов произнес в 1971 году: # “Деятельность Солженицына — это деятельность дельца, направленная узко на личные успехи со всеми провокационными аксессуарами подобной деятельности”» (Шмид 2007). Каковы были причины этого, предстоит еще расследовать.

[3] Конечно, хорошо известны самоназвания — «новая» проза, или «проза документа», но кажется, что любое подобное определение мало о чем говорит, разве что — «жанр евангельской притчи», по выражению американского коллеги: «Шаламов был прав, срываясь на аксиомы. Библейский строй речи — единственный камертон его прозы» (Петроченков 2006). О том же — в интервью корреспонденту «Голоса Америки»: «Шаламов впервые в мировой литературе описал расчеловечивание человека. Он создал новый вид расска-

Теперь обратимся вновь к наиболее позднему по времени и наиболее сложному, наиболее подробному свидетельству, отражающему отношение Шаламова к Платонову, — письму критику Крамову. Оно, как было сказано, начинается с благодарности адресату за участие в вечере, затем следуют: утверждение о невозможности сравнивать Платонова с Катаевым, загадочные рассуждения о писательской манере (по-видимому, сама эта манера могла быть известна Шаламову из пересказа Игоря Саца, дружившего с Платоновым), потом мысль автора перекидывается на Горького и на его отношение к Платонову, — начиная скакать с предмета на предмет, поток сознания то и дело меняет русло, походя на сновидение.[1] Вот более подробная цитата. Итак, Шаламов благодарит Крамова:

> (11) (17 декабря 1976) ...за Вашу возможность принять открытое участие в Платоновском вечере.[2] От себя же насчет Платонова скажу: Платонов был гений русской прозы, достиг определенных достойных результатов... Отнюдь ни на что не похоже — считать, что Катаевская повесть «Время, вперед» может сравниться с «Котлованом» по форме и по существу, и по тому величайшему эмоциональному накалу этой превосходной прозы.[3] Для Платонова «Котлован», впрочем,

---

за — рассказ-притчу. Хотя подобного рода жанр мы знаем и у Толстого, но для Шаламова этот жанр преобразован, и он доминирует. Шаламов сформулировал, опираясь на опыт Евангелия, систему нравственных критериев» (Петроченков 2010). Но и это, на мой взгляд, все-таки не вполне точное определение жанра его прозы.

[1] Дополнение Нича: «Нужно учитывать, что письмо это по существу невменяемо, писалось в тяжелейший для Шаламова период, почти в отсутствие любых других адресатов, и продиктовано не внутренней потребностью что-то сказать о Платонове, а идет в колее темы, навязанной адресатом с кругом его занятий. По существу, Шаламова в этом контексте интересует не Платонов, а Горький, Платонов — лишь повод поговорить о Горьком»; «мысль Шаламова вращается вокруг мытарств с журнальными публикациями его статей в “Юности”, которые не печатаются, правятся до бесконечности и т.д. И он думает об отличии нынешнего времени от журнальной жизни 20–30-х годов, когда его без правки и волокиты, без необходимости личных визитов печатали Горький, Кольцов, Панферов» (из эл. переписки, 13 окт. 2012 — 12 дек. 2013).

В конце письма Ш. — еще и вставка зачем-то о собственном отношении — к мебели: «Стулом я в своей жизни не пользовался, во всяком случае ни одного дельного стишка за столом не написал». Все это Дмитрий Нич в своей книге назвал «ярким симптомом деградации» (Нич 2011, с. 340).

[2] «В 1976 году исполнилось 25 лет со дня смерти А. Платонова» (Шаламов 2004, с. 936). Не ясно, где, когда именно состоялся этот вечер, с чем выступал на нем Крамов, а также присутствовал ли на вечере сам Шаламов.

[3] Этот роман В. П. Катаева об энтузиастах социалистической стройки был написан после поездки на Магнитку в 1932 году: «Роман-хроника “Время, вперед!” (1931–1932) даже среди симпатизирующих Катаеву считается началом его полной идеологической и творческой капитуляции перед Советской властью» (Кудрин — URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2013/3/17k.html).

лучшее.[1] Как всякий большой талант реально верил в свои силы и строчил, и строчил, строчил без устали химическим карандашом, без помарок, складывал в стол один за другим все новые и новые романы.[2] Я думаю, что в судьбе Платонова много сыграл Горький. Горький все брал, все и бросал Платоновские вещи.[3] А Платонов не то что верил в Горького. В Горького было верить нельзя, ибо знаю я, кто стоял за Горьким, направлял и решал: Надя, Черткова, Закревская, Петр Крючков.[4] Ведь это — не дурная, а реальная жизнь. Почему же Платонов все время держался за Горького, как за авторитет. Я думаю, что тут очень сильна роль двух обстоятельств. Не то что Платонов верил в авторитет Горького, [нрзб] Верить в авторитет [нрзб] Горького мог только круглый идиот. Просто Горький был трезвее иного, чего-то худшего, в круге тогдашнего времени. Платонов тут считался с тем, что Горький только декорация. Он не более чем ширма. Но Горький не одобрял этой дороги, и Платонов так и умер не признанным человеком. А без Горького все это в сто раз еще опасней и еще дороже бы Платонову обошлось. Вот поэтому-то Платоновский страшный роман задержался.[5] И хотя одобрен Горьковым, хотя уже в «Епифанских шлюзах» почерк гения был налицо. (...) Страх, что Горький встанет на левую ногу, удерживал и меня от личного общения, хотя этот визит я берег к 1937 году. Я поступил осторожно, послал в журнал «Колхозник» очерк, и Горький его напечатал даже дважды. «Картофель» без всякой известной своей Горьковской правки.[6] Я отложил визит (боялся за публикацию) к 1937 г. Но в конце 1936 года Горький умер, а я с 12 января 1937 уехал на Колыму (Там же, с. 935).

---

[1] «Речь, видимо, идет о книге А. Платонова “Величие простых сердец”. Москва, 1976» (Шаламов 2004, с. 936). [Т.е. ее, что ли, Ш. сравнивает с «Котлованом»?]

[2] Ср. воспоминания Сучкова о последней встрече с писателем, во время войны (1942) в «На красный свет» (1965): «...Платонов был сильно загружен, он писал беспрерывно» (Сучков 1991, с. 294). Из его же мемуаров, более позднего времени, кстати, и сведения о том, что Платонов мог писать на заказ, работая «литературным негром» («Андрей Платонов — критик» (январь 1989); Сучков 1991, с. 315).

[3] Отбрасывал, то есть не желал печатать?

[4] «Близкие А. М. Горькому люди: Пешкова Надежда Алексеевна (жена сына Максима), Черткова Олимпиада Дмитриевна (домоправительница), Петр Петрович Крючков (секретарь А. М.), Закревская (Будберг) Мария Игнатьевна» (Шаламов 2004, с. 936).

[5] До этого письма у Шаламова с И. Крамовым, вероятно, шел разговор еще и о «Чевенгуре», хотя само название этого «страшного романа» прямо не упоминается.

[6] Об этом Шаламов в письме Л. И. Скорино (12 января 1962 года) пишет: «Для журнала “Колхозник”, который редактировал А. М. Горький, я написал очерк особого рода (“Картофель”. № 9. 1935). Предполагалось (у меня были письма от Горького и Крючкова на сей счет), что будет дана серия таких очерков: “Картофель”, “Молоко”, “Сахар” и т.д.» (Шаламов 2004, с. 684). (Кстати сказать, Платонов тоже пытался публиковать свои произведения в этом журнале — в частности, в 1935 году рассказ «Круглое сиротство» — так что они могли, в принципе, встречаться и там.)

Известно, что «одобрен» был Горьким (или, как написано у автора, — Горьковым)[1] присланный ему автором летом 1929 года «Чевенгур», хотя от публикации романа, ради одобрения которого Платонов, собственно, и обращался к своему адресату, тот дружески посоветовал отказаться. По-видимому, Горькому не понравился чересчур иронический настрой произведения — что патриарх советской литературы тогда явно счел не идущем ко времени.[2] Единственно, пишет он, кто мог бы еще напечатать роман, это А. К. Воронский, — «но, как вы знаете, он не у дел»[3]. С советом, в приписке ко второму письму (в том же 1929 г.):

> В психике Вашей, — как я воспринимаю ее, — есть сродство с Гоголем. Поэтому попробуйте себя на комедии, а не на драме. Драму оставьте для личного удовольствия (Там же).

Здесь «драмой» Горький, по-видимому, стыдливо именует трагедию или трагикомедию. (Ну, как иначе можно обозначить жанр «Чевенгура»?) Перед этим он отвечал вежливым отказом на вопрос Платонова, возможно ли напечатать роман: «Не думаю, что его напечатают» (Там же)[4]. В целом же комментарий Горького предельно (насколько возможно) откровенен и здрав:

> Этому помешает анархическое Ваше умонастроение, видимо, свойственное природе Вашего «духа». Хотели Вы этого или нет, — но Вы придали освещению характер лирико-сатирический, это, разумеется, неприемлемо для нашей цензуры (Там же).

В «пьесу» же из «драмы» — или даже в «комедию», как то предлагал Горький, Платонов роман так и не переделал. Во всяком случае, МХАТ II откло-

---

[1] Возможно, здесь просто описка.

[2] Опубликованы были, так сказать только *в розницу*, малые его части — куски, на которые Платонов вынужден был разделить свой роман. Так, в журнале «Красная новь» (1928. № 4, 6) появились *рассказ* «Происхождение мастера» (12 страниц), вслед за ним — текст «Потомок рыбака» с подзаголовком «Из повести» (31 страница); через год оба эти отрывка будут объединены в *повесть* и изданы в сборнике (Происхождение мастера : повесть. 1929), а в журнале «Новый мир» — еще и малюсенький, на пять страниц, рассказец «Приключение» (1928. № 6), о встрече Дванова с анархистами (он был значительно изменен и, по-видимому, сокращен редакцией). Все вместе эти кусочки (в издании 1929 года они пронумерованы, их семь) составляют по объему около одной шестой части романа. Остальные приняты к печати не были.

[3] Горький и советские писатели: неизданная переписка. М.: Наука, 1963. (Литературное наследство), с. 313 [кавычки — в тексте самого письма].

[4] Эта оценка романа почти в точности повторяет предшествующую — данную тексту Платонова Г. З. Литвиным-Молотовым в 1927-м (когда его повесть еще называлась «Строители страны» и не была романом): «Она в таком виде не может быть приемлема для издания» (*Лангерак Т.* Андрей Платонов: материалы для биографии : 1899–1929 гг. Амстердам: Пегасус, 1995, с. 186).

нил его материал — как «чисто беллетристический» [1]. А уж состояние цензуры на данный момент Горький оценивал вполне трезво.[2] Как будто еще и Всеволод Иванов, бывший некоторое время в дружбе с Платоновым (он был введен в редакцию журнала «Красная новь» вместо «провинившегося» А. К. Воронского)[3], рассказывал о своих планах напечатать «Котлован», тоже неосуществленных.[4]

§ 3. «Влияние» Платонова на текст Шаламова

Вот, на мой взгляд, несколько лучших среди ранних рассказов Шаламова: «Заклинатель змей» (1954), «Крест», «Сухим пайком» (оба — 1959). Заметных параллелей с прозой Платонова в них вроде бы не угадывается. В стилистике новеллы «Крест», пожалуй, можно почувствовать некое более «модное» тогда влияние: в ней звучит скорее Хемингуэевская эпически-стоическая интонация повествования.[5] Да разве что в самом последнем из перечисленных Шаламовских рассказов находим эпизод, где можно почувствовать некую преемственность, влияние Платонова, впрочем, не композиционное, не сюжетное и даже, скорее всего, не мотивное, а можно отнести его просто к совпадению используемых деталей. Имеется в виду совпадение в описании свойств деревьев. С одной стороны, у Шаламова — растущие на неплодородной почве Колымы:

> Только крученые, верченые, низкорослые деревья, измученные поворотами за солнцем, за теплом, держались крепко в одиночку, далеко друг от друга. Они так долго

---

[1] Там же, с. 189.

[2] Ср. мнение Алексея Варламова о том, что остальные части «Чевенгура» в печать «благоразумно не пропустили люди, относившиеся к Платонову, пожалуй, даже более доброжелательно, нежели он сам к себе относился, и пытавшиеся упредить его от опрометчивых шагов» (*Варламов А. Н.* Андрей Платонов. М.: Молодая гвардия (сер. Жизнь замечательных людей), 2011, с. 143).

[3] Когда зимой 1929 года члены редколлегии «Красной нови» обсуждали «рассказы из жизни города “Чевенгур”» — «Кончина Копенкина» и «Ребенок в Чевенгуре», Всеволод Иванов предложил «заменить везде слово “коммунизм” словом “свободный строй” (или просто вычеркнуть), сделать ряд купюр — тогда получится правда, парадоксальная, но возможная», — однако Ф. Раскольников такого решения не одобрил и высказался решительно за «возврат» (*Меньшикова Е.* Карнавальный гротеск Андрея Платонова 2006 / URL: http://www.fedy—diary.ru/?page_id=3714).

[4] По свидетельству его сына, Вяч. Вс. Иванова (Иванов Вяч. Вс. Никому не известный писатель Всеволод Иванов // Вопросы литературы. № 4. 2010, с. 287–308).

[5] Такая, как в повести «Старик и море». О том, что эта повесть была для Шаламова значима, свидетельствует запись в записной книжке 1956 года: «“Старик и море” Хэмингуэя имеет предком “Тысячу дюжин” Лондона» (Шаламов 2004, с. 274). Там же далее, в 1959 году — заметки о «Фиесте» Хэмингуэя (с. 181–282), а в 1961-м — о Сент-Экзюпери (с. 285).

> вели напряженную борьбу за жизнь, что их истерзанная, измятая древесина никуда не годилась. Короткий суковатый ствол, обвитый страшными наростами, как лубками каких-то переломов, не годился для строительства даже на Севере, нетребовательном к материалу для возведения зданий. Эти крученые деревья и на дрова не годились — своим сопротивлением топору они могли измучить любого рабочего. Так они мстили всему миру за свою изломанную Севером жизнь («Сухим пайком»).

С другой стороны, у Платонова — много раз встречающиеся изображения деревьев как страдальцев и мучеников (например, в «Чевенгуре», в той первой одной шестой части романа, которую Шаламов мог прочитать еще в открытой печати):

> Дванов отворил калитку своего двора и обрадовался старому дереву, росшему у сеней. Дерево было изранено, порублено, в него втыкали топор для отдыха, когда кололи дрова, но оно было еще живо и берегло зеленую страсть листвы на больных ветках («Чевенгур»).

Вообще в пристрастии к изображению страдания как такового Шаламов потенциально мог, конечно, что-то заимствовать у Платонова. Мне представляется, здесь их различие состоит в том, что Шаламов больше «ненавидит» страдание, пытаясь от него избавиться, преодолеть, а Платонов — как-то все-таки больше его «любит», стараясь с ним сжиться, перетерпеть (Платоно-Каратаевским способом, что ли: прошу прощения за напрашивающийся каламбур)[1]. Если у Платонова процитированный фрагмент отмечен каким-то героическим оптимизмом — оптимизмом преодоления, поглощения множественных уродств и зла этого мира путем «погружения в себя», своеобразного Платоновского кеносиса,[2] то Шаламов по большей части сводит те же, казалось бы, очевидные для него исходные мотивы к безысходной и заранее бессмысленной мести.

Среди прочих перекличек — совпадений и отталкиваний стилистики Шаламова от Платонова — можно указать на элементы мизантропии (или, по крайней мере, у Платонова, глубоко пессимистического мировоззрения), показ ужасного (или отвращающего) в человеке, широкое использование иронии и парадокса — при тотальном отказе от юмора и сатиры,[3] склонность к

---

[1] Недаром, наверно, ругал его за это такой проницательный обличитель, как Абрам Гурвич (*Гурвич А.* Андрей Платонов // Красная новь. № 10/ 1937, с. 195–233).

[2] Уход Никиты от своей возлюбленной в «Реке Потудань», «опрощение» Прушевского в «Котловане», «утрата самого себя» Семеном Сарториусом (или еще и превращение в Ивана Груняхина) в финале «Счастливой Москвы»...

[3] В различиях обоих писателей по части отношения к своему собственному *слову*, а также к *иронии* в широком смысле следует разбираться особо. По замечанию Дмитрия Нича,

оксюморону со ставкой на предельную лаконичность и выразительность средств воздействия, строгий отбор детали, а также «заковыристые» словечки, как неологизмы, так и емкие формулы — вроде выражения *садист на закуску* (в воспоминаниях о Платонове С. Липкина) или *стахановцы болезни* (у Шаламова, из «Воспоминаний» о Колыме). Но обоснование этого в деталях оставлю как поле для будущего исследования.

§ 4. Об использовании Шаламовым значащих имен, или Мог ли он назвать Платонова — заклинателем змей?

В соответствии с одним из слишком уж категоричных тезисов, в книге Дмитрия Нича:

> Англичанин Роберт Чандлер пытается как-то соотнести Андрея Платонова с лагерным «романистом» из рассказа «Заклинатель змей», но рассказ написан в 54 году, когда о ненапечатанных вещах Платонова никто не знал, печатавшееся и доступное — второсортно, и в литературе этого имени просто не существует.[1]

Не отвечая пока на основной тезис этого полемического утверждения, замечу, что оно предполагает, что всё публиковавшееся в те годы — только лишь *второсортно*, и напечатанную «Семью Иванова» поэтому вообще не следовало бы принимать во внимание. Что вряд ли справедливо. Вот и альтернативное мнение относительно периодов творчества Платонова — Александра Гладкова:

> Как ни талантливы, ни ярки рассказы и повести раннего периода его работы, лучшее из того, что оставил нам писатель, приходится на вторую половину ее. Именно тогда Платонов стал самим собой — художником удивительной нежности ко всему человечеству, редкой психологической зоркости и прозорливости, гравюрной точности почерка и особенного лиризма, никогда не слащавого, а чуть терпкого, с едва ощутимой горчинкой, будто рябина осенью.[2]

высказанному в переписке (14 окт. 2012), «Платонов — фантазер, а Шаламов — натуралист, документалист, они приходят к одному с противоположных сторон. (...) Они встречаются только потому, что художники могут встретиться только в поэзии, но движутся они с противоположных сторон. У Платонова — моцартианская легкость, юмор, свобода сновидца. У Шаламова — подвижничество, категорическая серьезность, неукоснительное следование правдоподобию».

[1] *Нич Д.* Московский рассказ. Жизнеописание Варлама Шаламова: 1960–1980-е годы. 2011, с. 43. URL: http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=3105.

[2] *Гладков А.* «В прекрасном и яростном мире» (о рассказах А. Платонова) // Новый мир. № 11. 1963, с. 229.

На самом деле я не согласен ни с этим, имеющим за собой определенную традицию, утверждением Гладкова, ни с более «новомодным» мнением Дмитрия Нича. По мне, так оба Платонова замечательны, каждый по-своему.

Но нет сомнения в том, что, например, смысл названия рассказа Шаламова «Заклинатель змей» должен объясняться следующим образом:

> Киносценарист Платонов, согласившийся «ти́скать ро́маны» для главаря «блатарей», ощущал себя укротителем, вошедшим в клетку к хищникам, заклинателем ядовитых змей.[1]

По-моему, это очевидно. И по поводу именно этого рассказа Роберт Чандлер развивает интересную гипотезу о том, что само имя *Платонов* дано автором своему герою совсем не случайно, а что это был как бы вполне сознательно избранный ход в серьезной литературной игре. Мы знаем, что оба писателя, т.е. Платонов и Шаламов, близки между собой «сплавом реального и сюрреалистического»[2]. Признав, что Шаламов намеренно мистифицирует своих читателей, зачастую вводя в свои тексты такие обкатанные культурой имена, как — *Платонов*, *Андреев* или *Замятин*, то есть, казалось бы, массированно пользуется литературной условностью (тут еще и такой персонаж, как *Пугачев*, и загадочная начальная фраза в рассазе «На представку», взятая как будто один к одному — из «Пиковой дамы» Пушкина, и «Шерри-бренди», с аллюзиями из стихов Мандельштама, и многое-многое другое), Чандлер усматривает в рассказе «Заклинатель змей» следы полемики Шаламова с Платоновым. Шаламов и в самом деле — заядлый полемист, так что полностью отрицать возможность полемики тут и в самом деле, наверное, нельзя.

---

[1] *Ганущак Н. В.* Творчество Шаламова как художественная система. Сургут : РИО СурГПУ, 2005, с. 51.

[2] *Чандлер Р.* Платонов в пространствах русской культуры / Роберт Чандлер. 2002. URL: http://shalamov.ru/research/171/. Молодой американский исследователь Рид Джонсон идет даже дальше: «“The Serpent Charmer” is not only about the relationship between a camp “novelist” and a criminal boss, but it may be also read as a parable of the Soviet writer and Stalin». Джонсон настаивает на двойном прочтении рассказа — как свидетельского документа и как тщательно выстроенного художественного произведения («highly constructed literary artifice»), усматривая в рассказе ссылку на сказки «Тысячи и одной ночи»: «The story of the son’s arrest and death may well have been known to Shalamov when he titled his story «The Serpent Charmer.» It is perhaps not insignificant that in the original «Serpent Charmer» of *One Thousand and One Nights*, the serpent charmer himself is not killed by his dangerous practice. The snakes kill the man’s family, while the serpent charmer himself escapes — perhaps in its own way a crueler punishment. (...) ...We may also read the prisoner Platonov as not simply signifying the historical person, but the prisoner Platonov as a broader and idealized representation of the Soviet writer, particularly one who struggles to retain his high ideals» (*Johnson R.* One Thousand and One Kolyma Nights: Scheherazade and Shalamov’s ‘The Serpent Charmer’ / Reed Johnson (Charlottesville, Virginia) // Gulag Studies. 2011–2012. Nr 5–6, P. 14.).

(О том, что мотив «дописывания» за кого-то, переделки, редактирования, выставления на суд читателя чьего-то «чужого» текста был для Шаламова как раз очень характерен, следует говорить особо. См. ниже.) Но возможно и так, что фамилия Платонов — просто одна из наиболее распространенных русских фамилий — взята автором в рассказ без какого бы то ни было далекоидущего умысла, не содержа в себе ни аллюзии, ни аллегории. Ведь такого рода якобы «литературных» фамилий и в других Шаламовских рассказах можно отыскать великое множество:

Это и конвоир *Фадеев* — который бьет заключенного в «Ягодах» (1). Так разве похож он на писателя — Александра Фадеева? Хотя, конечно, и тому, при желании, в 1959-м — в год написания рассказа — можно было приписать подобную отрицательную «аллюзию»: ведь три года назад писатель Фадеев покончил с собой; очевидно, не на пустом месте.[1]

Это и жалкий доходяга *Леонов* в «Вечной мерзлоте» (1970), которому рассказчик не разрешает остаться в конторе, на «теплом местечке» мытья полов, и тот от отчаяния, чтобы только не идти на работу в шахту или на прииск, кончает с собой (2). Так разве можно хоть в чем-то заподозрить здесь сравнение его с преуспевающим советским писателем Леонидом Леоновым? — Впрочем, оказывается, все-таки можно: вспомним отклик Шаламова об этом современнике в письме к Е. Б. Лопатиной, 17 декабря 1965 года, где он предлагает своей корреспондентке встречу — в значимый для себя день, совпадающий с днем рождения Сталина: «...например во вторник, 21 декабря — в тот самый день, который писатель Леонов Леонид, почтил сердечным почтением, не будучи ни шизофреником, ни психопатом в 1949 г., а только безграничным подхалимом и подлецом, предлагал начать летосчисление “Эры человечества”» (Шаламов 2004, с. 794)[2].

Это и (3) бывший священник *Замятин* («Выходной день», 1959). Так разве можно в чем-то сравнить его с автором «Мы» Евгением Замятиным, уже двадцать лет как умершим к моменту написания рассказа и похороненным во Франции? Впрочем, и это использование фамилии при желании можно счесть не случайным, поскольку многое в творческой манере именно этого писателя было взято самим Шаламовым на вооружение — скрытые цитаты и полуцитаты из чужих текстов, загадывание загадок читателю,

[1] Ср. содержательные воспоминания о Фадееве сына писателя Павла Нилина (в «Знамени». № 4. 2015) Александр Нилин. Поверх заборов — http://magazines.russ.ru/znamia/2014/4/2n.html.

[2] То же фиксировано для себя, без выражения оценки — в «Записной книжке» (1965): «Леонов — писатель, который предложил начать летосчисление человечества со дня рождения Сталина» (Шаламов 2004, с. 304).

доведение реальных деталей до гротеска и абсурда — хотя вот только не «орнаментальность».[1]

И все-таки ни один из названных выше «прототипов» в рассказах не имеет, пожалуй, прямых перекличек с литераторами, которые носят соответствующие фамилии, — собственно, так же как Платонов из «Заклинателя змей» с реальным Андреем Платоновым.[2] Так могут ли они являться выразителями каких-то «полемических» идей Шаламова? Открыто — нет, но...[3]

Вот основной вопрос, который ставит Чандлер:

> Почему же, если Шаламов уважал и любил Платонова, он поместил его вымышленного двойника на Колыму и подверг его унижению со стороны лагерных уголовников? (Чандлер 2002).

И сам же отвечает на свой вопрос: за либерально-гуманистические воззрения:

> гуманистические симпатии угрожают привести его к нравственной слепоте (Там же).

Да, это известно, и Шаламов это множество раз подчеркивал, что он резко открещивается от пафоса переустройства общества с помощью литературы, яростно отрицает критический реализм — такой, например, как в романах Льва Толстого (а позднее стал добавлять: и Солженицына). Во всем остальном, считает Чандлер, кроме показа мира, где чрезвычайная степень жестокости вполне обыкновенна, два писателя — Платонов и Шаламов — прямо противостоят друг другу (Там же). Но можно заметить хотя бы то, что у них обоих, скорее, пессимистический взгляд на человека (у последнего даже мизантропический).

---

[1] Стоит поставить вопрос, а не мог ли Шаламов быть знаком в Москве конца 1920-х еще и с лекциями Замятина — по новейшей русской литературе (которые тот читал в Педагогическом институте им. Герцена) и по технике художественной прозы (в студии «Дома искусств»)? При этом эстетика Шаламова, как мне кажется, вопреки его собственным признаниям, сближалась не с *модернизмом* как таковым (так принято считать в шаламоведении), а скорее — с *постмодернизмом*: например, с манерой Набокова и, кстати сказать, Солженицына (ср. *Живов В.* Как вращается «Красное колесо» // Новый мир. № 3 / 1992, с. 248; *Евсеев В. Н.* Художественная проза Евгения Замятина. М.: Прометей, 2003, с. 192). Правда, конечно, самого термина «*постмодерн*» тогда еще не было в помине. Это тема для возможной работы.

[2] Перечисление можно продолжать: *Зайцев* — еще один эмигрант, живший в Париже Борис Зайцев; а *Романов* — писатель, драматург, сатирик Пантелеймон Романов итд.

[3] Этому как бы совершенно «незаинтересованному» употреблению значащих имен в Шаламовских произведениях противоречит и то — подмечено У. Шмидом, — что в его незаконченном произведении «Вечерние беседы» «Бунин представлен в сталинской военной униформе, охранником в Бутырской тюрьме. [с предлагаемой интерпретацией:] В этом мотиве Шаламов упрекает Бунина в том, что за победу над гитлеровской Германией он простил Сталину его преступления» (Шмид У. 2007).

При этом как парный, то есть как отчетливо дополнительный к основной идее рассказа «Заклинатель змей», Чандлер справедливо указывает написанный Шаламовым через тринадцать лет рассказ «Боль» (1967), с иным, уже далеко не «катартическим», а откровенно трагическим, сугубо пессимистическим финалом. Тут *придворного романиста*, рассказчика «ро́манов» подло используют просто ради своей забавы уголовники: жестоко обманывая, они заставляют написать его домой такое письмо, которое приведет не к романическому, а к реальному самоубийству его жены (фамилия героя здесь тоже, надо сказать, знаковая — *Шелгунов*, но и она как будто лишена прямо уловимых для читателя историко-культурных перекличек с ее «носителем»)[1].

Не менее существенным для целостного понимания того, что входит в авторское задание, мне представляется следующее соотнесение: в рассказе «Выходной день» можно считать литературной развязкой или *анти*-катарсисом то, что в финале главного героя, *Замятина,* уголовники угощают — *баранинкой*, сваренной на самом деле из псины, то есть только что убитого ими щенка, Замятину становится дурно, его рвет:

> Липкая клейкая слюна свисала с его синих губ. Замятин вытерся рукавом и сердито посмотрел на меня. # — Вот мерзавцы, — сказал я. # — Да, конечно, — сказал Замятин. — Но мясо было вкусное. Не хуже баранины («Выходной день», 1959).

По сути, тот же мотив, но уже без добавления этой чересчур «художественной» развязки — нужной для изображения контраста, героя, к которому неизбежно возникает сочувствие читателя, присутствует и в написанном несколько ранее рассказе:

> В нервном отделении блатари поймали кошку, убили и сварили, угостив Флеминга как дежурного фельдшера, — традиционная «лапа» — взятка колымская, колымский калым. Флеминг съел мясо и ничего не сказал о кошке. Это была кошка из хирургического отделения («Букинист», 1956).

Реальный прототип этого рассказа — «букинист» Кундуш, получивший на фельдшерских курсах за правильный ответ на экзамене прозвище Флеминг

---

[1] Впрочем, может быть, кому-то удастся и здесь усмотреть нечто скрытое?

Шелгунов Н. В. (1824–1891) — деятель революционно-демократического движения, в 60-х годах XIX века близкий к Чернышевскому и его кругу, стал известен как публицист, неоднократно был в ссылке и на каторге, в 1880-х выступал против толстовства и «теории малых дел».

Ну за что, казалось бы, столь достойного человека Шаламов мог бы захотеть осудить, ославить, подвергнув иронии? Неужели только за принадлежность кругу шестидесятников с их наивной верой в переустройство общества «сознательными» методами — насаждением теорий вроде «разумного эгоизма»?

(еще раз это объясняется и в наиболее, видимо, биографически близком к реальности очерке «Курсы», 1960)[1], — повествователю, на самом деле, заметно антипатичен. Ну, а еще позже тот же мотив, уже в четвертый раз, будет использован и в «Безымянной кошке» (1967) — в больнице кошку варят в котелке блатари, наливая фельдшеру (здесь он без имени) мясного бульона, просто чтобы тот молчал и не выдал их.[2] Но «молчит», кстати сказать, тут и повествователь, как бы не давая никакой оценки происходящему с фельдшером, который по отношению к нему самому делает нечто безусловно положительное:

> А потом в отделение пришли блатные, убили кошку и двух котят, сварили в котелке, и моему приятелю, дежурному фельдшеру, дали котелок мясного супу — за молчание и в знак дружбы. Фельдшер спас для меня котенка, третьего котенка, серенького такого, имени которого я не знаю...

Конечно, напрашивается еще и сравнение с назидательным замечанием самого Шаламова — Солженицыну, по прочтении «Ивана Денисовича» (ноябрь 1962):

> ...Около санчасти ходит кот — невероятно для настоящего лагеря — кота давно бы съели.[3]

Так, стало быть, в качестве уже возведенной в символ эту деталь все-таки можно использовать в рассказе: и Шаламов несколько раз указывает, как именно ее следует использовать, — но только так, как он указывает?

В рассказе «Первый зуб» (1964) вначале повествование ведется от «я» — от некоего *Сазонова*, которому двадцать лет. Этот рассказчик, впрочем, прозрачно налагается, по биографическим данным, на самого Шаламова, только времен его первой ссылки. Ср. в более ранних воспоминаниях «Вишера»[4] — о случае на пересылке в Соликамске, где поначалу зверюга-начальник конвоя

---

[1] Может быть, здесь и есть она, сама правда — лишенная всякого поэтического вымысла? «Кундуш, работая в нервном отделении, сварил в стерилизаторе кошку и съел ее один» («Курсы», 1960 — http://shalamov.ru/library/1/14.html). При этом переписку с Вениамином Кундушем, бывшим сотрудником НКВД, Шаламов поддерживал около десяти лет (с 1955 года).

[2] По мнению Д. Нича, этот рассказ — реминисценция той трагедии с Шаламовской кошкой *Мухой*, которую убили строители, возле дома на Беговой, в августе 1965 года: «Кошка не верила, что люди могут прийти ей на помощь», — прямая отсылка к его письму Надежде Мандельштам (август 1965 года) о гробовом молчании в приюте для бездомных животных, которых ждет газовая камера (Шаламов 2004, с. 774–775).

[3] *Солженицын А.* «Дорогой Иван Денисович!..» : письма читателей: 1962–1964. М.: Русский путь, 2012, с. 134.

[4] *Шаламов В.* Вишера: антироман. 1961. URL: http://shalamov.ru/library/16/.

Щербаков кажется автору — *мудрейшим из мудрых* (так же, как и *блатарь* Гусев, подталкивающий его к койке у окна, где потом оказывается почти единственное место, в котором можно будет свободно дышать). Но этот Сазонов (как бы Шаламов начала 1930-х), первоначальный автор «рассказа в рассказе», потом, в финале, будет отодвинут на задний план — уже неким более компетентным повествователем. Ближе к концу появляется собственно «я», некий неперсонифицированный рассказчик, который и выслушивает всю рассказанную читателям историю (или прочитывает ее — в записках Сазонова), а в эпилоге произносит фразу, которую можно приписать самому Шаламову (Шаламову уже послеколымскому). Оказывается, ему было предложено как бы на выбор сразу три концовки одного и того же рассказа (который тем самым «экспроприирован», не существуя далее как быль — но только как излагаемый другому текст). По мнению этого «я», все три финала не подходят:

> — Рассказ неплохой, — сказал я Сазонову. — Литературно грамотный. Только ведь не напечатают его. И конец какой-то аморфный. # — У меня есть другой конец, — сказал Сазонов («Первый зуб», 1964).

И после этого первый рассказчик, как бы сам наивный, только начинающий писать «Колымские рассказы» Шаламов, излагает другую, несколько видоизмененную версию концовки, в которой тоже проглядывает он сам, Шаламов — ставший на некоторое время в Вишере *начальником*, а Щербаков приходит к нему будто бы *с бутылкой, мириться*. Затем следует третья версия, которую в свою очередь отвергает самый последний, «повзрослевший» и наиболее авторитетный Шаламов: что будто бы тот самый *сектант* Петр Заяц, жертва Щербакова, за которого заступился рассказчик, превратился за короткое время в лагере из цветущего богатыря-красавца в *седого старика, кашляющего кровью*, который не узнает даже его, Сазонова, не испытывая к нему никаких чувств признательности... — То есть всё напрасно, и жертва «первого зуба» принесена без всякой пользы, никому не была нужна: отвергается и эта третья версия рассказа. Перед нами как будто «открытый финал»? Следующим шагом — логически, но не хронологически — должен был бы быть рассказ «Заклинатель змей», где уже сам автор берется дорассказать — вернее, рассказать заново, как бы *за* рассказчика, его историю. В целом это нам дает право судить, какая из концовок удачнее (или допустить реальность сразу нескольких версий одного и того же рассказа) — уже не Шаламов-рассказчик, а читатель волен выбрать наиболее достойный финал: все они как бы одинаково истинны, ведь могло в самом деле, убеждает нас автор, произойти и то, и другое, и третье, а вот «закруглять» свой рассказ — как «у вас» это принято — я намеренно не хочу.

§ 5. Вместо заключения

Что можно прибавить в заключение к Платоновскому, как мы видели, не очень-то заметному, не слишком существенному влиянию на прозу Шаламова, скорее просто их совершенно независимому друг от друга схождению, экзистенциальному совпадению, сразу по нескольким пунктам? Да вот, пожалуй, процитирую само по себе довольно спорное утверждение — писателя Игоря Яркевича:

> И Шаламов, и Платонов ощущали себя писателями «конца литературы», прекрасно понимая, что существующая как великий интеллигентский миф русская литература бегает по замкнутому кругу собственных претензий. (...) # Шаламов и не писал «литературу», Шаламов писал «роман» с ударением на первом слоге, что на блатном жаргоне означает не любовную интригу и не художественную форму, а устный ночной рассказ, которым образованный интеллигент занимает уголовников за определенную мзду. Тема рассказа — любая, по выбору рассказчика, лишь бы легко тянулась лагерная ночь.[1] # Шаламов и «тискал» такие романы с ударением на первом слоге, но уже для свободных людей. Неслучайно среди его «Колымских рассказов» так много повторяющихся сюжетов. Это словно бы все один и тот же «роман», который варьируется, обрастает бесконечными подробностями, а до утра еще далеко. # Шаламов меньше всего претендовал на роль новой Шехерезады в качестве гида по миру лагерей. Шаламов оказался первым писателем «конца литературы», отрефлексировавшим свое место. Литература кончилась, потому что ее интенцией перестал быть социально-исправительный результат.[2]

Так что же тогда оказывается? Уже напротив, не Платонов, как могло показаться по тому имени, именем которого Шаламов как будто неспроста наградил героя своего рассказа (что и позволило Роберту Чандлеру провести аналогию), — не Платонов есть тот самый осуждаемый интеллигентский «романист», ти́скатель ро́манов для блатных, полностью зависимый и находящийся у них в унизительном подчинении (готовый ради какого-нибудь *супчика* чуть ли не пятки чесать), а уже он сам — Шаламов?[3] Что и рассказ-то его, «Заклинатель

---

[1] [Тут, на самом деле — имея в виду безусловное осуждение Шаламовым «блатной романтики» у Есенина или кого-либо еще в «Очерках преступного мира» — непонятно, говорится ли это серьезно или в каком-то ироническом смысле.]

[2] *Яркевич Игорь*. Интеллигенция или литература? (сапоги выше Пушкина). 2012. URL: http://www.guelman.ru/yarkevich/esse9_1.htm.

[3] С уравнением: вся жизнь «на воле» — это просто большой лагерь (один из друзей Шаламова, кстати, упоминавшийся *киносценарист* Аркадий Добровольский, говорит другому, Яроцкому, когда тот только что освобождается из лагеря, напутствуя перед выходом на свободу: «Ну, Алеша, поздравляю тебя с выходом из малой зоны в большую...» —

змей», написан не с намеком на того Платонова-писателя, который делал якобы, может быть, не то или не совсем то, что нужно и что считает нужным делать великий писатель Шаламов, высекающий свои «скрижали»? Но скорее всего рассказ написан о себе самом, как бы с жестоко ироничным выворачиванием — по отношению к себе самому, предугадыванием своей будущей судьбы, когда ни через десять лет, ни до конца жизни — так и не осуществится проект печатания «Колымских рассказов», как сам он того хотел, единым текстом, и он будет вынужден отказаться от них, как — уже *снятых с повестки дня* (в письме 1972 года в «Литературную газету»). Да еще и быть если не проклятым, то ославленным (Писатель Варлам Шаламов *умер*)... (такое не досталось даже Платонову). То есть, может быть, он как бы заглядывал здесь вперед, на свою «жалкую» роль в литературе, хладнокровно «взвесив» себя на жестоких весах времени и трезво оценив собственное призвание — не более чем что-то вещать, талдычить, вдалбливать треклятому «прогрессивному человечеству», которое в массе да и конкретно он будет под конец жизни так ненавидеть, как бы заранее обрекая себя быть никем не услышанным, пророком, да, но только в своем отечестве[1], ограниченном — то ли узкими границами тюремной камеры, то ли смежной с соседями комнатки на Хорошевке, то ли — собственной черепной коробки.

Это может быть так же верно, как то, что, по утверждению Шаламова, «рассказ “Шерри-бренди” не является рассказом о Мандельштаме. Он просто написан ради Мандельштама, это рассказ о самом себе»[2]. Возможно, что и рассказ «Заклинатель змей» — тоже о самом себе.

Орехова-Добровольская 1994). Это действие происходило в другом лагере, не на *Левом*, где они были с Шаламовым, а на *Правом берегу* Колымы. Сам же Добровольский настолько был близок Шаламову, что тот, пока он еще оставался на Колыме, даже приглашал его переехать в Москву — как будто для совместной работы, сообщая между прочим о том, что роман Пастернака «Доктор Живаго» должен печататься «в будущем году», в «Новом мире»: «Переезжайте-ка в Москву и если время (в планетарном смысле) позволит, то мы с Вами сможем сделать кое-что» (Шаламов 2004, с. 517). Причем, мне даже кажется, что рассказ «Заклинатель змей» и должен был быть посвящен Аркадию Захаровичу Добровольскому.

[1] К письму, написанному Г. Г. Демидову (1965), где Шаламов учит своего колымского друга, как *надо* писать, сделана автором характерная приписка в конце, о Пастернаке (хотя в их дошедшей до нас переписке ранее о Пастернаке ничего не было): «При огромной одаренности, духовном и душевном богатстве в Пастернаке не было какого-то человеческого качества, которое сделало бы из него пророка. Я очень хотел сделать из Пастернака пророка, но ничего путного не получилось» (Шаламов 2004, с. 758).

Следует так понять, что поскольку этого сделать не получилось, то Шаламов расстался с Пастернаком. (Видимо, та же самая причина угадывается и у будущих расставаний — к примеру, с Демидовым: слишком настоятельно Шаламов «внедряет» в друга-писателя свою эстетику...) Участь — остаться в полном одиночестве — в итоге была уготована себе самому!

[2] *Шаламов В.* <О моей прозе>. 1971. URL: http://shalamov.ru/library/21/61.html.

Параллель можно видеть еще и в том, что писатель почти во всяком своем герое пишет самого себя, — что усматривает Э. Найман в герое так и не опубликованного при жизни в авторской версии рассказа Платонова «В мире животных и растений»[1].

Конечно, у Платонова под конец жизни не было *хореи Гентингтона*... Но был — туберкулез. И извечное русское пьянство...

Характерна, на мой взгляд, и такая уже финальная деталь, заимствованная из рассказов присутствовавших на похоронах Шаламова (1982), с одной стороны — врача, сиделки, переводчицы Елены Захаровой (записано в июне 2002 года), а с другой — уже упоминавшегося скульптора, Федота Сучкова (1991): портрет Сталина на ветровом стекле автомобиля, везшего гроб Шаламова на Троекуровское кладбище. Это похоже на некий легендарный или даже анекдотический? гротеск, но сама по себе деталь, по-моему, — вполне Платоновская. Вроде бы нельзя признать неправдоподобным (иногда и по сей день среди *водил* в самой Москве встречаются почитатели *великого Хлебореза*) или откровенным издевательством, но — чем же тогда? Неким «перстом указующим»[2]?

Или вот описание уже двух мест последнего пребывания Шаламова на этой земле — с одной стороны, Дома престарелых и инвалидов:

> Вы находитесь внутри картины Босха — без преувеличения, я тому свидетель. Это грязь, смрад, разлагающиеся полуживые люди вокруг...[3]

---

[1] *Чандлер Р.* Из жизни стрелочников и поездов (пер. Ир. Машинской) // Стороны света. № 9. 2008. URL: http://www.stosvet.net/9/chandler/#1back.

[2] Замечу, что и Юрий Нагибин, описывая похороны Платонова, почему-то подчеркивает среди прочих такую деталь: «7 января 1951 г. (...) Этого самого русского человека хоронили на Армянском кладбище» (Нагибин 2001, с. 53). — Видимо, сама природа таланта этих художников располагала к подобным парадоксам?

Но вот память Ф. Сучкова иной раз подводит: в мемуарной статье о Платонове («Андрей Платонов — критик», январь 1989 года) он передает слова *котма катящегося* пешехода в «Чевенгуре», обращенные к Копенкину — о том, что тот, когда жена рожала, «лазил на печную трубу» (Сучков 1991, с. 299). На самом деле детали этого эпизода слегка иные: «Когда она рожала, я с горя даже на крышу лазил...» И там же имя *Игнатий Мошенков* Сучков пишет как «Машонков», а *Мишка Луй* — как «Луи» (Там же, с. 299, 304). — Запомнилось по копии самиздата? Вот и в мемуарах о Шаламове («Показания Шаламова», август 1988 года) он почему-то насчитал, что Шаламову *в нынешнем году* (то есть, надо думать, в 1988-м, когда он это писал?) исполнилось бы девяносто лет — тогда как на самом деле было бы только восемьдесят. Приводимые им записи «из тогдашнего дневника» кажутся слишком субъективными: скажем, и про то, как священник после панихиды по Шаламову, «с пижонистым дипломатом в руке, легкой походкой направился в общее место» (Сучков 1991, с. 278).

[3] *Захарова Е.* Выступление на конференции «Судьба и творчество Варлама Шаламова в контексте мировой литературы и советской истории», 16–19 июня 2011 года, М.; Вологда / Е. Захарова. URL: http://shalamov.ru/memory/179/.

а с другой — Интерната психохроников (17 января 1982 года):

> На одной из кроватей лежал В. Т., на соседней — какой-то старик засовывал себе в рот пальцы, измазанные экскрементами. Потом доктор рассказал мне, что это был в прошлом крупный гэбэшный чин.[1]

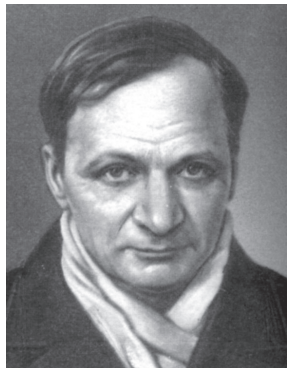
* * *

[1] *Захарова Е.* Последние дни Шаламова // Шаламовский сборник. Вып. 3. Вологда: Грифон, 2002, с. 46–55.

Раздел III. **И ДРУГИЕ**



Илл. 1. *Пришвин*



Илл. 1а. *Платонов*

Глава I

Разрозненный диалог, или Перекличка в одну сторону эстетически непримиримых: Платонов и Пришвин (1937–1951)[1]

Так почему же Шаламов, все-таки, считал, что Платонов мог многое взять у Пришвина? (вернемся к его замечанию в записной книжке 1968 г.). Может быть, им имелась в виду следующая перекличка: *Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов.* — т.е. первой фразы из повести Платонова «Происхождение мастера» (Красная новь № 4. 1928 — или, собственно, начала его «Чевенгура») и, например, — фразы из Пришвинской

[1] Благодарю за консультации издателя и комментатора дневников Пришвина — Яну Зиновьевну Гришину.

«Кащеевой цепи»: *Сколько раз приходилось мне встречать в русских лесах чащи заростания когда-то бывших в обработке земель...*[1]? Последний текст, кстати, был опубликован в том № 6 «Нового мира» за 1928 год, где напечатан и рассказик «Приключение» (из «Чевенгура» Платонова). Вряд ли, конечно, можно говорить, что Пришвин заимствует саму «тему» Платонова: он старше его на добрую четверть века. Не мог ли Шаламов попросту соотнести двух авторов, опубликованных в одном журнале, и вывести отсюда, что, наоборот, Платонов — заимствует ее у Пришвина? Общим для них обоих здесь может представляться то, что в данный момент было наиболее ценно самому Шаламову, — явный уход от той «действительности», которая была на повестке дня во всех газетах и в произведениях тогдашнего официального *совписа*.

В качестве же их совпадения «биографического» можно указать на то, что ни Платонов, ни Пришвин, по счастью, не попали в авторы постыдного писательского сборника о Беломорканале (1934): Платонов оттого, что его просто не взяли в эту поездку (хотя он просился), ну, а Пришвин — оттого что отправился туда сам, но раньше других, не коллективно, а индивидуально (с сыном *Левой*), но вот текст, который был в результате поездки представлен им в редакцию, был отвергнут:[2] потом из этого текста вырастет роман-сказка «Осударева дорога».

Впрочем, как и ранее при соотнесении Шаламова с Платоновым, здесь кажутся более характерными как раз не совпадения, а расхождения — на этот раз уже Пришвина с Платоновым, возникшие в результате публикации в 1940 году резкой критической статьи Платонова, под псевдонимом *Ф. Человеков*.[3] Статья была посвящена только что вышедшей книге Пришвина «Неодетая весна». Там сформулированы следующие довольно-таки обычные и ожидаемые по тем «ругательным» временам, но все-таки не совсем стандартные, выраженные не вполне общепринятым, а отчасти все-таки и Платоновским, языком — обвинения (эти выражения в цитате подчеркнуты):

> Не укротившись оседлостью в Загорске, автор устроил себе дом на колесах, то есть соорудил на кузове грузового автомобиля жилище «из двойной, девятимиллиметровой фанеры» и собрался в путешествие. (...) ...настойчивое, постоянное упоминание «страны непуганых птиц и зверей» — кажется нам самохарактеристикой испуган-

---

[1] *Пришвин М.* Положение (Девятое звено романа «Кащеева цепь») // Новый мир. № 6. 1928, с. 101.

[2] Беломорско-Балтийский канал имени Сталина (изд. в конце 1934 года Гос. издательством «История фабрик и заводов», специально к XVII съезду коммунистической партии. — под ред. Максима Горького, Л. Л. Авербаха и С. Г. Фирина).

[3] Шаламовым, впрочем, статья не была отмечена — но он тогда отбывал свой срок на Колыме.

ного человека (...). ...несомненно, стремление уйти в «непуганую» страну, укрыться там хотя бы на время, содержит в себе недоброе чувство — отделиться от людей и сбросить с себя нагрузку общей участи (...)[1]. ...где автор философствует, пытаясь сочетать поэзию, мысль и природу, там у него ничего не получается. (...) # ...Однако в этой натурфилософии, кроме ее лживости, есть одно частное, специальное свойство. Человека в глубину природы может увлекать его естественное инстинктивное чувство родства с нею (...); носителями же этой социологии являются наиболее эгоистические личности, не желающие преодолевать в ряду со всеми людьми не-

[1] Здесь как бы компактное совмещение в одном выражении сразу двух словечек, характерное для самого Платонова, — во-первых, и технического термина, и слова с политическим акцентом *нагрузка*, а во-вторых, обычно фразеологически никак не связанного с ним слова *участь*. Ср. их употребление порознь, тремя годами ранее, в статье Платонова «Пушкин и Горький» (1937): *улучшение (облегчение) жизненной участи рядового трудящегося*. Но при этом если *облегчить* (чью-то) *участь* — нормативное сочетание, то жизненная участь — уже некоторый плеоназм, Платоновский обыкновенный перегиб, нагромождение; или: *люди всегда движутся к своей лучшей участи* (здесь также плеоназм, но деформация минимальна: можно сказать *не миновать своей участи*, а также *заслуживает, достоин лучшей участи*, но уже значительно хуже: ?*–двигаться / предпринимать шаги к лучшей участи*, а тем более еще — *к своей*); и там же, о русских писателях после XIX в. — *Никто из них не заменил Пушкина целиком; каждый взял на себя лишь часть его «нагрузки»*. Здесь слово *нагрузка* стоит в кавычках и оказывается в отчасти иронически перевернутом, осовремененном для того, советского контекста, значении — как *общественная нагрузка* (чем создается, как будто, впечатление, что Пушкин еще в XIX веке занимался чем-то вроде культработы или писания статей в стенгазету). В подобном же контексте, но, впрочем, без кавычек, это слово уже встречалось ранее в «Котловане», где о Козлове, который *ликвидировал как чувство свою любовь к одной средней даме*, сказано, что на ее письма он молчал, *превозмогая общественную нагрузку* и — *заранее отказываясь от конфискации ее* ласк. Там же и про активиста говорилось, что он *со скупостью обеспеченного счастья ... гладил свою истощенную нагрузками грудь* (очевидно, что еще здесь автор также совмещал буквальное и переносное значения слова «нагрузка» и находил в этом смысл).

Вот и слово *участь* нагружается характерно измененной расширительной семантикой. В словарном своем значении — как ‘положении кого-, чего-либо, обусловленном жизненными обстоятельствами; судьба, доля’ (МАС) — практически не встречается вне границ фразеологических сочетаний — *счастливая / горькая участь* или *выпасть / достаться / переменить / избегнуть участи*. А у Платонова дети из народа джан получают в наследство — *долгую участь жизни в пустом пространстве* («Джан», 1934–1935). Нечто подобное с этим же словом происходит и в «Котловане», и в «Ювенильном море», и в «Счастливой Москве» (*Движение воды в пространстве напоминало Москве Честновой про большую участь ее жизни, о том, что мир действительно бесконечен....*; а также *часто бывает, что люди, участь которых войдет в ваше сердце, долго живут незаметно...* — т.е. в последнем случае очевидно с подстановкой: <к которым вы проникнитесь участием> или <чьей участью вы будете сердечно затронуты>. Встречалось оно еще и ранее, когда один из героев, например, отлично знает — *необеспеченную душевную участь* — всего города Чевенгур. (Там же кстати, в романе, можно наблюдать и минимальный сдвиг значения: *Собака молча ожидала своей дальнейшей участи, глядя на Кирея пригорюнившимися глазами*, — что решается, как будто, наиболее просто — восстановлением эллипсиса: *ждала* <решения> *своей дальнейшей участи* или: *ждала своей судьбы, ждала своей доли*.)

> совершенства и бедствия современного человеческого общества, ищущие немедленного счастья, немедленной компенсации своей общественной ущемленности (...) в стороне от «тьмы и суеты», в отдалении от человечества, обреченного в своих усилиях на заблуждение или даже на гибель, как думают эти эгоцентристы. И вот такой человек искусственной походкой уходит в природу[1] и начинает там заниматься ребячеством, пока сам не рассмеется, если он умен (Человеков 1940).

Но здесь, как мне кажется, Платонов критикует не столько Пришвина, сколько более — себя самого, или ту отрицательную, воображаемую, «диалогическую» ипостась, которую видит у собственного героя: такого, скажем, как Саша Дванов и Симон Сербинов (в «Чевенгуре»), Прушевский (в «Котловане»), Вермо в «Ювенильном море» или даже (как бы с забеганием вперед?) — Иванов в «Семье Иванова» (т.е. будущем «Возвращении»). Современный публикатор дневников Пришвина комментирует — по-моему, с затаенной обидой на Платонова, те сложные отношения, которые возникли в это время между двумя писателями, следующим образом:

> Критическая статья А. Платонова появилась после выхода книги «Неодетая весна» (1940) — надо сказать, Пришвин привык к упрекам в равнодушии к проблемам современной жизни, эгоцентризме, уходе от действительности и пр. Но почти всегда после очередной статьи, по крайней мере, на страницах дневника появляется полемика с критиком, стремление объяснить себя, понять... С Платоновым Пришвин не вступает в полемику даже на страницах дневника, отмечая: «*П<латонов> является несомненно врагом моей личности*» (Я. З. Гришина, в переписке по электронной почте).

Действительно, полемики как таковой между писателями ни в печати, ни на страницах дневника так и не возникает. Хотя внутренне они довольно близки

---

[1] Слово *походка* у Платонова тоже семантически нагружено, оно характеризует человека преимущественно извне, раскрывая читателю то, каким тот хотел бы перед всеми казаться: *Кондаев хотел трясти дерево, но заметил проезжего и тихо пошел домой, походкой непричастного человека* («Чевенгур»); *Сафронов сделал на своем лице определенное выражение превосходства, прошелся мимо ног спящих легкой, руководящей походкой* («Котлован») или этот же герой *отошел прочь* [от Козлова] — *своей свободомыслящей походкой*; в другом же месте — выступает вперед своей *изящной походкой*; наконец, главный герой, Вощев, идет на котлован — *походкой механически выбывшего человека*. (Есть некоторое нарушение и в «Счастливой Москве»: там Сарториус — *думал о мыслях в чужой голове, шагал несвоей походкой и жадно радовался пустым и готовым сердцем*.) То есть, как мы можем видеть, определенные слова из некоего «общественно значимого» арсенала (участь, нагрузка) Платоновым обыгрываются на разные лады, нагружаясь дополнительными смыслами, а содержащиеся в них, пока они в составе устойчивых сочетаний, смыслы подвергаются если не осмеянию, то **аааааа**. Может быть, это следует считать — сомнением в их значимости.

друг другу! И странно было бы, с одной стороны, протестовать против того, что ты считаешь по сути оправданным, просто не принятым в общении между приличными людьми (согласившимися, не называя вещи своими именами — так как это опасно, считаться друг с другом негласно, так сказать, только «по гамбургскому счету»). А ведь, с другой стороны, странно извиняться еще и за то, на что вынужден просто обстоятельствами: Пришвин, как мы увидим, через некоторое время узнает о тех бедственных обстоятельствах, в которых оказался его «непримиримый» оппонент, который, на самом деле, по духу возможно был как раз наиболее близок — из всех остальных писателей — ему самому, Пришвину.

Тут следует добавить, в некоторое оправдание нападок на «собрата» путем написания критической статьи о нем, — что в семье Платонова незадолго до этого происходит несчастье: в 1938-м был арестован его 15-летний сын, и писатель долгое время не мог вызволить того из тюрьмы и из лагеря в Норильске, бился также и с работой, чтобы просто прокормить семью. Печатать что-то иное, помимо критики (да и ту под чужим именем), ему практически не давали. Заставляли «каяться». И он таки каялся, как в 1932, после разгромной статьи Л. Авербаха на «Усомнившегося Макара» (1929) и статьи Фадеева на «Впрок» (1931), а потом была еще и наиболее «фундаментальная» критическая статья А. Гурвича, с разбором творчества Платонова в целом (в 1937). Но при этом Платонов постоянно с конца 20-х годов не только размышляет о возможности для себя некой альтернативной профессиональной деятельности (кстати, как Пришвин — о том, чтобы уйти в фотографию), но и реально работает — хотя и не дворником в Литинституте, как будет ему приписано позднейшей легендой и как будет рассказывать о нем расхожий анекдот, но — инженером-конструктором, в различных учреждениях Москвы.[1] (Знал ли об этом Пришвин?)

В это время для профессиональной писательской работы Платонову открыт всего лишь один жанр — критика, а внутри нее есть готовые узкие рамки: либо превозносить чьи-то успехи, либо — бичевать недостатки. И то и другое следовало делать не иначе как по известным канонам, но Платонов так не мог. В отношении Пришвина он избрал, как более содержательное, последнее, т.е. «бичевание»[2]. Это не говорит о безусловно враждебном отношении его к самому Пришвину: скорее, здесь только маска, надеваемая на себя, для сохранения

[1] Таких как *Росметровес* (Республиканский трест по производству и ремонту мер и весов), *Наркомат тяжелой промышленности* и др. (Малыгина 2001).

[2] Интересно было бы проанализировать в этом плане его «искренность» в статьях о Горьком.

истинного лица.[1] Он обругает в статье Пришвина, задев того за живое, имея в виду, что сам бы так, как тот, не смог бы: «нагрузку общей участи» Платонов привык нести честно и если перераспределял как-то ее, то скорее — даже с выгодой для посторонних, взваливая на себя из нее львиную долю — как упреков, так и просто ругани.

Да, но почему же Пришвин занес Платонова — во *враги своей личности*, с которым теперь зазорно вступать в полемику (и вроде бы даже не следует подавать руки при встрече?). Вот его возвращение к этой теме, с рассуждениями о том, что он разумеет под *врагом*, в том же «Дневнике», но чуть позднее:

> 11.11.1941. (...) Личный враг — это враг моей личности, которая в Боге. (...) Однажды, поняв Левина как свойского врага, я прямо подошел к нему и сказал: — Простите меня, голубчик. — И он, сморщенный от нравственных побоев, тоже просиял, как Бахметьев. Но было бы с моей стороны преступленьем нравственным, если бы я к Платонову так подошел. Платонова я должен побить как врага Божия (Пришвин 1940, с. 675)[2].

Что за «врага Божия» видит в Платонове и разумеет здесь под этим чуть ли не библейским выражением Пришвин? Из опубликованного комментария к этому месту той же Яны Гришиной:

> Чувство полного социального одиночества, в котором пребывал Пришвин и к которому он привык (ни один человек, включая друзей, даже не подозревал о том, какой дневник он ежедневно ведет), делало писателя еще более уязвимым при столкновении с непониманием и осуждением — за уход от действительности, равнодушие к проблемам современной жизни, поиск «немедленного счастья», эгоцентризм (в Прим. Там же, с. 844–845).

---

[1] См. о дневниковой прозе Пришвина 30-х годов — главу из моей книги (Дневник как эго-текст. 2007: 189–207) «Старый дневник Пришвина: контекст 1930 года». Можно, кстати, сравнить то, что писал Пришвин, с собственно Платоновским текстом, написанным чуть ранее (1936), но так и не опубликованным при жизни, «Среди животных и растений» (о нем см. Чандлер 2008).

[2] Имеется в виду, очевидно: Левин Ф. М. (1901–1972) — член партии с 1920, окончил Ин-т красной профессуры (1933), критик, литературовед, сотрудник журнала «Литературный критик». Бахметьев В. М. (1885–1963) — русский советский прозаик, публицист, литературный критик, классик социалистического реализма. Член РСДРП(б) с 1909. В газете «Красный лапоть» (Землянск) опубликовал свои первые стихи; в 1921 году переезжает в Москву, где становится членом литературной группы «Кузница» (с 1923); жил в знаменитом «Доме писательского кооператива» (Камергерский переулок, 2). его произведения носили сугубо реалистичный характер (сведения из энциклопедии «Википедия»).

При этом со *свойскими врагами*, какими — в отличие от *врага Божия* — Пришвин считает уже названных Бахметьева, Левина и еще Ф. Гладкова,[1] он все-таки устанавливает какой-то общий язык, считая возможным внешнее примирение! Вероятно, это происходит от того, что, как он понимает, от них ему и нельзя было ожидать ничего иного — в силу просто неспособности их *понять*, что и ради кого пишет Пришвин, а с Платоновым, очевидно, иначе: от него Пришвин ожидал услышать как раз слова поддержки или хотя бы внутреннего сочувствия, одобрения, хотя бы получить какой-то скрытый знак... А вот в статье получил, как откровенно считает, грубую оплеуху в свой адрес — точно такую же, как от вышеперечисленных пролетарских совписовцев. Услышать такое же и от Платонова для Пришвина гораздо оскорбительнее: его обида очевидно слишком глубока — до сих пор он искренне полагал, очевидно, что они с Платоновым «из одного лагеря»[2].

Но как понять выражение *побить как врага Божия* (это, что ли, нечто вроде побивания камнями у евреев, как поступают с вероотступниками)? Пришвин считает, что теперь, после 1940, не допустимо вообще никакое их между собой примирение — даже и внешнее, такое, как с перечисленными «товарищами»? Вот еще связанные с этим метарассуждения Пришвина, сформулированные незадолго до этого, — взгляд на самого себя, свою основную тему в литературе и то, что вообще дает ему право называться писателем:

> 17.6.1941. Вдруг понял происхождение «что-то», мешающего развиваться свободному искусству и любви к родине. (...) ...за все 23 года существования советской власти единственный Михаил Пришвин писал от себя, а не на тему извне навязан-

---

[1] *Гладков Ф. В.* (1883–1958) — это писатель Федор Гладков (в отличие от упоминавшегося ранее Александра Гладкова), член РКП(б) с 1920 года, с 1923 в пролетарском писательском объединении «Кузница»; автор производственных романов «Цемент» (1925) и «Энергия» (1933), классик социалистического реализма; лауреат двух Сталинских премий (1950, 1951).

[2] Здесь субъективно для Пришвина как будто повторяется то, что ранее произошло в его отношениях с Александром Блоком: когда в 1918 году на статью последнего «Интеллигенция и революция», опубликованную в газете «Знамя труда» (19 января 1918), Пришвин полемически отвечает — *фельетоном* «Большевик из “Балаганчика” (Ответ Александру Блоку)» («Воля страны» 1918, 16 февраля). Через два дня Блок ответит на это письмом ему лично, попросив опубликовать это в газете (что Пришвин и выполнил), где пишет: *Долго мы с Вами были в одном литературном лагере, но ни один журнальный враг, злейший, даже Буренин, не сумел подобрать такого количества личной брани.* — Пришвин тогда же написал ответное письмо, но не отослал его (Комментарий Я. З. Гришиной, В. Ю. Гришина // *Пришвин М. М.* Дневники 1918–1919. М. 1994, с. 357). После этого до смерти Блока они больше не общались. Таким образом сейчас, в 1940-м, Пришвин оказывается в ситуации двадцатилетней давности — но смотрит на нее уже с обратной стороны, как бы глазами собственного оппонента, которого он незаслуженно раскритиковал, Блока?

ную. (...) # Тема «о хороших людях» как чувство родины, в сущности, и есть содержание понятия «природы», изображение которой извне является темой Пришвина (Пришвин 1940: 480–481).

То есть свое место Пришвин в литературе ценит высоко. Потом будет в дневнике и еще несколько возвращений к этой больной скрытой от всех теме, противостоянию-тяжбе с Платоновым. Например, через два года оно прозвучит в пересказе упрека жены, с напоминанием о явном раздражении, возникшем в момент, очевидно, какой-то их ссоры:

20.11.1943. (...) — А в твоей литературе тоже частица порочная, об этом-то Платонов и сказал, и т.д. (Пришвин 1943, с. 435).

В личной переписке с автором книги комментатор Пришвина еще раз возвращается к разъяснению негласной полемики между Пришвиным и Платоновым (но, как предпочтет назвать уже последний одну из своих критических статей, эта полемика ведется им также «без самозащиты»):

Начиная с 1940 года Пришвина перестают печатать так, как раньше, начиная с «Лесной капели» (война на носу, а он радуется). Почитали бы они, что он пишет в военные годы или, к примеру, сразу после войны в 1945. Потом понадобилась «родина» — в 1943 опубликовали. Военные вещи не публикуются (впервые в 1957). Так что все накладывалось друг на друга. (...) когда Пришвин в 1918 пишет против Блока — тот тоже был задет, потому что из своего лагеря... # Кстати, позднее сам Пришвин свое произведение тоже раскритиковал — независимо от Платонова.[1]

Тогда, т.е. перед 1940-м годом, Пришвин всех обстоятельств жизни Платонова знать, конечно, не мог, но некоторые из них ему позже все-таки стали известны. Об этом свидетельствует его дневник. На смерть Платонова (январь 1951) он откликнется следующими записями:

13 Июля 1951. Как попал в опалу Андрей Платонов, и как спасал его сына Шолохов, и как он его спас, и как спасенный женился, заболел и умер, и как отец его умер тоже от чахотки.[2] (...)

---

[1] Здесь имеется в виду место из позднейшего дневника (запись, сделанная за год с небольшим до смерти Пришвина): 24.12.1952. *Читаю с огорчением «Неодетую весну» (...) Так плохо, так неприятно написано, что гордость моя самим собой слетела, и я представил себя со стороны (...) жалким самолюбивым существом* (Пришвин 1952, с. 660).

[2] [За несколько дней до этого Пришвин общался с разными людьми из «Советского писателя» — Н. Замошкиным, В. Перцовым, А. Шаховым: возможно, кто-то из них и принес эти новости. В целом, они соответствуют известным на сегодня фактам биографии Платонова.]

> *14 Июля 1951.* Судьба писателя Андрея Платонова. Судьба попала в тень Медного Всадника и до смерти прошла в этой тени... И вот сын его, мальчик 15 лет в трюме морского парохода в каше людей из тысячи... Вот где нахожу я тебя, Вася Веселкин:[1] тут ли в трюме, или где я застал тебя сам, — под машиной, или за той рюмочкой с признанием необходимости вечного разделения: никогда у них наверху и у нас под машиной не будет и не может быть единства, это два мира: один под машиной и другой у них, один «мы» (или я?) выпьем и «мы», другой «они».[2] # Один мы в труде и водке, другой они там на дрожжах, на векселях, на принципах... и вот тут же, конечно, с нами он в «белом венчике»... Сопоставление Васи Веселкина и «Василия Алексеевича»[3]. # (Хозяин и его тень, и в тени А. Платонов. Медный Всадник и Евгений = Вася Веселкин под машиной и наверху они — и впереди... сам Господь. # Вот бы нащупать, как нащупался Вася Веселкин под машиной, как нащупался Вас. Алекс. «мудрец», так и нащупать и самого Медного Всадника и его тень (Платонов — это Веселкин). Добраться бы до самого «Медного»[4].

Есть и более ранняя запись, сделанная, когда Платонов уже сильно болел, незадолго до его кончины, которая показывает, что бедственное положение писателя было Пришвину все-таки хорошо известно — по-видимому, из чьего-то, кого-то из собратьев-писателей, довольно «жесткого» пересказа:

> *17 Ноября 1948.* И вот еще у Андрея Платонова: чахотка растет, и одновременно самолюбие, и так, что не поймешь, отчего человек умирает, докторам <кажется, что> — от чахотки, писател<я>м — от самолюбия.[5] Денег нет, заработать не может, 300 р. пенсии и заступиться, помочь человеку — некому.

Уж не злорадство ли тут проскальзывает? Конечно, высказать мнение, что писатель умирает то ли от действительной чахотки, то ли, на самом деле, от больного самолюбия, мог, наверное, только некий откровенный недоброже-

---

[1] [*Вася Веселкин* — персонаж не опубликованного при жизни романа Пришвина «Осударева дорога» (1948), который бросается в воду, когда на строительстве канала произошла авария, — и погибает.]

[2] [Очевидно, имеется в виду просто какой-то человек, который помогал Пришвину с машиной.]

[3] [«Василий Алексеевич» — это некий мудрец из одноименного рассказа самого Пришвина (опубликованного уже после смерти, в 1957), где высказывается «народная» точка зрения, что курице голову отрубишь — другая курица родится, а человек незаменим.]

[4] Здесь подчеркивания в тексте — самого Пришвина.

[5] [В самой рукописи тут загадка — с противоречием, возникающим из-за грамматического несогласования: *докторам — от чахотки, писателем — от самолюбия*. Возможно и альтернативное прочтение: ‘доктор<о>м <сказано, что больной умирает> от чахотки, писателем — <что> от самолюбия’ (но кем именно, неизвестно). Или же с восстановлением множественного числа, пропущенной буквы «и»: *...докторам<и сказано, что> от чахотки*...]

латель Платонова. Но от того, что здесь Пришвин просто цитирует его слова, этого лица, безусловно нельзя считать, что он присоединяется к чужой оценке. Однако само отношение Пришвина, «*враждебность в Боге*», очевидно сохраняется даже и — к умирающему Платонову.

А вот за два десятка лет до этого, весной и летом 1931 года, после ставшей для Платонова роковой публикации в журнале «Красная новь» *бедняцкой* хроники «Впрок», против него самого началась ожесточенная критическая кампания (гораздо более серьезная, чем против Пришвина), в результате которой Платонов вынужден был написать подряд два покаянных письма (адресуя их одновременно редакциям «Правды» и «Литературной газеты»). В первом из писем он просит напечатать буквально следующее:

> (9 июня 1931) Просьба напечатать следующее письмо. # Нижеподписавшийся отрекается от всей своей прошлой литературно-художественной деятельности, выраженной как в напечатанных произведениях, так и в ненапечатанных.[1] # Автор этих произведений, в результате воздействия на него социалистической действительности, собственных усилий навстречу этой действительности и пролетарской критики, пришел к убеждению, что его прозаическая работа, несмотря на положительные субъективные намерения, приносит почти сплошной контрреволюционный вред сознанию пролетарского общества. (...) # (...) Главной же заботой автора является не продолжение литературной работы ради ее собственной «прелести», а создание таких произведений, которые бы с избытком перекрыли тот вред, который был принесен автором в прошлом.[2]

Ситуация по сути оказывается прямо обратной той, с какой мы имеем дело обыкновенно. Обычно дневнику (или записной книжке) человек доверяет такие свои мысли, которые по цензурным или каким-то еще соображениям не может поместить в открытой печати. (Наверно, далеко не случайно Давид Самойлов называл дневники самым пессимистическим видом творчества, всегда требующим от читателя соответствующих поправок и коррекций.[3]) Именно так, то есть вполне в соответствии с этой логикой, построены дневники Михаила Пришвина: в сравнении с «сознательным» его литературным творчеством, написанные как бы уже другим человеком, в значительной степени просто не знакомым своему прежнему читателю, в чем-то просто *под-*

---

[1] [Впрочем, через пять дней Платонов посылает второе письмо, с просьбой считать первое — недействительным, где несколько смягчит формулировку своего первоначального покаяния: «*Я считаю глубоко ошибочной свою прошлую литературно-художественную деятельность*»... Здесь и далее выделение в тексте подчеркиванием — снова мое (*М. М.*).]

[2] *Перхин В. В.* Два письма Андрея Платонова // Русская литература. № 1. 1990, с. 230.

[3] 31 июля 1975 // Давид Самойлов. Перебирая наши даты. М. 2000.

польным. А вот в случае Платонова перед нами — прямой парадокс (видимо, следует теперь принимать в расчет и такую возможность иерархического упорядочивания текстов): его записные книжки 1930–1931 гг. написаны будто вполне **сознательно**, с полной оглядкой на современного ему читателя, на откровенность с ним, а вот повести и рассказы того времени, наиболее плодотворного для писателя, пишутся Платоновской интуицией, **подсознанием**, как бы для себя самого, по самому большому, «гамбургскому» счету. Во всяком случае, ни один трезво мыслящий человек не отважился бы такое (как «Впрок», как «Чевенгур», как «Котлован» и др.) посылать в редакции журналов, предназначать для печати, но Платонов поступал именно так. Возможно, именно это Пришвин и счел «отрывом от действительности»:

> (14–15 марта 1937) Командировка Платонова на лошади по пути Радищева из Москвы в Петербург (признаки отрыва от действительности)[1].

То есть надо так понимать, что сам Пришвин так от действительности *отрываться* — как раз не хочет или считает, что он-то от нее — **не** отрывается? — а вот попытка Платонова взглянуть на жизнь в стране глазами современного Радищева (и это в 1937 году: Платонов в это время как раз пишет роман «Путешествие из Ленинграда в Москву», который потом будет у него украден, во время войны, в поезде, что Пришвину, впрочем, при их довольно прохладных взаимоотношениях вряд ли могло быть тогда известно или стать известным позднее) выглядит для Пришвина какой-то очевидной дикостью, бредом, свидетельствуя по меньшей мере — о неблагоразумии того, кто предпринимает такое.

Судя по дневникам, Пришвин относится с уважением и даже пиететом к людям дореволюционно-интеллигентского, европейского склада (то есть к тем, у кого преобладают в характере и манерах «немецкое» или даже «английское» начала, как он называет это), типа А. Блока, Д. Мережковского, Е. Замятина, наблюдая и ценя это позже и в П. Л. Капице, — хотя себя лично Пришвин склонен был скорее все-таки причислить к «азиатам» и *русопетам*, то есть людям типа В. Розанова, А. Ремизова итп. Весьма примечательны в его дневниках те резкие, гневно-отрицательные характеристики, какими он аттестует писателей, кто готов, по его мнению, писать на заказ всё, что только потребуется (исходя из его логики, это они как раз скорее люди «общеевропейского» типа):

---

[1] Дневники Пришвина цитируются ниже (с указанием соответствующей даты в скобках) по следующим изданиям: *Пришвин М. М.* Дневники. 1930–1931. Книга седьмая. СПб.: Росток, 2006; *Пришвин М. М.* Дневники. 1932–1935. СПб.: Росток, 2009; *Пришвин М. М.* Дневники. 1936–1939. СПб.: Росток, 2010.

(4 нояб. 1936) Эренбург, Кольцов и другие, рожденные в гостиницах, странствующие хозяева и представители международные советской земли...

(Тут слышны, возможно, еще и отголоски самого простого, кондового русского антисемитизма?) Вместе с тем в дневниковой записи за март 1937 года Пришвин крайне уважительно отзывается о только что умершем, ранее уехавшем из страны Евгении Замятине, которого называет, в другом месте, наиболее близким себе по духу писателем (вместе с Андреем Белым)[1]. Замятин для него — человек явно «европейского» склада:

Я узнал, что скончался Евг. Ив. Замятин, гордый, и честный, и умный человек.[2]

Приведенная выше Пришвинская реакция на творчество Платонова (а может быть, на самый его облик? — потому что настоящее Платоновское творчество он просто не мог хорошо знать) 1937 года — в гораздо большей степени, мне кажется, выражает реакцию не самого Пришвина, а других, окружающих писателя людей, или того запуганного, безликого советского «большинства», к представителям которого Пришвин как раз ни за что не хотел бы быть отнесенным. Именно Пришвина менее других можно уличить в следовании конъюнктуре и диктату свыше. Он как только мог сопротивлялся этой среде, искренне оценивая положение писателя в пролетарской стране как бедственное и практически безвыходное, а о пресловутом «общественном мнении» писал с оттенком даже некоторого презрения:

(20 окт. 1932) Вот еще из Москвы темы: существует ли общественное мнение? Оно в молчании и анекдотах; во всяком случае, это не сила, на которую можно опирать-

---

[1] В это самое время в творчестве Белого под действием внешних обстоятельств происходит серьезный переворот. Была арестована (правда, позже выпущена) его спутница жизни — Клавдия Николаевна Васильева (впоследствии Бугаева), в мае 1931 органами ОГПУ изъяты его собственные творческие рукописи и дневники, постоянно арестовывают его друзей... Еще 3 года раньше в письме к Р. В. Иванову-Разумнику он писал о своей писательской стратегии: «*...Если нам нельзя говорить на одну из наших тем, — подавайте нам любую из ваших: "Социальный заказ"? Ладно: будем говорить о заказе. "Диалектический метод"? Ладно: вот вам диалектический метод; и вы откусите язык от злости, увидав, что и на вашем языке мы можем вас саданути под микитки*». Однако после 1931 года Белый уже не был исполнен подобного задора и внешне капитулировал: собирался писать «производственный роман» и готовил речь о методе «социалистического реализма», правда «искренность» подобного его перерождения может быть поставлена под сомнение (*Лавров А. В.* «Производственный роман» — последний замысел Андрея Белого // НЛО. № 56. 2002, с. 114–119, 129).

[2] При таком теплом отношении к уехавшему почему же все-таки сам Пришвин не решился на отъезд? И почему так осуждал уехавшего Ремизова? Кстати, отношение Пришвина к речи Белого, произнесенной на подготовительном пленуме к съезду советских писателей, было просто восторженным.

> ся, пользоваться, рассчитывать; это сила, подобная сну: видел сон и забыл, а день проводишь под его тонким влиянием; сон или влияние мертвых? Есть или нет?[1]

Вообще говоря, по логике вещей, Пришвин мог активно ненавидеть Платонова: ведь тот публично и к тому же не раз критиковал его, Пришвина, пожилого писателя-*попутчика*, за самое больное, за что, правда, критиковали и другие, «официальные», вполне «сознательные», «записные» оппоненты, а именно за уход от действительности в область сказки. Но от Платонова такого он никак не ожидал: то есть тот в 1940-м буквально сыпал ему соль на раны (не вполне понятно, сознательно, искренне или нет).

А впрочем, ведь мнение о Пришвине как о *бесчеловечном* писателе, или, точнее, как сказано в оригинале, о «писателе без человека», сложилось уже давно, еще до революции (с легкой руки, под пером Зинаиды Гиппиус, укрывшейся за всем известным псевдонимом *Антон Крайний*). Платонов же действительно исповедовал другую, в корне противоположную принципам Пришвина эстетику — не сказочную и не сказовую, а жесткую, даже, может быть, жестокую, сверх-реалистическую, близкую не к традициям классической русской прозы, а — к абсурду Кафки, Беккета, Камю и Хармса (хотя его относят к *фантастическому* реализму — Вяч. Вс. Иванов, но это мне не кажется точным). Для Пришвина же в «гамбургской» иерархии писателей Платонов должен был бы быть помещен где-то наравне с ненавистными ему — Пильняком или Шкловским, то есть среди пресловутого авангарда, исповедовавшего отказ от традиций прежней культуры с опорой, как будто, даже не на русский литературный язык, а на создание собственной, экспериментальной эстетики (для Пришвина конечно вычурной и неприемлемой: ему всё это откровенно претило).

По-моему, Пришвин отделяет себя от своих эстетических противников, подобных Платонову, но испытывает издалека, со стороны, уважение к ним. Еще сильнее он **не любит** Алексея Толстого — оттого что эстетически расхождений с ним практически нет, а вот идеологически поведение *Алешки* (служба «и нашим, и вашим») для Пришвина совершенно неприемлема.

Конечно, было бы все-таки крайне интересно узнать, в чем же конкретно Пришвин — еще в 1937 году — видел именно у Платонова эти *признаки отрыва от действительности*? К сожалению, более подробно об этом он не распространяется. Может быть, в несвоевременности самой его поездки, проходившей, надо сказать, прямо-таки во время пленума союза писателей (то есть это — как будто некий брошенный всем вызов: вы заседайте, а я поеду)? Но ведь Пришвин и сам, насколько возможно, бежит от коллективных меро-

[1] Можно привести свидетельства того, что и сам Пришвин, в глазах этого общественного мнения, также выделяется из общей среды, выглядит постоянно белой вороной, отчасти способствуя этому, по-видимому, сознательно.

приятий, предпочитая в них не участвовать. (Просто не так это афишируя?) Или же — Пришвин не верил в способность Платонова описать теперешнюю (тогдашнюю) российскую действительность столь же непредвзято и критично, как она была описана за две сотни лет до этого, Радищевым? А может быть, все-таки, в процитированном дневниковом замечании (в скобках) он опять-таки фиксирует чью-то чужую, не свою собственную позицию, то есть воспроизводит нам восприятие Платонова как раз извне, цитатно? (Так значит, сам подпадает под влияние всё того же, иной раз весьма существенного «общественного мнения»?) Интересно, ну, а вот доведись Пришвину прочесть «Чевенгур» или «Котлован», как бы он отнесся к этим текстам? (молчал бы еще и о том, что читал их?) Но вероятнее всего, он этих текстов не читал, хотя в те годы рукописи их в писательских кругах не очень широко, но ходили «по рукам»: во всяком случае, их читали и знали Всеволод Иванов и Борис Пастернак (по признаниям их сыновей, соответственно Вячеслава и Евгения), знал также, как будто, и Михаил Булгаков (в частности, имеются косвенные указания на это в воспоминаниях о его жене, Елене Сергеевне). Примечательно и то, что в авторе, задумавшем писать новое «Путешествие из Петербурга в Москву», Пришвин увидит почти то же самое, в чем Платонов через три года обвинит его самого, то есть утрату контакта с действительностью. Так, может быть, это и будет упреждающим ответом ему, просто сделанным не лично (слишком много чести, учитывая обиду), а — через дневниковый текст, как бы некой необходимой психологической компенсацией, за высказанные публично обвинения? Но сделано это у Пришвина украдкой, а Платонов будет критиковать его публично, зато не всегда справедливо. Но сделано это за три года до критической статьи Платонова. А вот как это выглядит в современной оценке комментатора-пришвиноведа, просто как *ошибка* Платонова:

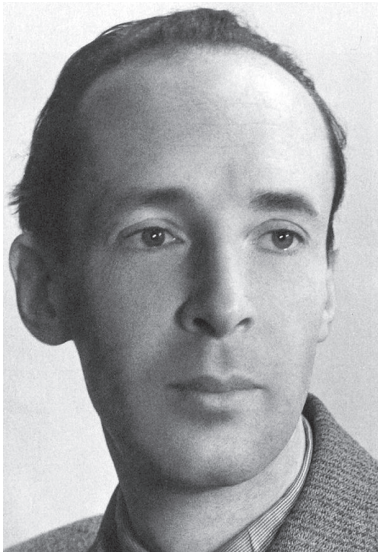
> Не обнаружив ее [общественной активности] в повести Пришвина «Неодетая весна», Платонов дает произведению ироническую характеристику. В оценке повести Пришвина он допускает достаточно распространенную в то время ошибку: не понимает общественного значения творчества талантливого художника. Вульгарно-социологический подход к литературе, против которого боролся Платонов и в целом журнал «Литературный критик», где он сотрудничал, в данном случае проявился в его собственной статье.[1]

* * *

[1] *Малыгина Н. М.* Эстетика А. Платонова. Иркутск. 1985, с. 106. Но после этого, уже после войны, при очередной травле Платонова уже за рассказ «Семья Иванова» («Возвращение») Пришвин как раз вступился за автора.



Илл. 2а. Набоков (зрелые годы)



Илл. 2. В. Сирин (молодой Набоков)

Глава II
Заметки о стиле *Сирина*. (Или еще раз о пресловутой не-русскости Набокова)

Краткое содержание:

§ 1. К описанию конкретного: экзотизмы. § 2. Специфически Набоковская *мертвечинка*. § 3. Пристрастие к бьющим в глаза, «ударяющим в нос» метафорам. § 4. Примеры Набоковских метафор. § 5. Воссоздание прошлого по фрагменту настоящего и многофокусность точки зрения. § 6. Чувства героев — клавиши для сюжетной игры? § 7. Точка зрения автора, всё далее отодвигающегося от читателя. § 8. Как можно «прочесть» Достоевского. § 9. Приложение: о совах.

Си́рин — птица сова, или филин, пугач; (...) *Сири́ном* зовут долгохвостую сову, похожую на ястреба...

(*Словарь В. Даля*)[1]

Си́рин — в средневековой мифологии райская птица-дева, образ которой восходит к древнегреческим сиренам. В русских духовных стихах С., спускаясь из рая на землю, зачаровывает людей своим пением. В западноевропейских легендах С. — воплощение несчастной души.[2]

...душа моя, жадное, глазастое мое нутро...

(*Набоков*, «Драка»)[3]

§ 1. К описанию конкретного: экзотизмы

По-видимому, это прием, присущий вообще всякому художественному творчеству, как таковому. Можно называть его — *разворачиванием, расцвечиванием* или *индивидуализацией*. Он как бы сам собой разумеется и поэтому почти неизвестен, «не ведом» литературо- и иным -ведам. Подобное разворачивание писатель применяет всякий раз, когда какое-то явление (предмет, ситуация, человек — всё, что угодно), чтобы привлечь внимание, снабжается *деталями* и подробностями, которые представляют его более конкретно, чем предмет из фона, то есть любой другой предмет подобного же рода из окружающей жизни (из художественного произведения).

Нечто подобное было названо *Конкретизацией* в работе Жолковского,[4] а еще ранее — приемом выразительности *Подача*, что было своего рода терми-

---

[1] Как известно, **Сирин** это псевдоним В. Набокова, которым он подписывал все произведения, написанные им по-русски до 1937 года, после чего, перебравшись из Германии во Францию, стал переводить написанное по-русски — уже на английский язык, по сути же дела, переписывая свои книги заново — согласно комментариям Шохиной В. Л. (*Набоков В.* Романы. М. 1990, с. 528). В дальнейшем, написав всего лишь одну книгу по-французски («Мадмуазель О») и переехав в Америку (перед самой оккупацией Франции нацистами), Набоков сделался англоязычным писателем — уже с именем Набоков. Данная статья посвящена именно *Сиринскому,* то есть русскоязычному этапу творчества писателя. (См. также **Приложение** в конце главы.)

[2] Мифы народов — Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1–2. М. 1997.

[3] Произведения Набокова цитируются по изданиям: Собр. соч. рус., I — Владимир Набоков. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Примеч. М. Маликовой. Т. 1. СПб. 1999 и Собр. соч. амер., I — Владимир Набоков. Собрание сочинений американского периода: В 5 т). Примеч. А. Люксембурга. Т. 1. СПб. 1999.

[4] *Жолковский А. К.* How to show... (1978) // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст: Сб. статей. М. 1996, с. 77.

ном в кинематографическом жаргоне Эйзенштейна (Там же, с. 54). Можно также соотносить это с поэтическими приемами *нарастание* и — *характеристика* в литературном произведении, как приемами развития темы внутри *повествования* и *описания*,[1] хотя логичнее было бы, наверно, все-таки признать такого рода *деталь* одним из важнейших составляющих *мотива* художественного произведения вообще.

Автору нужно было зачем-то остановить именно на этом предмете (или данной детали внутри ситуации) внимание читателя.

Например, если вместо обобщенной *автомашины* дается ее точное обозначение, марка и перечислены особенности; вместо *собаки* — ее порода, повадки; вместо общего обозначения *дома* — развернутое описание того, как он выглядит, где находится, кому принадлежит; а вместо указания *человека* (например, по имени) или туманной ссылки на (какие-то) его *лицо, облик*, *фигуру* — подробное описание каждой мало-мальски заметной выемки на поверхности лица, видов растительности на его теле, особенностей костюма, походки, манеры держать себя итд. итп. — одним словом, если вместо привычного наименования предмета перед нами, читателями, слушателями или зрителями, развертывается его *образ*, дана его характеристика, то значит, это **для чего-то нужно** писателю, эта деталь выполняет какую-то его задачу. Остается только понять, какую.

Как правило, всех пишущих авторов можно согласно этому критерию условно разделить на две категории: писатель первого типа входит в подробности, «роды и виды» описываемого, доискивается до последних, заметных лишь при ближайшем рассмотрении (важных для него) черточек и особенностей объекта — это автор с «научно-описательной» жилкой, типа Набокова, а писатель второго типа предпочитает или оставаться на поверхности *типического*, или даже представлять предмет в предельной обобщенности (это уже автор типа А. Платонова).

Хитроумие Набокова-рассказчика, изобретателя все новых и новых способов обозначения для предметов, плетущего вокруг них бесконечные по разнообразию сюжеты в своих произведениях, уже хорошо известно и было описано многими исследователями, например, как — *гигантские многослойные сандвичи, бесконечная перспектива зеркальных отражений, интерьеры, где за каждой дверью открывается новая дверь* или *нескончаемые тексты-матрешки*.[2] Ведь Набоков, как некий «ковроткач», *держит в руках тысячи нитей одновременно, наперед зная, в каких местах и в какие узоры они сложатся* (Там же, с. 665).

---

[1] *Томашевский Б. В.* Поэтика. Краткий Курс. (1928) М. 1998, с. 33, 41–44, 71, 74.

[2] *Апресян Ю. Д.* Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова // *Апресян Ю. Д.* Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М. 1995, с. 665–666.

Давно замечено и то, что наибольшей реальностью для Набокова обладают — по сравнению с бесцветной и как бы недостаточно отчетливой действительностью — образы воображения и фантазии — точно как у Декарта в его предметах идеального мира, т.е. мыслях *отчетливых* и *ясных*. Так, например, даже описывая образ, который предстает перед его героем в наваждении, Набоков подмечает в нем следующие детали:

> обтянутые глянцевитой кожей руки дрожали, пресная старческая слеза увлажняла розовые отвороты век, бледная череда непроизвольных выражений от глуповатой улыбки до кривой морщины страдания бежала по его лицу («Истребление тиранов», 1938).

Ну откуда известно, что слезы у стариков должны быть — *пресные* или что отвисшие веки следует обозначить словом *отвороты*? Может быть, тем самым нас подталкивают к выводам, что — к старости соли из организма вымываются и что веки на глазах старика напоминают свисающие с ног чулки?

Такого же рода *выхватывание* из общего фона, или повышение ранга *детали*, на которой должно остановиться наше внимание, мы имеем и в случае ковыряющего в носу знатока живописи Магора, из рассказа «Венецианка» (1924):

> Подведя [Симпсона] к большому полотну в тусклой золоченой раме, полковник и Магор остановились, первый — заложив руки в карманы, второй — задумчиво выковыривая из ноздри сухую серую пыльцу и рассыпая ее мелким вращательным движением пальцев.

Полковник является владельцем картины, поэтому его поза вполне понятна — он горд перед своим новым гостем, приятелем своего сына по университету Симпсоном, показать тому только что приобретенный шедевр. Выковыривание же *серой пыльцы из ноздри* Магором невольно привлекает к себе наше внимание: что хочет этим сказать автор? Не становится ли это прологом к той драме, что разыгрывается в рассказе дальше, когда и Симпсон, и полковник, и сам Магор становятся поневоле *объектами* манипуляции, перед которой — теперь уже сам читатель должен застыть в некой недоуменной позе.

Набоков давно замечен как искусный изобретатель новых слов, любитель архаичных, редких и неожиданных его употреблений, или того, что зовется *кряжистым словечком*[1] или попросту *словцом*.[2] Кажется, он во всем исповедует правило, выразимое следующим риторическим вопросом из его же рассказа:

---

[1] *Адамович Г.* (1932) «Наименее русский из всех русских писателей» // Г. Адамович о Вл. Сирине (Набокове). (1929–1939) // Дружба народов. № 6. 1994, с. 221.

[2] *Шаховская З.* (1979) В поисках Набокова. М. 1991.

> Какое еще нужно напряжение, до какой еще пристальности дойти, чтобы словами передать зримый образ человека? («Соглядатай», 1930).

Предельная пристальность вглядывания (в человека ли, или в любой описываемый предмет, привлекший его внимание) — это как бы и есть первая заповедь Набоковского художественного описания мира.

Прямая противоположность этому — Андрей Платонов. Забавно, что, родившись в один год с Набоковым (в 1899-м, но только на 4 месяца позже него), Платонов предпочитает работать на обратном полюсе того же самого противопоставления, если можно так выразиться, используя почти одни только родовые, обобщенные обозначения предметов (или целых ситуаций) вместо видовых, специализированных и конкретных. Так, вместо *домов* у него могут встретиться *здания* или *сооружения,* вместо *человека, лошади, коровы* или *воробья — живые существа,* вместо *двигателя машины, парового котла* или *трактора — устройства*, *механизмы* итд. итп. Иначе говоря, Платонов, в отличие от Набокова, словно напрочь отказывает себе в такой *слабости* (свойственной человеческой природе вообще), как желание щегольнуть экзотическим термином, малоизвестным словечком. Ведь он в своих произведениях действительно как будто жертвует обозначениями громадного числа отличительных признаков и деталей предмета или явления — ради предельно обобщенного целого. (По определению Владимира Турбина, язык Платонова — это язык каких-то *до-аналитических*, наиболее *общих формулировок)*[1]. Г. Адамович в свое время (1930) противопоставлял Сирину другого антипода — И. Шмелева с его русской *размашистостью* — то есть небрежностью.[2]

Набоков же не только любит назвать описываемый предмет именем, всякий раз уникально выисканным и подобранным именно для него, именно на его персональный случай — словно дело идет о какой-то орнитологической, энтомологической, лепидоптериологической[3] классификации, — но и находит, кажется, особое удовольствие в том, чтобы немного поиграть, *покрасоваться,* даже *помучить* читателя, заставляя нас ломать голову над тем, что бы могло значить то или иное встреченное в тексте обозначение.[4] Рядом с научно-выверенным обозначением предмета у Набокова почти всегда стоит языковая игра с читателем, мистификация (маскировка, обман, мимикрия — это

---

[1] О приемах описания лица у Платонова см. в Разделе I.

[2] Г. Адамович, с. 218.

[3] *Лепидоптериология* — изучение столь всегда любимых Набокову чешуекрылых, или бабочек.

[4] Вот, к примеру, рядовые слова в его произведении — *излука, бланжевый* (они следуют почти подряд друг за другом в «Приглашении на казнь»): для уяснения их значений иному читателю, даже филологу, приходится полезть в словарь.

его родная стихия). Причудливая метафора может соседствовать с каким-то архаическим, исконно русским, но уже давно не употребительным термином или иностранным заимствованием, а иной раз даже и с тем и другим вместе. Так, в статье о Пушкине Набоков пишет, что *восток* [ходит] *в бабушах*... — Что такое *бабуши*? В комментарии: «войлочные тапки без задника»[1]. Все это можно считать пристрастием к *экзотизмам*. Видимо, русский язык входит для Набокова, как вынужденного эмигранта из России, в число тех невещественных ценностей, памятных знаков Родины, которые писатель пытался сохранить в неприкосновенности — даже намеренно, с избытком уснащая, архаизируя ими свой вывезенный за границу язык.[2] Некоторое число Набоковских неологизмов может быть объяснено просто за счет устаревания самого языка — с этим устареванием, с нашей современной точки зрения, Набоков просто не считается. Вот, к примеру:

> прелестная маленькая рука... берет лопатку для игры в пинг-понг, и целулоидовый мячик с трогательным звуком пенькает через зеленую сетку («Соглядатай», 1930).

[Сейчас мы бы сказали берет *ракетку,* а не *лопатку* и — *шарик*, а не *мячик; пенькать* же — это собственный звукоподражательный неологизм Набокова, для *пинг-понга*, хотя в наше время говорят *стучать / бить* (по шарику).]

Между тем известно, что многие литературные критики русского зарубежья просто не признавали в Сирине русского писателя.[3]

> Если Бунин для западных читателей был слишком русским, Сирин был, или казался им, слишком западным писателем.[4]

Но на мой взгляд, не вполне справедливо видеть в Набокове какого-то антирусского автора, пропитанного духом западной, то есть «разобщенной, индивидуалистической, собственнической, лишенной каких бы то ни было идеалов» цивилизации. В этом смысле забавно, что в своих переводах (*Николка Персик*, 1922 — Роллановского *Кола Брюньона* или *Аня в стране чудес*, 1923 — *Алисы в стране чудес* Кэрролла), изобилующих, как отмечают комментаторы, буквализмами и русификацией, Набоков представляет своеобразную «про-

---

[1] Это примечание А. Люксембурга (Собр. соч. америк., I: 605). Ср. у Даля: *Бабу́ши* — тур[ецкое] туфли, калоши без задников...; У Фасмера же *Бабу́ша* — «разновидность домашних туфель», зап[адное] заимствование из нем[ецкого] Babuschen — [с тем же значением], или из его источника — франц. babouch «домашние туфли, шлепанцы», которое происходит из араб[ского] (происхождение из тюркского менее вероятно).

[2] И как думает герой его рассказа, русский эмигрант в Париже: *ныне в этом русском языке и состоит как раз самая лучшая, самая праздная роскошь* («Круг», 1934).

[3] Адамович (1931); Шаховская — с. 93.

[4] Шаховская — с. 28.

русскую» (или чересчур русскую) эстетику, согласно которой, вероятно, и имя французского поэта Пьера Ронсара могло бы быть «переведено» как — *Петр Ежевикин*.

§ 2. Специфически Набоковская *мертвечинка*

> *Мертвечина* — 1. трупы животных, падаль; 2. (*перен.*) умственный и нравственный застой...
>
> (Словарь русского языка)

> Роман [Защита Лужина] рассудочен и... чуть-чуть «воняет литературой», как выражается Тургенев.
>
> (*Адамович* 1929)

Как и во многих других проявлениях личности писателя, описание внешности человека у Набокова снабжено изрядной долей какого-то, видимо, и вправду спортивного, побуждающего к соперничеству (так, во всяком случае, считают биографы) доказывания собственного превосходства — с почти не скрываемым презрением по отношению ко всему *пошлому*, что окружает героя.[1] Это превосходство самого автора или того героя, с которым автор допускает идентификацию субъекта своего повествования (такое лицо я буду называть далее *героем-субъектом*).

В частности, довольно характерный случай для Набоковской прозы — когда в портрет человека в качестве некоего периферийного, вспомогательного мотива, одной из тем в описании, встраивается запах. Обычно вместо запаха в той же функции принято использовать такие детали описания, как упоминания каких-то зрелищных, бросающихся в глаза особенностей, типичных звуков, издаваемых человеком, типичных мыслей описываемого персонажа, типичных ситуаций, в которые тот попадает, итп. Запах же можно считать «ударом ниже пояса».

Приводимый ниже пример взят из романа «Подвиг» (1932), герой которого, Мартын, живя в русском эмигрантском Берлине, вынужден снимать жилье у некой *майорской вдовы* (но собственно та же тема проходит по множеству произведений Набокова). Квартирная хозяйка Мартына

[1] О культе молодости и спорта, неприятии посредственности, об уходе героев в эгоцентризм, а также о связи Набокова с индивидуалистической культурой Америки — см. у Вик. Ерофеева (Набоков в поисках потерянного рая // Набоков. Другие берега. Л. 1991).

> саженного роста, краснолицая, по воскресеньям душилась одеколоном, держала у себя в комнате попугая и черепаху. Мартына она считала жильцом идеальным: он редко бывал дома, гостей не принимал и не пользовался ванной...[1]

[Надо понимать так, что вопрос о ванной комнате входит в основные из *экономических* требований берлинской квартирной хозяйки к ее постояльцу (чем меньше тот пользуется ванной, тем выгоднее его держать); при этом немец — традиционный объект подтрунивания над расчетливостью и меркантилизмом западной культуры в глазах русских.]

Далее этот же мотив еще развивается: ванная комната — некое место священнодействия для немецкого бюргера, или, может быть, сказать даже: *филистера*? — но Набоков предпочитает не пользоваться такими, слишком грубыми для него, средствами дискредитации. Всё завершается осмеянием конкретного воплощения данных мещанских идеалов:

> Эта ванна была вся снутри облеплена хозяйскими волосами, сверху на веревке зловонно сохли безымянные тряпки, а рядом у стены стоял старый, пыльный, поржавевший велосипед.

Велосипед тут явно привлечен по некой, условно говоря, «Гоголевской» ассоциации: читатель и так понимает: в ванной комнате велосипеду не место, но. — То ли больше некуда поставить? То ли выкинуть велосипед вдове жалко, хотя он явно ей не нужен: только ржавеет и пылится. — Остался от мужа-майора и дорог как память? Получается некая сатирическая, парадоксально-гиперболическая деталь, которая сродни тем, которые часты у Гоголя — хотя бы при описании дома Плюшкина.[2] Само владение такой ванной для хозяйки, как мы видим, очень существенно: это ее, так сказать, «душевное имущество». Но Набоков смеется над этим *затхлым* немецким уютом. «Плюшкинские» аналогии с ванной комнатой несчастной немки далее еще усугубляются:

> Впрочем добраться до ванны было мудрено: туда вел длинный, темный, необыкновенно угластый коридор, заставленный всяким хламом.

Тем самым если не «классово-национальная» вражда, то все-таки определенное социальное противостояние у либерального Набокова вполне обозначено.

---

[1] Старательно сохраненную Набоковым в этом романе старую дореволюционную орфографию я все-таки заменяю в цитатах на современную. (Напомню, что выделения внутри цитат подчеркиванием везде мои. — *М. М.*)

[2] Великолепный анализ этих мотивов разворачивания портретных (и иных) описаний у Гоголя был проделан в книге А. Белого «Мастерство Гоголя» (1934). Исследование глубинных смыслов Плюшкинской скупости см. в работе: *Топоров В. Н.* Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе. (1986) // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М. 1995.

Как называет Набокова Иван Толстой, это «писатель, судящий мир за эстетические взгляды с бесстрашной брезгливостью — вслед за Буниным»[1]. Действительно, чисто «эстетический» взгляд на мир, в отличие от «этического», как будто прямо противопоказан классической русской литературе как XIX, так и XX веков. По этому показателю и Бунин, и Набоков явно выбиваются из ее ряда, тяготея скорее к писателям Западной Европы.

А вот как показан у Набокова еще один немец того же класса, то есть класса квартирных хозяев, в рассказе «Памяти Л. И. Шигаева», 1934. Это опять — *рослый берлинец,* у которого

> был на фурункулезном затылке постоянный гнусно-розовый пластырь с тремя деликатными отверстиями, для вентиляции или выхода гноя, что ли...

Ради справедливости следует, конечно, отметить, что и те русские хозяева, у которых вынужден служить герой этого рассказа, владельцы книгоиздательства (или книжного магазина), предстают под пером Набокова ничем не лучше только что описанных с иронией немцев. Это два —

> томных с виду господ[ина], но так[ие] в действительности жох[и], так[ое] жуль[ё], что, наблюдая их, люди непривычные чувствовали спазмы в груди, как при восхождении на заоблачные вершины.

(Вообще, когда читаешь Набокова, часто создается впечатление, что он сам как раз, вместе со своим героем-субъектом, и забирается на такие вот *заоблачные вершины,* предпочитая оттуда, где ни один из реальных людей практически существовать не может, взирать на греховный мир.)

Из того же рассказа и — бедная, почему-то не угодившая рассказчику, *еврейская девушка*, присутствовавшая на проводах Л. И. [Шигаева]:

> Был великолепный летний день, когда он уезжал; у некоторых из провожавших глаза упорно наполнялись влагой; близорукая еврейская барышня в белых перчатках, с лорнетом, притащила целый сноп маков и васильков; Л. И. неумело их нюхал и улыбался.

[Притом что сам автор только что вполне сочувственно описывал героя-объекта, *Л. И.*, но все-таки не может слегка не съязвить по поводу незнакомой барышни, которая хоть и *в белых перчатках*, и *с лорнетом,* но — принесенные цветы держит как *сноп.*]

Кажется, что Набоковский всевидящий глаз фиксирует любое отклонение от нормы, причем сама эта норма имеет столь высокую «планку», что

---

[1] Толстой И. Несколько слов о «главном герое» Набокова. (Предисловие к книге: *В. Набоков.* Лекции по русской литературе. М. 1996, с. 8–9.)

удовлетворить ей не может практически ни один предмет в мире, — если, конечно, всевидящий авторский глаз обращен на этот предмет с должной внимательностью.

По сути дела, это может быть названо — *вкусом*. У Набокова требования к нему весьма придирчивы, может быть, даже капризны. Если у Гоголя, например, вкус — почти полностью чей-то, заимствованный, подставной, деланный, драматически разыгрываемый в некоем «представлении» (мелкого ли чиновника, пыжащегося дорасти по службе до своего начальника-генерала; помещика ли, стремящегося побольше содрать с крестьян, повкуснее поесть, но при этом и накормив гостя до отвалу, чтобы тому было трудно вылезти из-за стола; офицера ли, которому во что бы то ни стало необходимо пустить пыль в глаза своим товарищам; или же дам высшего света, что стремятся «блистать» в своем довольно ограниченном кругу; ну или, наконец, некоторого патриархального святоши, мирителя всех и вся), то почти в любом произведении Набокова чувствуется весьма взыскательный *вкус* — самого автора. Ни одно из уродств жизни, так гениально гиперболизированных в описаниях Гоголя (и уже этим приподнятых, возвышенных над реальностью), Набоков своим цепким взглядом также не пропускает, но и не прощает, а точно ставит в счет жизни, весь их список. С умопомрачительной дотошностью, обстоятельностью и хладнокровием он выводит на свет божий — словно расправляя и разглаживая одно за другим крылья бабочки, пойманной для коллекции, действуя при этом гораздо трезвее Гоголя — описание всех окружающих его героя мерзостей, пристально сохраняя заинтересованность только в том, чтобы его «самый близкий» герой-субъект не был до конца прозрачен читателю.

Так, может быть, оттого у него мерзости и выглядят еще мерзее, чем у Гоголя: в них — не то чтобы не было никакого просвета, но — нет возведения в ранг национальных духовных особенностей (и именно потому, видимо, вполне по-человечески нам извинительных, понятных, как свои слабости, или быть может — и как силы?), то есть нет метафизических отступлений, «полетов духа». Все они у Набокова подаются отстраненно, холодно, беспафосно (чтобы не дай бог не возникало *катарсиса*!). Мы их и видим исключительно как мерзости (пошлой, мелкой, гаденькой, чужой) жизни, и — снаружи.

§ 3. Пристрастие к бьющим в глаза, «ударяющим в нос» метафорам

> Как в витрине куклы могут быть расставлены в любом порядке, в любых сочетаниях: нужен для того, чтобы это было удачно, только вкус и «глаз», нужно чутье... А чутья у Сирина много.
>
> (*Адамович* 1932)

Вообще говоря, способность подмечать в людях прежде всего внешние недостатки является какой-то «профессиональной болезнью» Набокова (о которой он и сам, впрочем, знает). Вот признание одного из его героев-субъектов:

> С ранних лет, а я уже не молод, зло в людях мне казалось особенно омерзительным, удушливо-невыносимым, требующим немедленного осмеяния и истребления, — между тем как добро в людях я едва замечал, настолько оно мне всегда представлялось состоянием нормальным, необходимым, чем-то данным и неотъемлемым, как, скажем, существование живого подразумевает способность дышать. С годами у меня развился тончайший нюх на дурное, но к добру я уже начал относиться несколько иначе, поняв, что обыкновенность его, обуславливавшая мое к нему невнимание, — обыкновенность такая необыкновенная, что вовсе не сказано, что найду его всегда под рукой, буде понадобится. (...) Боже мой, как я ненавидел тупость, квадратность, как бывал я несправедлив к доброму человеку, в котором подметил что-нибудь смешное, вроде скаредности или почтения к богатеньким («Истребление тиранов», 1938).

Даже признавая какие-то вроде бы привлекательные черты человека, Набоковский глаз — как правило, остро сфокусированный именно на зрительную метафору — скрупулезно описывает все встречающиеся ему уродства и отступления от нормы. Вот, например, в романе «Подвиг» описание жены террориста Грузинова, которую в Швейцарии навещает Мартын, страстно желающий, с помощью ее мужа, быть заброшенным для диверсионной работы на свою покинутую родину, в Россию (собственно, в этом-то и должен состоять замысленный им *подвиг*). Он видит перед собой

> свеж[ую], ярко одет[ую], сорокалетн[юю] дам[у] с изсиня черными волосами, улыбавш[ую]ся очень осторожно, так как передние зубы (всегда запачканные кармином) чересчур выдавались, и она спешила натянуть на них верхнюю губу. Таких очаровательных рук, как у нее, Мартын никогда не видал: маленьких, мягких, в жарких перстнях. Но, хотя ее все считали привлекательной и восхищались ее плавными телодвижениями, звучным, ласковым голосом, Мартын остался холоден, и ему было неприятно, что она, чего доброго, старается ему нравиться.

(Здесь отступление от нормы, пусть минимальное, но выхваченное сознанием героя или осознанное за него автором как причина возникающей к человеку неприязни — вполне в духе Фрейдовских «рационализаций».)

При чтении Набоковских текстов, как правило, постоянно чувствуешь заботу о соблюдении какой-то неуловимой, но всегда выдерживаемой дистанции — между героем-субъектом и всеми остальными, героями-объектами. При этом презрение Набокова, конечно, не имеет какой-то — естественной при жизни русского эмигранта, можно было бы подумать, — именно анти-немецкой направленности. Вот, например, как в том же «Подвиге» описана случайная встреча Мартына в поезде с французом-виноторговцем. Здесь всё та же игра с перебором живописных сравнений и метафор-загадок: будь то *дряблая шея* француза, как у индюка; *расстегивание им пуговиц* на одежде, как игра на аккордеоне; снятие с себя, при раздевании, предметов туалета, словно *развинчивание* (или *разборка на составные части* какой-то куклы-марионетки); а раскрытая на волосатой груди рубашка — точно *книга*, открытая на определенной странице(?):

> ...Единственным спутником Мартына был пожилой француз, бритый, бровастый, с лоснящимися маслаками. Француз скинул пиджак и быстрым перебором пальцев сверху вниз быстро расстегнул жилет; стянул манжеты, словно отвинтил руки, и бережно положил эти два крахмальных цилиндра в сетку. Затем (...) он отцепил воротник и галстук, и так как галстук был готовый, пристяжной, то опять было впечатление, что человек разбирается по частям и сейчас снимет голову. Обнажив дряблую, как у индюка, шею, француз облегченно ею повертел и, согнувшись, крякая, сменил ботинки на старые ночные туфли. Теперь в открытой на курчавой груди рубашке, он производил впечатление доброго малого, слегка подвыпившего...

То есть курчавые волосы на теле походят на строчки каких-то букв.

Замечу, что здесь даже нет никакого специального Набоковского издевательства над внешностью человека, что частенько проступает — как некий рефрен и почти стандарт — в его описаниях.[1] Это просто манера смотреть на (любого?) человека. При этом Набоковские метафорические перифразы по преимуществу именно зрительные.[2]

---

[1] Как проницательно заметил Г. Адамович (относительно «Отчаяния» и «Приглашения на казнь»), у Набокова *звучат нотки издевательские, — причем трудно определить, к кому, собственно говоря, это издевательство обращено, к героям, к читателям или к самому себе? Думаю, что на каждого приходится отдельная его частица* (с. 227).

[2] Тут было бы, наверно, интересно сравнить его манеру и характерные для него численные показатели употребления зрительных метафор среди остальных — то есть слуховых, вкусовых, обонятельных и осязательных — с теми, которые характерны для других авторов.

В игре зрительными метафорами заключается действительно как будто сам жизненный **нерв** Набоковской прозы. Так, тот же самый француз-попутчик Мартына разрывает на части *очищенный, в клочьях седины, апельсин,* а вслед за этим, собираясь спать и поддерживая — уже только из вежливости — начатый с Мартыном разговор, он же что-то говорит Мартыну — *раздавливая задними зубами зевок*. Будто вся художественная проза Набокова и нацелена на такие вот (или подобные следующим ниже) чисто внешние поэтические наблюдения-сопоставления:

> Упруго идя по тропе в черной еловой чаще..., он с восторгом предвкушал... — [как увидит] вдруг просвет, и дальше — простор, пустые осенние поля и на пригорке плотную белую церковку, пасущую несколько бревенчатых изб, готовых вот-вот разбрестись, и вокруг пригорка ясную излучину реки с кудрявыми отражениями («Подвиг»).

(Один типичный среднерусский пейзаж с церковью и стоящими вразнобой избенками сравнивается с другим, а именно — пастухом и его стадом.)

В начале «Подвига» красками неприязненно-отстраненной, шаржированной брезгливости автор подает увиденного глазами того же семнадцатилетнего Мартына мужа его первой любовницы, Черносвитова. Прежде, чем этот герой поселяется в его комнате, Мартына там нестерпимо кусала блоха, но потом, с появлением Черносвитова, блоха вдруг исчезает. Казалось бы: вот и отлично, блоха больше не кусается, и довольно об этом. Это mauvais ton. Но и это обстоятельство превращается в прием. Для чего автору нужно внимание к такой вроде бы малопривлекательной сюжетной подробности? — Оказывается, для полноты портретного описания героя:

> Черносвитов, большой, долговязый, мрачный, заполнил собой всю комнатку; его кровь повидимому сразу отравила блоху, ибо она больше не появлялась; его вещи, — принадлежности для бритья, зеркальце с трещиной поперек, одеколон, кисточка, которую он всегда забывал сполоснуть, и которая стояла весь день, приклеенная серой, остывшей пеной, на подоконнике, на столе, на стуле, — удручали Мартына, и особенно было тяжко по вечерам, когда, ложась спать, он принужден был очищать свою, Мартынову, кушетку от каких-то галстуков и нательных сеток. Раздеваясь, Черносвитов вяло причесывался, во всё нёбо зевал; затем, поставив громадную, босую ногу на край стула и запустив пятерню в волосы, замирал в этой неудобной позе, — после чего медленно приходил опять в движение, заводил часы, ложился, долго, с кряхтением, уминал телом матрац. Через некоторое время, уже в темноте, раздавался его голос, всегда одна и та же фраза: «Главное, молодой человек, прошу вас не портить воздух». Бреясь по утрам, он неизменно говорил: «Мазь для лица Прыщемор. В вашем возрасте необходимо». Одеваясь, выбирая из носков

> предпочтительно те, в коих дырка приходилась не на пятку, а на большой палец, — залог невидимости, — он восклицал: «Эх, были когда-то и мы рысаками», — и посвистывал сквозь зубы. Все это было очень однообразно и несмешно. Мартын вежливо улыбался.

Таким образом, очевидно, автор а) отстаивает своего интеллигентного героя, вынужденного жить среди мировой пошлости и б) этически оправдывает свой сюжетный ход в глазах читателя — то что его герой спит с женой показанного в нелицеприятном виде человека?

Или вот тот же самый мотив из более ранней повести «Машенька» (1926): первая встреча героя-субъекта, Ганина, с героем-объектом, Алферовым, происходит в застрявшем лифте. Ганин чувствует, как на него

> хлынул теплый, вялый запашок не совсем здорового, пожилого мужчины. Есть что-то грустное в таком запашке.

(В последней фразе появляется рефлексия, то есть возможность зеркального обращения на себя чисто внешнего описания.[1]) А через несколько страниц, при описании давно надоевших герою отношений с другой героиней-объектом, Людмилой, Ганин ощущает уже в запахе ее духов

> что-то неопрятное, несвежее, пожилое, хотя ей самой было всего двадцать пять лет.

Позже тем же запахом *обдает* Ганина и в «кинематографе», где он вынужден сидеть между Людмилой и ее подругой, как чем-то — *холодным* и *неприятно-знакомым*.

По свидетельству знакомой с Набоковым (в начальный период его творчества, в Берлине и Париже) Зинаиды Шаховской, в те времена

> он смотрел на встречных и на встреченное со смакованием гурмана перед вкусным блюдом и питался не самим собою, но окружающим. Замечая все и всех, он готов был это приколоть, как бабочку своей коллекции: не только шаблонное, пошлое и уродливое, но также и прекрасное, — хотя и намечалось уже, что нелепое давало ему большее наслаждение (Шаховская — с. 14).

§ 4. Примеры Набоковских метафор

Рассмотрим примеры того, как Набоковские органы восприятия, прежде всего зрение, преломляют, преображают мир. Вот образец его собственно зри-

[1] Это нечто редкое у Набокова и может свидетельствовать лишь о (возможном) отторжении героя-субъекта от авторского «я» с переходом его в разряд героев-объектов.

тельно-зрительных метафор — идущих от сравнения одного объекта наблюдения (а) с другим (б), тоже чисто зрительным:

> Попался навстречу негр... — лицо, как мокрая галоша («Порт», 1924)[1].

Или то же самое, но метафора уже в форме прилагательного: в кафе

> играл дамский оркестр; я мимоходом заметил, как в одной из граненых колонн, облицованных зеркалами, отражается страусовая ляжка арфы... («Весна в Фиальте», 1938).

А вот и звуко-звуковая метафора у Набокова — в описании людей, двух братьев, без конца досаждавших герою-субъекту рассказа «Королек», 1933:

> Огромные, победоносно пахнущие потом и пивом, с бессмысленными говяжьими голосами, с отхожим местом взамен мозга...

То есть они так же бессмысленно, по-коровьи (б), смеялись (а).

Или вот снова зрительно-зрительная метафора, в которой автор находит изысканное обозначение для предмета, не имеющего своего собственного наименования, то есть конечно имеющего таковое, но совершенно прозаическое (*сиденье, стул* (а)):

> Знакомый чистильщик сапог с беззубой улыбкой предлагал мне свой черный престол («Весна в Фиальте»).

(Налицо поэтическая функция остранения, привлекающего наше внимание: в результате происходит как бы повышение в ранге сиденья (а), как объекта обыденной действительности, до некоего царского трона (б), существующего в воображении героя или автора.)

Также зрительно-зрительная метафора, но уже идущая через использование целой ситуации: конкретный предмет сравнивается с некоторым процессом:

> Доктор, посетивший ее в тот день дважды, с недоумением смотрел на ртуть, так высоко поднявшуюся по красным ступенькам в горячем стеклянном столбике («Бахман», 1930).

(Здесь ртуть в градуснике (а) это как бы одновременно и сам доктор, поднявшийся по ступенькам лестницы, на верхний этаж к больной (б) — на основании параллелизма *ступеньки* = деления на градуснике.)

---

[1] Я предлагаю считать сравнение лица негра с мокрой голошей именно метафорой, хотя здесь налицо формальное средство сравнения (союз *как*), исключительно на основании его парадоксальности.

Почти та же зрительная оболочка использована и в другом месте, но уже в иной функции — для характеристики образа всё время ускользающей от героя-субъекта героини, Нины — ведь *ни-на* — действительно нечто ступенчатое:

> Иногда, где-нибудь, среди общего разговора, упоминалось ее имя, и она сбегала по ступеням чьей-нибудь фразы, не оборачиваясь («Весна в Фиальте»)

(Только тут восприятие идет уже в обратном направлении: как будто отдельные слова во фразе из разговора, где упоминается имя героини (а), напоминают герою ступеньки лестницы (б) и то, как она быстро сбегает по ним, отворачиваясь от героя-субъекта, не давая себя рассмотреть, как вероятно хотелось бы ему, чтобы воскресить в памяти ее — хотя бы зримый — образ.)

А вот другая, теперь уже слухо-зрительная метафора, где оболочка (б) зрительная, а содержание — слуховое (а):

> В глубине, за столиками, как руки, заламывались звуки скрипки... («Порт»).

Могут воссоздаваться у Набокова и осязательные ощущения на основании одних только мысленных представлений о предмете — в примере ниже речь идет о пожилой влюбленной женщине, из рассказа «Бахман»:

> Мне почему-то кажется, что, когда она стала натягивать чулки, шелк цеплялся за ногти ее холодных ног.

У автора такое впечатление о тогдашнем душевном состоянии героини (а), что, как ему кажется, даже чулки должны были цепляться за ногти на ее ногах (б): или он только делает вид, что, не будучи реальным демиургом, не может «контролировать» этого процесса, что «не присутствовал при этом»[1].

---

[1] В чем-то схожая метафора есть у Булгакова (в «Дьяволиаде»), но там все более просто и традиционнее — осязательные ощущения выступают как оболочка метафоры, «оборачивающая» собой ее содержание, на этот раз впечатления слуховые: *Этот голос был совершенно похож на голос медного таза и отличался таким тембром, что у каждого, кто его слышал, при каждом слове происходило вдоль позвоночника ощущение шершавой проволоки.*

Кстати, о перекличках и заимствованиях. Уже писали о возможности Набоковских заимствований — у Булгакова. Не стоит ли взглянуть и в обратном направлении: не есть ли весь сюжет «Мастера и Маргариты» (как сюжет «Мертвых душ», подсказанный Гоголю Пушкиным) — разворачивание одного из ранних Набоковских рассказов (а именно, «Сказка» 1926)? где переплетающиеся мотивы это *Мадам Отт* (соблазнительная ведьма) — *Воланд* и его «мелкие бесы»; вступление Набоковского героя-субъекта Эрвина в соглашение в нечистой силой — и взаимоотношения Маргариты и Мастера с обаятельным сатаной; люди в варьете, Римский и Гелла — Иуды и Низы; а также общая игра на исполнении любых (потаенных, скрываемых) желаний героя при выполнении им условий дьявола итд. итп.

В прозе Набокова хорошо видно, что метафора — это намеренное встраивание внутрь одной ситуации какой-то другой, инородной, то есть как бы способность увидеть первую ситуацию сквозь призму второй. Иногда такое употребление просто раскладывается на две (или более) части, когда есть некое начальное упоминание о предмете (ситуации) в его обычной, не метафорической, форме, а уже вслед за тем следует собственно метафорическое употребление. Вот, например, когда в предупоминании в «Весне в Фиальте» — глубокий снег, по которому идут герои рассказа, а собственно метафора такая:

> ...охнул сугроб, произвел ампутацию валенка

или (там же) о том же снеге, но уже лежащем на ветках:

> ...темнота, населенная лишь елками, распухшими вдвое от своего снежного дородства...

И дальнейшая разработка метафоры на основании того же «содержания»:

> ...Елки молча торговали своими голубоватыми пирогами...

Тут возникает образ елей как каких-то уличных торговок с пирогами — как снежными шапками на ветках.

Или вот еще более изощренные, некие «прядильно-штопальные» метафоры (б) на основании упомянутого ранее дамского оркестра арф (а):

> ...Оркестр из полудюжины прядущих музыку дам... (там же).

(Те, кто играет на арфах, напоминают автору своими движениями — прях.)

Но может быть и без всякого подготовительного упоминания — сразу же «штопально-зрительная», а вслед за ней чисто зрительная метафора:

> ...Небольшая компания комаров занималась штопанием воздуха над мимозой, которая цвела, спустя рукава до самой земли... (там же).

(Движения комаров напоминают движения иглы при штопке, а «рукава мимозы» выступает как объект этого действия.)

Ну, или также без предварительного упоминания, в готовой форме поэтического выражения — словосочетанием с родительным падежом, где один процесс представлен через другой:

> ...На него находила эпилепсия рукоплесканий... (там же).

Он так хлопал (а), что было похоже на / можно было подумать, что с ним начинается — эпилептический припадок (б).

Еще более изысканная поэтическая фигура возникает при перенесении на субъект действия комплекса характерных свойств его объекта:

> ...слепой ветер, закрыв лицо руками, низко пронесся вдоль опустевшей улицы («Гроза»).

Автор переносит на ветер (а) обычные действия людей, укрывающихся от него, т.е. тех прохожих, по поведению которых на улице мы замечаем, что дует *ветер*, и даже заставляет нас самих, читателей, пережить ощущения этого ветра, дующего в лицо (б).

Или же один, зрительно-осязаемый, и даже воображаемый комплекс представлений, а именно стопка страниц недочитанной книги (а), на основании вполне представимой, почти привычной языковой метафоры *приятное чтение* — все равно что *лакомство* (б) превращается у Набокова в следующий, уже осязательно-вестибулярный (в) и зрительно-вкусовой комплекс (г):

> Итак — подбираемся к концу. Правая, еще непочатая часть развернутого романа, которую мы, посреди лакомого чтения, легонько ощупывали, машинально проверяя, много ли еще (и все радовала пальцы спокойная, верная толщина), вдруг, ни с того ни с сего, оказалась совсем тощей: несколько минут скорого, уже под гору чтенья — и... ужасно! Куча черешен, красно и клейко черневшая перед нами, обратилась внезапно в отдельные ягоды: вон та, со шрамом, подгнила, а эта сморщилась, ссохшись вокруг кости (самая же последняя непременно — тверденькая, недоспелая) («Приглашение на казнь», 1935).

Часто Набоков оснащает (или даже увенчивает, в довершение всего) свое и так уже, казалось бы, очень тонко уловленное наблюдение еще одним, надстроенным и над метафорой, образным сопоставлением:

> ...Мы с Фердинандом преувеличенно поздоровались, стараясь побольше втиснуть, зная по опыту, что это, собственно, все, но делая вид, что это только начало; так у нас водилось всегда: после обычной разлуки мы встречались под аккомпанемент взволнованно настраиваемых струн, в суете дружелюбия, в шуме рассаживающихся чувств; но капельдинеры закрывали двери, и уж больше никто не впускался («Весна в Фиальте»).

Оба здоровающиеся тут мужчины делают вид, что за их рукопожатиями (а), как за *настройкой инструментов в оркестре* (б), что-то стоит, то есть что у них глубокие искренние взаимоотношения, и должен обязательно последовать настоящий дружеский обмен мнений, излияние чувств итп. (как бы собственно сам *концерт души*) — но всё ограничивается лишь только первым, то есть

формой, и тем не менее оба оказываются вполне удовлетворены, так как никакого близкого общения ни один и не желает.

§ 5. Воссоздание прошлого по фрагменту настоящего и многофокусность точки зрения

Одна из сквозных тем Набоковского творчества (кстати, как это ни странно, роднящая его с таким прямо противоположным ему автором, как Андрей Платонов, — а их вместе, в свою очередь, приближающая к Марселю Прусту) — это разрушение, утрата, а также, наоборот, сохранение и сбережение, воссоздание воспоминаний, очень трепетное отношение к поискам способов их восстановления и «приумножения»:

> ничто-ничто не пропадает, в памяти накопляются сокровища, растут скрытые склады в темноте, в пыли, — и вот кто-то проезжий вдруг требует у библиотекаря книгу, не выдававшуюся двадцать лет («Круг», 1934).

Вытекающая отсюда тема — восстановление чувствами, как самостоятельными субъектами, целого образа предмета по какому-то его осколочному фрагменту в памяти: в примере ниже, восстановление зрительного впечатления по слуховому. Герой рассказа («Звонок», 1927) приезжает после долгой разлуки в эмиграции к матери, одиноко живущей в Берлине:

> В передней было так же темно, как на лестнице, и из этой темноты к нему вылетел звучный и веселый голос. «У нас во всем доме погасло электричество — прямо ужас». И он мгновенно узнал это долгое, тягучее «у» в «ужасе» и мгновенно по этому звуку восстановил до малейших черт ту, которая, скрытая тьмой, стала в дверях.

(и далее — восстановление зрительного и слухового — по осязательному и обонятельному):

> Он целовал ее в щеки, в волосы, куда попало, — ничего не видя в темноте, но каким-то внутренним взором узнавая ее всю, с головы до пят, — и только одно в ней было новое (но и это новое неожиданно напомнило самую глубину детства — когда она играла на рояле) — сильный, нарядный запах духов — словно не было тех промежуточных лет, когда он мужал, а она старела, и не душилась больше, и потом так горько увядала, — в те бедственные годы, — словно всего этого не было, и он из далекого изгнания попал прямо в детство...

Но эта же тема у Набокова сочетается с искусственностью, как бы какою-то «подпорченностью» и невсамделишностью теперешнего момента существо-

вания героя — в отличие от прежнего, истинного мира, детства (а может быть, никогда и не бывшего, мира мечты?). Вначале, глядя на мать после многолетней разлуки, сын замечает, что

> [ее] лицо было раскрашено с какою-то мучительной тщательностью (там же).

А потом, когда понимает, что эта молодящаяся женщина из-за его неожиданного приезда была вынуждена отменить визит какого-то очень важного для нее гостя (возможного жениха?), он видит:

> мать, полулежа на кушетке и уткнувшись лицом в подушку, вздрагивает от рыданий. В прежние годы он часто видел ее плачущей, но тогда она плакала совсем иначе — сидела за столом, что ли, и, плача, не отворачивала лица, громко сморкаясь, и говорила, говорила, — а тут она рыдала так молодо, так свободно лежала... и было что-то изящное в повороте ее спины, в том, что одна нога в бархатном башмачке касается пола... Прямо можно подумать, что это плачет молодая белокурая женщина... И платочек ее, как полагается, лежал комочком на ковре.

(Еще более подробно тема иллюзорности, «подстроенности», «фотоэффекта» и «кинематографичности» будет развита Набоковым позже, в романе «Камера обскура», 1931.)

Весь Набоков точно и существует в своих произведениях как зритель, наблюдающий явление — находящий в этом свой особый вкус — причем сразу в двух каких-то перспективах, или двух планах, он живет одновременно как бы двумя жизнями, реальной и воображаемой (сразу несколькими воображаемыми?) — и за автора, и за героя: или даже и за субъекта, и за объекта одного и того же действия. Но не это является его отличием от других авторов? Набоков обладает способностью особым образом устроенного — стереоскопического — зрения: он как бы пытается видеть сразу в нескольких средах или прозревать **сквозь** их границы:

> Особенно же бывало хорошо в теплую пасмурную погоду, когда шел незримый в воздухе дождь, расходясь по воде взаимно пересекающимися кругами, среди которых там и сям появлялся другого происхождения круг, с внезапным центром, — прыгнула рыба или упал листок, — сразу, впрочем, поплывший по течению. А какое наслаждение было купаться под этим теплым ситником, на границе смешения двух однородных, но по-разному сложенных стихий — толстой речной воды и тонкой воды небесной! («Круг», 1934).

Набокову надо быть сразу всем и во всем видеть всё или чувствовать, черпать ощущения одновременно из возможно большего числа сфер восприятия, наблюдать предмет со всех точек зрения, синкретически. Для этого (как бы ради

красного словца) он часто готов отстраниться от «человеческой», «этической» итп. позиции и «питать» (себя и читателя) тем, что не без основания было названо *бессердечием невмешательства*.[1]

> И как сквозь медузу проходит свет воды и каждое ее колебание, так все проникало через него [героя-субъекта], и ощущение этой текучести преображалось в подобие ясновидения: лежа плашмя на кушетке, относимой вбок течением теней, он вместе с тем сопутствовал далеким прохожим и воображал то панель у самых глаз, с дотошной отчетливостью, с какой видит ее собака, то рисунок голых ветвей на не совсем еще бескрасочном небе, то чередование витрин: куклу парикмахера, анатомически не более развитую, чем дама червей... («Тяжелый дым», 1935).

Такое зрение подобно какому-то «фасетному» зрению — мухи, видящей действительность сразу множеством разрозненных ячеек в своем глазу. Это как будто и есть идеал Набоковского специфического, предельно сложно устроенного зрения?

> ...раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая все: и прилавок с открытками, и витрину с распятиями, и объявление заезжего цирка, с углом, слизанным со стены, и совсем еще желтую апельсинную корку на старой, сизой панели, сохранившей там и сям, как сквозь сон, странные следы мозаики («Весна в Фиальте»).

§ 6. Чувства героев — клавиши для сюжетной игры?

> Писатель как будто внушает читателю, что ему до него нет никакого дела, и читатель в ответ настраивается так же. (...) искусно, но **не интересно** — потому что не обо мне, не для меня, не со мной. Тут «я» — вовсе не узкое, самовлюбленно-эгоистическое: нет, читая кого угодно другого — Чехова или Бунина, например, называю первые вспомнившиеся имена, — я знаю, что вместе со всеми включен в их кругозор и сам. В их творческом деле я, как бы, кровно заинтересован — ничтожен я, глуп, мелок, но с ними связан... Здесь же, с Сириным, — мне все безразлично.
>
> (*Адамович,* 1939)

Кроме упомянутого выше нетерпения к пошлому, следует отметить и такую Набоковскую особенность, его постоянный конек или прием, как — подстра-

[1] Шаховская — с. 47.

ивание своим героям-объектам (со стороны автора-демиурга) гадостей, как бы планомерное «подкладывание свиней».

Вот рассказ «Катастрофа» (1924), который начинается с привычного для Набокова высмеивания мещанского счастья и быта. Герой его, Марк Штандфусс[1], окрылен тем, что завтра должен жениться. Он не замечает того, что его невеста, Клара, как-то невесела при их последней встрече. Но пока на работе он с воодушевлением предлагает клиентам галстуки (он служит продавцом готового платья в универмаге), к его матери является соседка невесты, чтобы сказать, что свадьбы не будет: к Кларе вернулся тот, кого она все это время напряженно ждала. По законам развития интриги в рассказе, вместо того чтобы идти домой, Марк после работы решает отправиться сразу к Кларе. (Видимо, тут читатель, по замыслу автора, ожидает подробностей скандала, который вот-вот разразится между женихом и невестой.) Однако Набоков сворачивает действием и с этой проторенной до него в читательских мозгах дорожки и милосердно спасает своего героя, «даруя» ему смерть при сходе с трамвая. Правда, к этой смерти читатель уже подготовлен психологически: тут возникают «вымещаемые», «компенсаторно-фрейдистски» оправданные шаги. Ведь накануне ночью герой видел дурной сон, в котором его покойный отец вдруг хватает его под руки, начинает молча щекотать и не отпускает; кроме того, приятель Штандфусса, Адольф, уже на работе, больно тыкает ему пальцем в ребра; потом, перед роковым выходом из трамвая, Марк спотыкается о чьи-то ноги. Описывая мимоходом портрет еще сидящего в трамвае Штандфусса, Набоков не забывает и о *розовых прыщиках на подбородке*, замечая, как бы мимоходом: *Казалось, судьба могла его пощадить*.

Но вот автор — то ли действуя заодно, то ли и в самом деле заручаясь функциями самой судьбы, решает иначе, не щадит своего героя. Спрыгнув, наконец, с площадки трамвая, герой точнехонько попадает под омнибус.[2] Зато уже отделяясь от своего тела, самим сознанием Штандфусс видит всё происходящее исключительно в розовом свете — то есть так, как в его представлении все и должно было быть. Невеста остается ему верна (словно и тут сбывается Воландово — цитатное — пророчество: *каждому будет дано по его вере*). Если это не прямое издевательство со стороны Набокова, то едкая ирония — и над героем, и над правилами построения сюжета в рассказе, и как бы — даже над

[1] У Набокова очень часты «говорящие» фамилии. *Штандфусс* можно перевести как *стоячая нога* — или *лежачий камень*, под который вода не течет? Ср. (нем.) *Standbein* — опорная нога; *standfest* — прочный, устойчивый.

[2] С кем не бывает, конечно? — *спасительное <само>убийство, оплот и опора всех романистов* — по выражению Адамовича (1930, с. 219). Некоторым в подобной ситуации отрезают головы «*комсомолки*-вагоновожатые».

читателем. Очень многие эпизоды в Набоковских рассказах можно подвести под эту Булгаковскую сентенцию (опять-таки в Воландовской формулировке, из начала романа): *Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!* (Как определить речевой жанр этого высказывания — вряд ли это просто шутка, принимая во внимание дальнейшие утверждения про «Аннушку, которая пролила подсолнечное масло», и даже не ирония, а скорее — глумление, по крайней мере, в устах «профессора черной магии».) Примем во внимание и контекст, с которым соотносится этот эпизод в романе — то есть уже отрезанную голову Берлиоза, поданную на блюде в завершение бала Воланду, которую тот вызывает на мгновение к жизни, чтобы показать своим гостям: *Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!* — затем она, потемнев и съежившись, превратится в череп на золотой ноге с откидывающейся крышкой и послужит кубком — уже для крови барона Майгеля.

Тема поругания человеческих чувств дважды проходит и через рассказ «Картофельный эльф» (1924) — о карлике, выступающем под таким псевдонимом-кличкой в цирке. Объект повествования, карлик Фред, в первый раз оказывается просто вышвырнутым из комнаты — когда двум сестрам-акробаткам захотелось потискать его, как ребенка, и с ним повозиться в постели; а он, почувствовав в себе мужчину, потерял голову и... вот тогда вошедший вовремя француз, партнер акробаток, схватив его за шиворот, бросает об стену в коридор, как беспомощную куклу. Зрительные элементы обстановки, по-видимому активно воздействовавшие на Фреда до этого, выписаны Набоковым с теми тщательностью и доскональностью, какие вряд ли мог проявить охваченный любовной страстью герой — здесь отход от несобственно-прямой речи уже в авторскую:

> На подзеркальнике валялись пуховки, гребни, граненый флакон с резиновой грушей, шпильки в коробке из-под шоколада, пурпурно-сальные палочки грима.

Затем, уже после падения, разворачивающаяся внутри карлика страсть вскипает с еще большей силой. Он влюбляется в пригревшую его после этого первого удара судьбы жену фокусника, Нору. (Та на какой-то момент уступает его напору.) Тут в сюжете как бы мимоходом снова является запах, но на этот раз он знаменует самодовольство и самообольщение героя, его, на самом деле, как читатель узнает, мнимую победу над судьбой:

> Карлик шел, вдыхая теплый запах бензина, запах листвы, как бы уже гниющей от избытка зеленого сока, и вертел тросточкой, надувал губы, словно собираясь свистеть, — такое было в нем чувство свободы и легкости.

Впечатление чего-то гниющего от запаха листвы — это уже не передача мыслей в сознании героя, а очевидно опять «прямое авторское включение». Разве не смеется уже тут автор над своим героем? Подтрунивание «творца» видно и в разговоре карлика со своим соперником, мужем Норы, фокусником Шоком, который будто ничего не слышит из того, что Фред пытается ему объяснить про себя и его жену (то, что они любят друг друга и теперь будут жить вместе). Но, с другой стороны, смеется автор и над Норой — когда муж заставляет ее поверить, что он из-за ее измены принял яд, а потом, приведя ее этим в ужас и заставив вызвать врачей, преспокойно одевается и уходит. (При этом Нора конечно остается со своим мужем-фокусником и никуда не уезжает с карликом, как он о том мечтал.) Через восемь лет, когда Фред живет в глухом месте Англии, в полном уединении, и Нора приезжает к нему, чтобы сказать, что у нее был от него ребенок, который теперь, только что, умер. Первое она ему успевает сказать, но Фред так необычно — глупо и преувеличенно — реагирует на известие (сперва решает, что она хочет к нему все-таки вернуться, а потом, что она боится, как бы не отнял он у нее сына), что Нора, которой хотелось просто поделиться с кем-нибудь своим горем, а еще и посмотреть на черты умершего сына: за годы прежний образ города мог быть ею забыт, заслонен, облагорожен образом их нормального ребенка, поэтому она так жадно вглядывается, ищет и — не находит, видит, наконец, что никакое взаимопонимание между ними просто невозможно, и уходит. В результате карлик бежит за ней на станцию и, осмеиваемый местными мальчишками (несколько неестественно, прямо ex mahina — на «немецкий», романтический манер), погибает прямо у ее ног. Судьба маленького человека, казалось бы? Но и Нора, и Фред выписаны с такой — совершенно холодной и откровенно несочувственной — доскональностью, что читатель в финале чувствует и себя точно оплеванным, а всякая попытка с его стороны — искательно обращенного — сострадания к героям натыкается на неизбежное (то есть холодно предусматриваемое автором заранее?) саморазрушение.

Конечно: сознание человека слабо, оно постоянно склонно обольщать и обманывать себя разными грезами и выстраиванием мифов, — словно говорит нам этим Набоков. Но над самообольщениями слабых мира сего писатель смеется довольно жестоко, совсем не в традициях русской литературы. Это не может не бросаться в глаза при самом первом знакомстве с творчеством Набокова и было, как будто, уже отмечено критикой.

Вот разворачивание той же идеи в рассказе «Подлец» (1928). Завязка интриги почти стандартная — герой-объект обнаруживает измену жены и вызывает ее любовника на дуэль. Однако все-таки струсив, он в последний момент перед поединком убегает от своих секундантов, запирается в номере гостини-

цы и, впадая, по-видимому, в спасительное забытье, начинает представлять себе, как он возвращается домой, а там уже сидят, пьяные и довольные, его секунданты, а с ними его вернувшаяся с повинной (во всяком случае, как будто готовая даже просить у него прощения) — жена! Секунданты, перебивая друг друга, рассказывают, как ему несказанно повезло — противник, оказывается, тоже струсил и бежал от своих секундантов, но еще раньше него, так что теперь все шито-крыто. В финале же герой (и читатель вместе с ним) все-таки осознает, что так не бывает, что это был сон. Все мерзко (словно тому же служит и фамилия одного из его секундантов — Гнушке). — «Не гнушайтесь же моими героями, — как будто говорит нам Набоков. — Ведь и вы такие же, как они».

Отношение к женщине у Набоковского героя, в двойственном духе самого Достоевского (что бы сам Набоков ни говорил на этот счет), охватывает широкий веер чувств — от всепрощения и благостного ожидания любой, хоть какой-нибудь встречи *с ней* (даже такой, на которую она не придет, — рассказ «Благость», 1924), до откровенно материального, сексистски-потребительского, облагораживаемого разве что только налетом особо развитого, уже рассмотренного выше зрительного гедонизма («Хват», 1932). Вот вариант косвенно-прямой речи героя из этого рассказа (он едет со знакомой из поезда к ней домой на такси):

> Мы сейчас поедем. Так лучше. Я думаю, он [шофер] разменяет пятьдесят марок? У меня все крупные. Нет, впрочем, есть мелочь. Адрес, скажите адрес. В автомобиле пахло керосином. Не будем портить себе удовольствие поверхностными прикосновениями. Скоро ли? Какой тихий город. Скоро ли?

А вот отрывок из финала пятистраничного рассказа «Музыка» (1932), в котором герой пошел на устроенный на чьей-то берлинской квартире концерт — всегда подчеркиваемо непонятной для автора стихии, музыки: он входит туда с опозданием, начинает от нечего делать разглядывать аудиторию и неожиданно для себя видит там сидящей свою бывшую жену, с которой он развелся в другом городе и которую уже два года как пытается выбросить из памяти:

> Виктор Иванович смотрел по направлению к двери. Там маленькая, черноволосая женщина, растерянно улыбаясь, прощалась с хозяйкой дома (...) Виктор Иванович понял, что музыка, в начале казавшаяся тесной тюрьмой, в которой они оба, связанные звуками, должны были сидеть друг против друга на расстоянии трех-

> четырех саженей, была в действительности невероятным счастьем, волшебной стеклянной выпуклостью, обогнувшей и заключившей его и ее, давшей ему возможность дышать с нею одним воздухом, — а теперь все развалилось, рассыпалось...

Относительно особо увеличенного статуса «зрелищности» всего описываемого у Набокова нелишне, мне кажется, поразмышлять над следующим эпизодом из его рассказа:

> Пара откормленных вороных, с блеском на толстых крупах и с чем-то необыкновенно женственным в долгих гривах, пышно похлестывая хвостами, бежала ровной плещущей рысью, и мучительно было наблюдать, как, несмотря на движение хвостов и подергивание нежных ушей, несмотря также на густой дегтярный запах мази от мух, тусклый слепень или овод с переливчатыми глазами на выкате присасывался к атласной шерсти («Обида», 1931).

Ведь тут как будто и сам автор-Набоков присутствует в действии, причем не одним зрением, но и осязанием и обонянием: он «соучаствует» не только и не столько в качестве пассивного объекта ситуации (*мучительно наблюдать*), то есть лошадей, которых кусают слепни, но и со стороны — в качестве ее агентов, слепней или оводов. Не так ли же видели ситуацию и *комар, муха* или *шмель* — в каждого из которых по очереди обращался князь Гвидон из Пушкинской сказки? Но разве не виден здесь еще и какой-то прямо-таки Тютчевский — *угрюмый, тусклый огнь желанья*?[1]

§ 7. Точка зрения автора, всё далее отодвигающегося от читателя

> ...Но еще больше он любит сказать вам правду и заставить думать, что он лжет.
>
> (*Эдмунд Вильсон* о Набокове — по словам З. Шаховской)

Сохранение «авторской» точки зрения в тексте вполне может допускать некоторые вольности. Так, оно вовсе не требует, чтобы повествователь или рассказчик не могли бы ни на миг никуда отлучиться из хронологической канвы своего повествования, то есть ни на секунду «отойти» в сторону от избранного ими — будто раз и навсегда — объектного воплощения авторского голоса, от

[1] Можно вспомнить также и ревниво-завистливую реакцию на самого Набокова-писателя глубоко не равнодушного к нему Бунина (в пересказе Зинаиды Шаховской): «Чудовище! но какой писатель!» (Шаховская — с. 93).

авторской речи. Кроме известных нам со школы лирических авторских отступлений, в художественной литературе приняты различные формы ведения повествования: от автора, от одного из героев (рассказчика) или попеременно то от автора (со специальной фигурой выдуманного или реального повествователя, или вовсе без нее, так сказать «напрямую»), то от кого-то из реально действующих в повествовании (и поневоле автором же описываемых) персонажей. Все эти способы могут поочередно сменять друг друга (как в «Герое нашего времени»). Или даже они могут присутствовать вместе в одной и той же фразе (как в «несобственно-прямой» или «полупрямой» речи, когда формы лица глагола и местоимения употребляются по нормам прямой речи, а синтаксически все оформляется по образцу косвенной речи:[1] «Ты скажи, что я не из тех женщин, которых бросают» (Набоков)).

Напряжение и особенная «детективность» выстраиваемого Набоковым сюжета подчас соответствует тем главам «Преступления и наказания», когда Раскольников совершает убийство — с той, впрочем, существенной разницей, что писатель XX века *играет* не только с чувствами и мыслями читателя, заставляя сочувствовать и сопереживать своему герою, как это принято в классической литературе XIX, но играет уже и со всей литературной традицией построения сюжета и с искушенным читателем-эрудитом, обремененным знанием таковой. Каждая вещь Набокова есть определенный эксперимент над читательским восприятием. Так, например, существенный для понимания целого произведения эпизод в «Машеньке» оказывается, видимо, намеренно отодвинут на задний план и «задрапирован» неким совершенно детективным способом — доступный только через оброненный полунамек, лишь для внимательного читателя. Ведь герой-субъект этой повести, Ганин, по-видимому, просто неким искусным образом **выкрадывает** у героя-объекта, писателя Подтягина, пока они вместе едут в трамвае, его паспорт с французской визой — полученной только что с величайшим трудом этим последним, совершенно неприспособленным к жизни в эмигрантском Берлине, человеком)![2] В финале

[1] *Ширяев Е. Н.* Несобственно-прямая речь // Русский язык. Энциклопедия. М. 1998, с. 267.

[2] Автор статьи (*Левин Ю. И.* Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова (1985) // *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М. 1998, с. 284) подходит к этому, но почему-то возможности *кражи* так и не замечает, хотя несколько косвенных аргументов, на мой взгляд, указывают именно на нее: 1) Ганин вряд ли бы пошел помогать неблизкому для него человеку получать визу для паспорта в полицию, если бы не рассчитывал извлечь из этого какую-то для себя выгоду; 2) возвращаясь с проставленной выездной визой из берлинской полиции в автобусе вместе с Подтягиным, он фиксирует, что тот положил свой документ на сиденье, доставая мелочь, и как будто специально отвлекает его разговором — так, что, когда в окно дует ветер, тот хватается за шляпу, а не за желтый листок паспорта, что тоже фиксирует герой-субъект; 3) если у Ганина, как он сообщает в этом

Ганин просто уезжает из надоевшей ему берлинской квартиры (по поддельному паспорту?) в тот самый момент, когда туда должна приехать его бывшая возлюбленная, *Машенька* (а ведь его встречи с ней с нетерпением, но, как оказывается, тщетно в течение всей повести ожидает читатель). Впрочем, обманутыми, кроме читателя и Подтягина, оказываются еще и влюбленная в Ганина девушка Клара (она несправедливо считает последнего вором, но при этом не выдает его, а он даже не соблаговоляет оправдаться перед ней, играя ее чувствами). Кроме того, явно обманут и влюбленный в Машеньку ее нынешний муж Алферов — с ним Ганин поступает просто подло, напоив того накануне приезда его жены,[1] а единственный человек, которого герой не обманывает, — это его прежняя «пассия» Людмила, с которой он находит в себе силы расстаться. В этой повести мы видим как бы целый спектр Набоковских обманов: обман «честный» — Людмилы; принятый по «правилам игры» (для fiction) — обман читателя; откровенно описанный и, возможно, «оправданный» в глазах читателя — обман Алферова; «не честный» перед героем-объектом — обман Клары и, наконец, самый изысканный — только для того читателя, кто его способен *оценить*, как художественное построение, — обман Подтягина.

В рассказе «Венецианка» спектр обманываемых гораздо у́же — это старый копиист, *паркетатор и рантулятор* Магор, у которого герой-субъект уводит красавицу жену; отец героя-субъекта, который почти до конца рассказа остается в неведении относительно того, что прекрасный портрет Венецианки, который он приобрел через своего доверенного, Магора, является на самом деле мастерски выполненной подделкой, которая написана его сыном, а он изгоняет того за нарушение приличий в доме (т.е. ухаживание за чужой женой); и наконец, приятель по коллежду героя, Симпсон, оказывается в отместку буквально нарисованным на той же картине — только за то, что он будто бы донес на своего приятеля его отцу (так что пока Магор не стирает по приказу своего хозяина его фигуры с картины, тот не может обрести былой «субстанциальности»).

же автобусе Подтягину, действительно есть два паспорта — настоящий, старый, русский, и подложный, польский, по которому он живет, то легко предположить, что ему нетрудно будет подделать украденный у Подтягина паспорт, где фотография получилась совершенно неотчетливой, на свое имя; и наконец, 4) сам эпизод обнаружения пропажи паспорта Подтягиным автором «лаконично» опущен из текста — *Подтягин на ходу пошарил в кармане. — Идем же, обернулся Ганин, Но старик все шарил*. — Далее идет уже следующая глава.

[1] Такой поворот сюжета мог быть «оправдан» в глазах читателя тем — как мы втайне и надеемся, — что Ганин все-таки уедет с Машенькой, или хотя бы встретится, объяснится с ней! Вот тогда мы могли бы объяснить его действия дискредитацией антигероя — как в случае с рассмотренным ранее Черносвитовым, антигероем «Подвига».

В рассказе «Соглядатай» (1930) Набоков показывает сознание человека, каким оно могло бы быть, по мнению его героя-рассказчика, — после смерти. Человеческая мысль и здесь продолжает жить по инерции:

> после смерти земная мысль, освобожденная от тела, продолжает двигаться по кругу, где всё по-прежнему связано... (...) ...Потусторонняя мука грешника именно и состоит в том, что живучая его мысль не может успокоиться, пока не разберется в сложных последствиях его земных опрометчивых поступков.

Иными словами, Набоков разрабатывает здесь свою, внерелигиозную эсхатологию и заходит в этом гораздо дальше Воландовской констатации, что *рукописи не горят*. Набоковский герой, от лица которого ведется повествование, кончает с собой в результате скандала, устроенного мужем его любовницы Кашмариным (тот крайне унизительно избивает его тростью в присутствии мальчиков-братьев, гувернером которых служит главный герой), но тот, оказывается, все же не умирает (или умирает не совсем, *не весь*), а как-то *оплотняется* в виде некоторого, сначала правда несколько сомнительного, с точки зрения реальности, существа (чего-то наподобие призрака, или упоминавшегося выше на некоторое время отлетавшего от тела *духа* Штандфусса). Но затем он как будто вполне реально (подобно носу майора Ковалева) и снимает себе жилье, и принимает участие в разговорах, и даже сам активно действует — словом, как бы постепенно **приживается** снова в этой жизни. Но читатель не ожидает, что он же и есть повествователь, то есть что этот же повествователь и продолжает как ни в чем не бывало рассказ того, кто по вполне очевидным приметам однажды уже наложил на себя руки! Новый герой-рассказчик приобретает даже такую реальность, что его охватывает чувство, которое так ни разу и не посетило его в первой, реальной жизни, — он, кажется, по-настоящему влюбляется! (Своей любовницей, из-за которой он поплатился жизнью, Матильдой, герой откровенно тяготился — так же как Ганин Людмилой.)

Рассказ этот представляет безусловный интерес для того, кого интересуют возможные взаимоотношения в художественном тексте между героем, с одной стороны, фигурой повествователя, с другой, и автором, с третьей.[1] Мало того что повествователь после своей не-естественной (но вполне реали-

[1] Исследователи выделяют тут по крайней мере следующие инстанции: автор, герой и представитель автора в мире героя (*Падучева Е. В.* Рассказ Набокова «Набор» как эксперимент над повествовательной нормой // *Падучева Е. В.* Семантические исследования. М. 1996, с. 393). На мой взгляд, в интересующем нас рассказе отношения между авторским Я и вставным автором еще более сложные, чем описывавшиеся до сих пор.

стично, в деталях описанной) гибели продолжает как бы от своего же имени рассказывать о происходящем (такое мы видели и в других вещах автора, в частности в «Катастрофе»), но к концу рассказа он еще и окончательно *воплощается* — в одном из *персонажей* своего же собственного рассказа, то есть в Смурове! Тут происходит как бы чистой воды перевоплощение души.

Новое в таком сюжетном построении состоит в том, что рассказчик временами как бы сливается с кем-то из героев-персонажей, а временами сохраняет свою отдельность от них и обособленность. Поначалу бесплотный и не имеющий еще своего окончательного для нас имени дух (нечто вроде духа Штандфусса) при этом по инерции отождествляется читателем с тем первоначальным, то есть покончившим с собой рассказчиком — немного неуравновешенным молодым человеком, русским эмигрантом, служившим гувернером — учителем русской литературы в буржуазном берлинском семействе, о котором поначалу и шла речь. Но потом про этого рассказчика мы узнаем, что он задался целью *изловить Смурова*. (Смуров же, как говорит один из критиков, это самая загадочная фигура в раннем творчестве автора.[1]) В своей новой жизни рассказчик полностью меняет свой род занятий — поэтому-то его практически невозможно до самого конца рассказа отождествить с первоначальным повествователем-самоубийцей. Он поступает на службу в книжный магазин некоего Вайнштока. Сам хозяин этого магазина — его привычки, посетители его салона, спиритические сеансы, которые тот устраивает, — все очень живо описано глазами вновь поступившего работника. Кроме того, красочно представлена и жизнь живущих в том же доме, над ним, соседей, еще одного семейства русских эмигрантов, в котором собирается почти каждый вечер небольшое общество. Окончательно же «оплотняется» внутри повествования образ действующего рассказчика в сцене подглядывания и подслушивания за сестрами — Евгенией Евгеньевной и Варварой (*Ваней*), когда рассказчик лежит в соседней с ними комнате, изображая прилегшего тут отдохнуть, а на самом деле ищет *улик* — свидетельствовавших бы о влюбленности Вани в Смурова, либо какого-то ее неосторожного признания сестре. (Позже оказывается, что Ваня чуть ли не помолвлена уже с другим — вовсе отличным и от рассказчика, и от Смурова — персонажем, Мухиным.) Сцена поисков фотографии (Смурова) в комнатах сестер описана так, что поверить, что рассказчик и есть Смуров, никак невозможно.

Но временами рассказчик — самостоятельная фигура в повествовании — как будто исчезает: так происходит, например, в сцене объяснения Мухина со Смуровым, когда Смуров оказывается уличен во лжи (он в красках, при

[1] *Мулярчик А. С.* Постигая Набокова // *Набоков В.* Романы. М. 1990, с. 13.

обеих женщинах рассказывает историю своего побега прямо из-под расстрела у красных в Крыму, но Мухин, после того как они остаются одни — сестры куда-то вышли, — замечает ему, что в Ялте нет никакого вокзала, фигурировавшего в рассказе Смурова). Тут описание дается от третьего лица:

> Понизив голос он [Смуров] хрипло проговорил:
> — Я вас очень прошу... пусть это останется между нами.

Всё объясняется только в конце, когда повествователь открыто признается, что Смуров — это и есть он сам. А до тех пор читателю приходится (как бы вместе с рассказчиком) лишь ломать голову над загадочным образом неуловимого Смурова.

Еще один активный поступок рассказчика, представляющий нам его как самостоятельного, отдельного от Смурова, человека, — когда он хитростью выманивает у *Романа Богдановича* дневниковые записи, которые тот регулярно отправляет по почте другу в Ревель, и читает их, якобы всё в тех же поисках отгадки скрываемой от него тайны (тайны Смурова). Но и здесь никакой отгадки ни он, ни тем более читатель, не получает — история, с такой тщательностью ежедневно фиксируемая Романом Богдановичем, оказывается чудовищным бредом и пустыми домыслами (относительно гомосексуальных посягательств Смурова на него самого, автора «исторических» записок). По жанру же эти, якобы объективные записки, и по их роли в Набоковском сюжете напоминают перехватываемые Поприщиным письма собаки его начальника, Фидельки (в Гоголевских «Записках сумасшедшего»), с той разницей, впрочем, что те все-таки открывают Поприщину тайну сердца его избранницы, генеральской дочери, а записки Романа Богдановича только в очередной раз затемняют ход сюжета.

Тем не менее в финале рассказа, в беседе с Кашмариным, прежним мужем Матильды, рассказчик ненароком выдает себя читателю: он сам и оказывается Смуровым. Но непосредственно перед этим эпизодом, наверное, чтобы окончательно спутать все карты и убедить читателя в том, что рассказчик и есть тот, кто застрелился в начале повествования, рассказчик идет к своей прежней квартирной хозяйке (в комнате которой покончил с собой) и ищет свидетельств этого самого рокового события. Там он действительно убеждается, что дырка от его пули, хотя и тщательно замазанная, все же осталась... И вот тогда, после этого

> мир сразу приобретал успокоительную незначительность, я снова был силен, ничто не могло смутить меня, я готов был вызвать взмахом воображения самую страшную тень из моей прошлой жизни.

(То есть он снова убеждается, что он — всего лишь *дух*? И для него по-прежнему возможно всё? — как любое следующее перевоплощение, так и любой поступок, даже самый низкий.[1])

«Дух» у Набокова живет воображением, снами, самообманом итп. Глубинным исповеданием всех героев-субъектов Набокова остается превосходство мира собственного воображения по сравнению с любой, даже самой яркой реальностью, превосходство мира чувств, разыгрывающихся в фантазии человека (до воплощения их в реальности), над теми чувствами, которые движут им в действительности:

> И только во сне, обливаясь слезами, я ее наконец обнимал и чувствовал под губами ее шею и впадину у плеча, но она всегда вырывалась, и я просыпался, еще всхлипывая. Что мне было до того, глупа ли она или умна, и какое у нее было детство, и какие она читала книги, и что она думает о мире, — я ничего толком не знал, ослепленный той жгучей прелестью, которая все заменяет и все оправдывает и которую, в отличие от души человека, часто доступной нашему обладанию, никак нельзя себе присвоить, как нельзя к имуществу своему приобщить яркость облаков в ветреный вечер или запах цветка, который тянешь, тянешь до одури напряженными ноздрями и никак не можешь до конца вытянуть из венчика. Как-то, на Рождестве, перед балом, на который они все шли без меня, я увидел между двух дверей в зеркальном просвете, как сестра пудрит ей обнаженные лопатки, а в другой раз я заметил у них в ванной комнате особую такую дамскую сеточку для поддержки груди, и это были для меня изнурительные события, которые страшно и сладко влияли на мои сны. Но должен признаться: ни разу во сне я не пошел дальше безнадежного поцелуя (я сам не понимаю, почему я так всегда плакал, когда мы встречались во сне). То, что мне нужно было от Вани, я все равно никогда бы не мог взять себе в вечное свое пользование и обладание, как нельзя обладать окраской облака или запахом цветка. И только когда я наконец понял, что все равно мое желание неутолимо и что Ваня всецело создана мной, я успокоился, привыкнув к своему волнению и отыскав в нем всю ту сладость, которую вообще может человек взять от любви («Соглядатай»)[2].

По тому же принципу построены сюжеты многих Набоковских вещей — можно вспомнить хотя бы рассказ «Круг», повесть «Машенька», роман «Дар»[3]. Об этом существует уже большая литература[4].

---

[1] Попутно замечу, что это уже отчасти тема «двойников» Достоевского.

[2] А это уже тема, общая для него с немецкими романтиками — Новалисом, Гофманом и др.

[3] Можно сказать, что в этом Набоков продолжатель идеалов и традиций русского «серебряного века», но также, по-видимому, вдохновлявшийся идеями французов — хоть и отрицая это — писателя Марселя Пруста, возможно, философа Гастона Башляра и некоторых других.

[4] В. Ходасевич, Ю. Левин (с. 280–281), Ю. Апресян и др.

§ 8. Как можно «прочесть» Достоевского

> ...блестяще-холодному, трезво-вдохновенному, какому-то беспощадному выдумщику Сирину он [Достоевский] слишком чужд, чтобы возможны были тут какие-либо сравнения.
>
> (*Адамович,* 1935)

Набоков признается, что Достоевский для него — писатель не великий, а довольно-таки посредственный;[1] кроме того, он называет Достоевского — «самым европейским из русских писателей» — за то, что тот так и не смог избавиться от влияния сентиментальных романов и западных детективов (с. 182). По сути же дела, Набоков просто обвиняет его в отсутствии вкуса.

Надо признать, что в откровенностях Набокова (это было в лекциях перед его американскими студентами) есть доля истины. Ведь и в самом деле сюжеты у Достоевского часто топчутся на месте, описания изобилуют длиннотами, характеристики персонажей порой довольно-таки однообразны, а в описаниях лиц, одежды, манеры вести себя персонажей (так же как в описании обстановки комнат или пейзажа на улице, погоды итп.) великий русский писатель XIX века в самом деле проявляет себя как человек, мягко говоря, ненаблюдательный (это, как мы знаем, страшный порок для Набокова, почти равный обвинению в профессиональной непригодности). Достоевский действительно небрежен и как-то поразительно нетребователен в описании всего, что для него является фоном, кулисами, задним планом или внешними обстоятельствами по отношению к основному действию, к диалогу главных героев (или, если говорить по большому счету, к постоянному диалогу этих героев и через них самого автора — с Богом). В описании действий героев Достоевский не проявляет того внимания, тщательности и мастерства, с которыми он подходит к описанию внутренних переживаний, хитросплетений во взаимоотношениях и — главное — к восстановлению истинного смысла тех или иных поступков, которые совершаются героями, как правило, «за кулисами, за кадром» основного действия. Основное внимание Достоевский уделяет интерпретации (судебному, и более всего моральному разбирательству), а не фактическому описанию. (Собственно, тем же занимается и Лев Толстой, у него такая интерпретация дается еще более прямым текстом и мнения автора «читаются» в поступках, мыслях или речах персонажей, но он все-таки гораздо более внимателен к описанию и этим удостаивается большего почтения со стороны Набокова-лектора.)

---

[1] *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М. 1996, с. 176.

Вполне справедлив упрек Набокова литератору-Достоевскому даже и в «низкопробности» (на уровне *литературного трюка*), и в неправдоподобности того, как в «Преступлении и наказании», например, оказываются сведены вместе убийца и проститутка, т.е. Раскольников и Соня Мармеладова (с. 190). В романе нет описания того, как Соня занимается своим преступным ремеслом. «Соразмерность» в этом плане у Достоевского и в самом деле нарушена: весь роман рассказывает о раскаянии в убийстве, совершенном Раскольниковым, а вот раскаяние за блуд выглядит совершенно неубедительным, оно как бы всё шито белыми нитками. Но что делать, раз в пору написания романа (1866 г.) в русском обществе проститутка безусловно считалась падшей женщиной, и описывать ее психологию было еще не принято (писатели решатся на это только позже, вслед за Мопассаном, — Л. Андреев, М. Горький, И. Бабель — вплоть до Вик. Ерофеева с его «Русской красавицей»).

В общем-то, все упреки, предъявляемые Набоковым Достоевскому, имеют под собой основания и ни один из них в частности (вплоть до *эпилепсии, истерии*, *психопатии* и даже *старческого маразма* его героев) нельзя отвести. Но видеть в этом писателе прежде всего автора *хорошо закрученного сюжета*, как делает Набоков (с. 188) — слишком уж мелко: это может, пожалуй, сойти для поверхностного знакомства с русской литературой в рамках колледжа, преподаванием в котором Набоков занимался в американский период своего творчества. Зато Набоковское обвинение в излишней «европейскости» Достоевского можно обратить против самого Набокова — если видеть центр, ядро, смысл или даже саму идею русской литературы не в использовании / не-использовании каких-то чужих тем и мотивов, как предлагает считать Набоков, а в решении главнейших вопросов, вопросов сути (не формы, но содержания, не эстетики, но мировоззрения, не соответствия изысканному вкусу, но истинной веры — того, чем интересуются *русские мальчики* в «Братьях Карамазовых»). Всё, к чему с дотошностью (вполне справедливо в каждой из частностей) «цепляется» Набоков, по сути Достоевскому глубоко не важно. Боюсь, что и сам Набоков это понимает — и это просто очередная его мистификация. Достоевский как бы пишет не об этом. Ведь и вся русская литература, беря ее лучшие образцы, тоже не об этом. Ей вообще не так важны частности и детали правдоподобия, как литературе Западной Европы, она не придает такого значения отточенности стиля и формы, как та (Флобер, Пруст итд.). Русские и в самом деле, наверно, называют кузнечиков — *цикадами* (как замечено Набоковым в одном из рассказов) и для них в общем-то даже различие в названиях райских птиц — Сирина от Алконоста (как птицы печали от птицы радости) не так уж существенно, что замечательно иллюстрирует песня Вл. Высоцкого. Но ведь все это и есть те самые, практически иначе не уловимые, предпочтения, которые присущи рус-

ской душе и которые словно не хочет замечать Набоков — как он ни пристрастен к консервации своего русского *вывозного сорта*, вплоть до орфографии, языка. Можно, конечно, сколько угодно отыскать в ней же, то есть в русской душе, и пороков — близорукости, наивной веры, необязательности, постоянной склонности к самообольщению и самовозвеличению — причем пополам с обязательным самооплеванием, обращенным на себя цинизмом итд. Все это, если собрать вместе, можно представить как органическую тягу русской культуры к мерзости и грязи, а русского человека — как органически неспособного вообще ни к чему хорошему. Но можно — и как многоплановость, или ту же *широкость* русской души, по Достоевскому, объединяющую в себе отталкивающиеся друг от друга противоположности, как то, что способно удерживать в себе противоречия, как умение балансировать между двумя безднами (так обостренно-зримо ощущаемыми Б. Паскалем). Сюда же, мне кажется, следует отнести и слияние, синтез антиномий в символе, превознесением которого было наполнено мировоззрение В. Розанова и П. Флоренского.

§ 9. Приложение: о совах

Если серьезно рассматривать идею самоотождествления автора со своими псевдонимами, то Набоковский *Сирин* мог бы быть идентифицирован как *сова*, грубо говоря, по следующим пунктам:

- Сова это единственная из птиц, способная смотреть на заинтересовавший ее объект сразу обоими глазами.[1]
- У сов значительно больший, сравнительно с другими птицами, размер глаз — с огромными зрачками; всех сов на земном шаре около 150–200 видов, и у многих из видов глаза выпуклые, навыкате.[2]
- Почти у всех видов сов на голове — характерный «лицевой диск», то есть оперенье, придающее ей форму как бы человеческого лица. (При этом характерно, что к старости, когда лицо самого Набокова действительно стало напоминать — на некоторых фотографиях — сову, писатель от псевдонима Сирин уже отказался.)
- Известно, что острота зрения и слуха у совы уникальны. Как следует из данных, приводимых в специальной литературе, совы способны видеть свою жертву (например, мышь) при освещенности, в 5·10 в 10-й степени раз (!) менее слабой, чем освещенность поверхности земли в солнечный полдень. (Ее «телескопический» глаз представляет собой в продольном

[1] *Акимушкин И.* Мир животных. Птицы. Рыбы, земноводные и пресмыкающиеся. М. 1995.
[2] *Холодковский Н. А.* Птицы Европы. СПб. 1899, с. 94.

разрезе нечто вроде подзорной трубы.) Кроме того, ухо совы — в 50 раз более чувствительный «прибор», чем наше, человеческое, ухо. Хотя оба они работают в одном и том же диапазоне частот: но в отличие от человека, сова «слышит», например, как ползет по стене таракан. «Из-за своей глазастости, невозмутимого философского спокойствия, с которым сова взирает на внешний мир, она еще у древних греков прослыла символом мудрости и познания» (Акимушкин — с. 119–120).

- Совы относятся к ночным хищникам; все оперенье очень мягкое, рыхлое, «совиное», не исключая даже рулевых и маховых перьев, вследствие чего полет сов совершенно тих, без всякого шума; народное суеверие и невежество отнесло сов к разряду животных, служащих предвестниками всяких несчастий, болезней и даже смерти; по словам Брэма: «Я видел однажды ушастую сову, которая проглотила большую мышь, и сирина, проглотившего большого воробья с ногами и почти со всеми перьями. Сова схватила воробья одной лапой, поднесла его к клюву таким образом, что голова пришлась прежде всего в пасть, и затем, откидывая назад голову, постепенно стала пропихивать воробья внутрь, что, наконец, и удалось после многих усилий»; «все дневные виды птиц ненавидят [сов]» (Холодковский — с. 95–96)[1].
- Если мы сравним количество упоминаний разновидностей совы в произведениях Набокова (а тут надо учесть, кроме сирина, еще и неясыть, и сипуху, и совку, и пугача, и филина) — со среднестатистическим их показателем (хотя бы по Частотному словарю Л. Н. Засориной), то получится, что к этим представителям пернатого царства писатель питал особое пристрастие. В качестве единичных примеров приведу лишь французские названия *Le grand duc* и *Le duc moyen* (которые переведены самим Набоковым в рассказе, написанном по-русски, соответственно как *Великий князь* и *Князь средний* («Посещение музея», 1939), а также эпизод с только что пойманным совенком из рассказа «Обида» (1931)):

> ...совенок, толстенький, рябой, с прищуренными глазами, вертел головой, — вернее, не головой, а своим очкастым личиком...

Эти пункты можно было бы продолжать. На мой взгляд, внешнее сходство наиболее очевидно на следующих фотографиях — ушастой совы (например, в книге Акимушкин — с. 124) и Набокова в пожилом возрасте (в 60–70-е годы).

* * *

[1] Примечательно, что именно это описание птиц читал — и чтил — сам Набоков («Другие берега»).



Илл. 3. *Руки 80-летнего иранского бродяги Аму Хаджи, который не мылся более 60 лет*

Глава III
Тропы и фигуры — у Платонова и Набокова

Краткое содержание:

§ 1. Опыт фронтального подсчета и сравнение *поэтизмов* Набокова и Платонова. — § 2. Приложение (с возвращением к началу).

Как измерить нормы употребления, например, метафоры? В интересной статье Н. А. Кожевниковой были выделены два важных множества для описания поэтического языка Платонова[1] — с одной стороны, множество самих *предметов* сравнения (или, собственно, денотатов), а с

[1] *Кожевникова Н. А.* Тропы в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный. М. 2000, с. 369–377. Это лежит в рамках начатого описания метафорики языка русской литературы, как соотнесения множества объектов и их образов, которое может быть организовано по рубрикам ‘Звери, Насекомые,

другой, множество *образов* такового сравнения, то есть, с одной стороны, того, что сравнивается, а с другой, того, с чем сравнивается. Но к этому разделению в метафорах мы более подробно вернемся в следующей главе.

§ 1. Опыт фронтального подсчета и сравнение *поэтизмов* Набокова и Платонова

Рассмотрим и сравним между собой несколько наиболее заметных поэтических приемов и фигур — их можно называть «экспрессемами» (Григорьев) или просто *поэтизмами*, — которые используются Набоковым и Платоновым. Набоков важен мне как пример классического языка художественной литературы, как бы языка, доведенного до мыслимого совершенства, образец использования «ударных» средств искусства слова (в первую очередь метафорических сравнений), для возможности осознания контраста его в этом отношении с Платоновым.

Были взяты отдельные произведения этих авторов — начальные 22 страницы романа «Чевенгур», 20 страниц из начала повести «Котлован», целиком рассказы «Фро» (1936), «Афродита» (1944) и «Возвращение» (1946), с одной стороны, а с другой, рассказы «Соглядатай» (1930), «Весна в Фиальте» (1938), «Сестры Вейн» (1951) и 10 глав I части (то есть 32 начальные страницы) романа «Лолита». Всего же — около 120 страниц Набокова и около 100 Платонова. В них подсчитывались подряд по возможности все случаи встреченных при чтении сравнений, метафор, метонимий, двусмысленности, иронии, контаминации, силлепсиса, вульгаризмов, выражений высокого стиля итп. Хотелось понять, как на уровне еще и этой — более или менее формальной — поэтики можно охарактеризовать творчество двух авторов, в некоторой степени прямых антиподов. При этом сам набор поэтических фигур был по возможности сокращен и упрощен, но в некоторой степени и расширен — я шел, как мне представляется, от самого материала, а не от теории.

Следует оговориться, что выделенные здесь поэтизмы (поэтические, стилистические приемы и фигуры) не совсем традиционны. Выявление по «живым» текстам, так сказать, неких уже «омертвевших» поэтических схем, то есть разнесение их по рубрикам, — занятие, к сожалению, остающееся творческим, которое подчас раздражает своей нарочитой недискретностью и вынужденным своеволием в принятии решений. Приходится как бы частенько

Силы природы, Артефакты' (*Петрова З. Ю., Кожевникова Н. А.* Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв. Вып. 1. Птицы. М. 2000).

«резать по живому», поскольку очень часто в поэтическом употреблении слова можно усмотреть сразу несколько фигур или приемов, и не всегда понятно, какую из них избрать (в таких случаях я, как правило, старался фиксировать их все). Например, в Пушкинской фразе из «Капитанской дочки» можно усматривать одновременно и метонимию и иронию:

> Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды.

Метонимия здесь налицо: мыс Доброй Надежды — то место на карте, к которому Петруша Гринев и собирался прикрепить хвост мочалки для изготовления воздушного змея (занятие, конечно требующее обстоятельности для него самого, но очевидное нарушение порядка в глазах его батюшки, в чем видна ирония и игра слов, потому что «добрые надежды» мальчика вот-вот, как мы понимаем, должны обернуться головомойкой и ему, и «надзиравшему» за мальчиком французу Бопре). Возможно, тут же имеется еще и столкновение «голосов», то есть речи Петруши (*батюшка*) и самого «батюшки» *(прилаживал*).

Ниже приводится таблица, на которой представлены полученные данные:

Табл. 17

Использование «поэтизмов» в произведениях Набокова и Платонова

поэтический прием // произведение (год написания)	**Соглядатай 1930**	**Весна в Фиальте 1938**	**Сестры Вейн 1951**	**Лолита 1954–1965**	**в сумме:**	**Чевенгур 1927–29**	**Котлован 1930–32**	**Фро 1936**	**Афродита 1944**	**Возвращение 1946**	**в сумме:**
объем (стр.)	48 с.	20 с.	17 с.	32 с.	117	22 с.	20 с.	20 с.	16 с.	22 с.	98 с.
сравнение	97	80	33	66	276	31	4	6	1	5	47
метафора	10	17	13	16	55	3	3	2		2	10
образ	5	5	3	9	22	4	4	3		2	13
итого:					**353**						**70**
загадка	2	18	4	6	30	3	8	7	1		19
издевательство			3	2	5						
метонимия	1	3		3	7			1			1
цитация				2	2		1				1
олицетворение	3	1		2	6	6	4	1	3	–	14

аллитерация		1		2	3		1				1
неологизм		9		6	15	3	1			1	5
иносказание/ двусмысленность	1	9	2	19	31	17	4	3	4	2	30
эвфемизм			1	1	2	1	3	1	–	–	4
ругательство				1	1	9					9
оксюморон				1	1	1	2			1	4
силлепсис			1		1			6			6
итого:					**99**						**94**
плеоназм							14				14
перифраз							15				15
конкретизация							6				6
обобщение						1	21	1			23
аграмматизм							11				11
канцелярит						3	12				15
Научно-тех. стиль						7	5	2	2		16
причинность						5	6	1		2	14
вульгаризм/ варваризм						2	7	9	11	5	34
высокий стиль						4	13	2	12	2	33
генитивная конструкция				1	1	13	57	11	13	2	96
контаминация / каламбур			3		3	30	81	17	6	6	140
всего:					**461**						**581**

Так уж получилось, что больше внимания я уделяю приемам Платонова, хотя Набоков — безусловно более благодарный писатель по части «поэтического».

Следует, вероятно, пояснить на примерах, какие именно случаи поэтических употреблений я отношу к выделенным здесь фигурам и тропам.

Сравнение — (все, даже чисто грамматические сравнения с союзом «как»): у Набокова: *...тот род жилья, в котором знаешь, что найдешь вместо душа клистирную кишку, натягиваемую на ванный кран* (Л). У Платонова: *От жара из тела двигателя вытекли все его медные части; сошли и окоченели на фундаменте, как потоки слез, подшипники и арматура*...(А)[1].

Метафора — (перенос по сходству, причем здесь же еще и гипербола): у Набокова: *...старый дом вцепился в них всеми своими плюшевыми щупальцами*

[1] Примем следующие сокращения: Л — Лолита; С — Соглядатай; ВФ — Весна в Фиальте; СВ — Сестры Вейн; // Ч — Чевенгур; К — Котлован; Ф — Фро; А — Афродита; Вз — Возвращение; ВП — Взыскание погибших; ГЖ — Государственный житель; СМ — Счастливая Москва.

(СВ). У Платонова сравнений и метафор в целом в пять раз меньше (причем мной учитывались и совершенно стершиеся языковые метафоры): *время всю пользу съест* (К).

Образ — это, как правило, разворачивание метафоры в сложное представление, когда вслед за единичным переносом — *супружеская жизнь = мягкий диван* — автор, преимущественно Набоков, развивает сопоставление, дополняет его подробностями и конкретными деталями: *Молевые проединки появились в плюше супружеского уюта* (Л). У Платонова: *Она заплакала над пирогом, уже положенным в железную форму, и слезы ее закапали в тесто. Она только что смазала поверхность пирога жидким яйцом и еще водила ладонью руки по тесту, продолжая теперь смазывать праздничный пирог слезами* (Вз).

Загадка — либо с предлагаемой тут же отгадкой (а) или с отгадкой, требующей обращения к предыдущему тексту, анафорического типа (а1), или с отгадкой в тексте, следующем далее (катафорическая), иногда только в самом конце (а2), или же вовсе без отгадки (б), что наиболее приближает этот употребляющийся Набоковым прием к Платоновскому: а) [рассказчик позирует перед начинающей художницей] *...Его дочь смотрела на меня из-за мольберта и мной одолженные ей глаза или костяшки рук вставляла в ту кубистическую чепуху, которую тогдашние образованные барышни писали вместо персиков и овечек* (Л); или: *...сын знаменитой тогда кинематографической актрисы, которую он редко видал в мире трех измерений* (Л) [то есть даже чаще, чем в жизни, мог видеть на экране]; б) *Я познакомился с Ниной очень уже давно, в тысяча девятьсот семнадцатом, должно быть, судя по тем местам, где время износилось* (ВФ) [может быть, имеются в виду фотографии, которые рассказчик как бы рассматривает, перебирая]. Иногда случай (а2) смыкается с обмолвкой рассказчика (т.е. предвосхищением, пролепсисом?): *Содрав с маленьких сухощавых рук перчатки, Нина последний раз в жизни ела моллюски, которые так любила* (ВФ) [до этого о ее близкой смерти ничего не говорилось]. Ср. с такой Платоновской фразой, которую я бы отнес именно к случаю (б): *...Она чувствовала, что в ней самой слабеет сердце от легкости воздуха; все* [в мире] *было слишком отчетливо видно, ослепительно и призрачно — он казался поэтому несуществующим* (Ф). Это и загадка, и парадокс (последний прием я не учитывал в подсчетах).

Издевательство — как специфически Набоковский прием — пренебрежение, выражаемое рассказчиком по отношению к герою (а то даже и к читателю): *Упитанные, лоснистые маленькие эскимоски с личиками морских свинок, рыбным запахом и отталкивающей вороньей чернотой прямых волос...* (Л); *Я дивился невзыскательности их вкуса* [любовников Цинтии] *всякий раз, что мне случалось с тайным содроганием увидеть туда-сюда бегущие полоски чер-*

ных волосков, проступавших сквозь найлоновый чулок по всей длине ее бледной голени с научной отчетливостью сплющенного под стеклом препарата... (СВ). Этой «строке» в таблице, характерной для Набокова, должна была бы соответствовать строка, описывающая контрастный Платоновский прием — авторское самоуничижение. Не отважусь пока его иллюстрировать примерами, но вот, разве что, из «Фро», когда между отцом, *паровозным машинистом*, и его дочерью Фросей возникает непонимание по поводу разных значений, которые вкладываются ими в слово *мещане* (читатель и вправе посмеяться над стариком, для которого это слово наполнено совсем иным смыслом, чем для дочери, но тут же понимает, что ведь и автор-то — на его стороне):

Я, бывало, на сутки, на двое уеду, твоя покойница мать и то скучала: мещанка была!

— А я вот не мещанка, а скучаю все равно! — с удивлением проговорила Фрося. — Нет, наверно, я тоже мещанка...

Отец успокоил ее:

— Ну какая ты мещанка!... Теперь их нет, они умерли давно. Тебе до мещанки еще долго жить и учиться нужно: <u>те хорошие женщины были</u>...

Метонимия (перенос значения, основанный на ассоциации по смежности): *Незабвенная старуха в черном, которая сидела рядом со мной на парковой скамье, на пыточной скамье моего блаженства (нимфетка подо мной старалась нащупать укатившийся стеклянный шарик), и которая спросила меня — наглая ведьма — не болит ли у меня живот* (Л) [парковая скамейка превращается в пыточную скамейку в воображении из последних сил сдерживающего себя эротомана]; у Платонова: *носильщик со шваброй... начал убирать перрон, как палубу корабля, оставшегося на мели* (Ф) — [здесь на самом деле метафора (перрон сравнивается с палубой корабля) используется как метонимия, потому что героиня рассказа, Фрося, оставшаяся без уехавшего любимого ею Федора, предстает сама — как корабль на мели — вместо перрона, на котором она стоит, глядя вслед уходящему поезду).]

Цитация (имеются в виду только случаи цитирования произведений других авторов, а не самоцитирования или цитации слов кого-то из героев, каковым является, например, введение предполагаемых мыслей самого рассказчика, Гринева, в «Капитанской дочке» Пушкина, когда Савельич встречает Петрушу после его попойки в трактире с гусарским полковником Зуриным: *Он ахнул, видя несомненные признаки моего усердия к службе* — это как бы передает слова самого возмущенного Савельича: «Так вот каково твое усердие к службе!», хотя, конечно, и эти случаи, случаи внутренней цитации тоже имело бы смысл исчислить). У Набокова: *...встречаются девочки, которые для неко-*

торых очарованных странников... обнаруживают истинную свою сущность — ... нимфическую (Л). Здесь, видимо, цитируется Лесков. Или: *...маленькая узкоплечая женщина, с пушкинскими ножками* (Л). Тут, правда, цитация совмещается еще и с загадкой: вероятно, имеется в виду Пушкинское *...две пары стройных женских ног*. У Платонова: *...надо уметь жить и работать с теми людьми, которые есть на свете* (К). Это очевидно аллюзия на Сталинское выражение; или *...лозунг Ленина: «дьявольски трудное дело управлять государством»* — по-видимому, иронически переосмысленное «каждая кухарка должна научиться управлять государством»[1].

Олицетворение (или вполне обычное в поэзии одушевление неодушевленных предметов): у Набокова: *мы наскоро обменялись жадными ласками, единственным свидетелем коих были оброненные кем-то темные очки* (Л). У Платонова: *Одно только на прощанье порадовало Захара Павловича — из трубы этой хаты вырос наружу подсолнух, — он уже возмужал и склонился на восход солнца зреющей головой* (Ч); *Назар Фомин стоял тогда возле своих умерших машин* [на месте построенной им, но сгоревшей от чьего-то поджога электростанции], *глядевших на него слепыми отверстиями своих выгоревших нежных частей, и плакал* (А). Здесь и метафора, и образ, и загадка, и отчасти, может быть, даже эвфемизм. Статистически это скорее Платоновский прием.

Аллитерация (повторение близких или даже одинаковых согласных и их сочетаний): у Набокова: *либидобелиберда* (имеется в виду психоанализ); *всё Эдгаровый перегар* (Л) — по-видимому, относится к писателям, подражающим Эдгару По. У Набокова встречается значительно чаще.

Неологизм, или, точнее, для Набокова — экзотизм, то есть слово, взятое по большей части из словаря В. Даля (или же из словаря иностранных слов): *лузг* — стык глазных век у носа, глазной куток, *запашка* — состояние запыхавшегося, *спохватки* — действие по гл. «спохватываться», то есть ‘внезапно вспоминать’, (про младенца, делающего первые шаги) *на калачиках* — от «калачиком», то есть ‘круто согнутые внутрь’, в данном случае — ноги; *бурнус* — накидка и верхняя одежда разного вида, *просадь* — ряд посаженных деревьев, *орлить* — клеймить казенным клеймом, *офиологический* — (от офиология — наука о змеях), *глиссада* — траектория полета самолета или вертолета при заходе на посадку — все примеры из (ВФ); *тропотком, выщелком, земнородные женщины, фасциний, перитон* итд. (Л). Есть и его собственные, впрочем не слишком отклоняющиеся от нормы, неологизмы — *выпадыш* — на основании глагола *выпадывать; спинопохлопывание* (ВФ) итп. (не принимались в расчет

[1] Я допускаю и почти уверен, что на самом деле не выявленных мной цитат в прочитанных текстах Набокова и Платонова гораздо больше.

особенности Набоковского правописания — такие как *свэтер*, *разстановка, мятель* итп.). Им соответствуют у Платонова по большей части варваризмы и аграмматизмы, такие, например, как излюбленные им словечки *впрок, вмах, спрохвала, окорот, втугачку*.[1]

Тут приведу цитату из работы А. И. Смирницкого о потенциальных словах языка, тех, которые еще

> не «вошли в язык», то есть не стали восприниматься как готовые, [и которые поэтому] можно назвать **потенциальными** словами: это как бы инструменты, сделанные и опробованные, но не пущенные в ход. [И далее в примечании к этому же месту:] Интересно заметить, что характер потенциальных слов приобретают и слова, выходящие из употребления: их воспроизводимость, их принадлежность к языку оказывается для массы говорящих уже неизвестной.[2]

Плеоназм (скопление синонимических повторов одного и того же, выходящее за норму): у Платонова: *...любил следить за прохожими мимо* (К); *Но наступило позднее время ночи, и Настя закрыла уставшие глядеть глаза...* (Вз); *Невдалеке от станции строился поселок жилищ* (ГЖ) и др.

Иносказание (сюда же я отнес и двусмысленность): у Набокова: *вот собственно почему я так благодарно длю это пребывание с маленькой Моникой в кисейно-серой келье воспоминания* (Л) — рассказчик, очевидно, длит и само пребывание с девушкой. У Платонова: жена Пашкина уходит, решив выдать Жачеву их продовольственный паек, чтобы он отстал от ее мужа, профуполномоченного, — *волнуясь всем не терпящим отлагательства невозможным телом* (К) — ей, очевидно, невыносимо откладывать на более поздний срок заботу о еде; она не хотела откладывать вопрос о претензиях Жачева, желая поскорее разделаться с ними; кроме того, ее пышное тело не терпело отлагательства для наслаждений с мужем. Здесь Набоков и Платонов приблизительно одинаковы в употребительности приема.

Ругательство (табу, обсценная лексика, впрочем сглаженные литературной допустимостью): вот у Набокова: *...в направлении Бермудских или Багамских или Чертовоматерных Островов* (Л). У Платонова: *Ну что ты будешь делать? Он тут с паровозом как с бабой обращается, как со шлюхой какой!* (Ч).

Эвфемизм (выражение, заменяющее грубое или непристойное): *Цинтия повела меня на второй этаж, в холодную спаленку, чтобы показать мне... разво-*

---

[1] *Савельзон И. В.* Структура художественного мира А. Платонова: Дисс. ... канд. филол. наук, М. 1992.

[2] *Смирницкий А. И.* Объективность существования языка. М. 1954, 17–18. Единственный приводимый в этой работе пример: *бутылочноглазый*; а в другой работе, уже для английского языка — *blackishness, greenboard*.

рошенную постель, из которой уже было удалено нежное, несуществующее тело, должно быть знакомое Д. [любовнику, ставшему причиной самоубийства сестры героини] *до последней бархатистой подробности* (СВ). У Платонова: *Паровоз никакой пылинки не любит: машина, брат, это — барышня... Женщина уж не годится — с лишним отверстием машина не пойдет...* (Ч). Для Платонова более употребителен, наоборот, — какофемизм, т.е. замена обычного обозначения предмета — более грубым: *Дети просыпались рано, они начинали драться друг с другом в темноте, когда петухи еще дремали, а старики просыпались во втором часу и чесали пролежни* (Ч); Пухов *вспоминал свою умершую от преждевременного износа жену* (СЧ), но вообще-то этот последний троп я отдельно не обсчитывал.

Оксюморон (соединение вместе двух противоречивых понятий): *очень известный пианист, так с лица ничего, но с ужасным выражением пальцев* (ВФ); *пыточная скамья моего блаженства* (Л) — см. выше. У Платонова: *...все более уединяясь в тесноте своей печали* (К). Более характерен как прием для Платонова, хотя нередко встречается и у Набокова.

Силлепсис (или силлепс — объединение в одной синтаксической фигуре, обычно в сочинительной конструкции с союзом «и», двух однородных членов, различных по синтаксическим и семантическим свойствам): *Фрося сидела в сумраке, в блаженстве любви и памяти к уехавшему человеку* (Ф), то есть очевидно переживания любви к уехавшему Федору и память о нем (а также об их любви) приводили Фросю в состояние блаженства? Приходит на ум и выражение «блаженная память (такого-то)». *Машинист... кричал со своего высокого пункта осуждение и указание* (Ф), то есть кричал, указывая, и тем самым осуждал.[1]

Перифраз (или парафраза: описание значения языкового выражения с помощью слов, не входящих в его состав, замена стандартного обозначения на описательное выражение): *Ее дрожащий рот, кривясь от горечи таинственного зелья, с легким придыханием приближался к моему лицу* (Л). Какое же «зелье» тут имеется в виду? — по-видимому, *яд страсти* (тут перифраз еще и соседствует с загадкой). У Платонова на грани с плеоназмом: *древесные листья* (Ф) — вместо просто *листья* или *листья деревьев*. *Мать... говорила дочери слова разумного утешения...* (ВП) — вместо «пыталась утешить» или «приводила разумные доводы для утешения»; *...слабым голосом сомнения дала знать о своей службе пригородная собака* (К) — вместо «залаяла, находясь как бы в сомнении: лаять или нет».

---

[1] Благодарю японского коллегу Сусуму Нонака за то, что он обратил мое внимание на этот прием у Платонова и, таким образом, вызвал интерес в целом к изучению Платоновских тропов (см. его статью Силлепсис в «Котловане» Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2004, кн. 3, с. 378–399).

(Избыточная) конкретизация — когда событие описывается слишком детально, с излишней подробностью относительно принятого способа описания: у Платонова: *Молодость туловища превращалась в вожделение ума Сарториуса...* (СМ); *Вощев отступил за дверь и скрылся за нею, шепча про себя свою грусть* (К).

(Избыточное) обобщение — когда событие, напротив, описывается излишне обобщенно, как бы лишаясь необходимых, привычных подробностей, но приобретая как бы «взгляд сверху», это прием близкий к плеоназму: *...жалобно пели птицы в освещенном воздухе, не торжествуя, а ища пищи в пространстве* (К); *Сарториус поехал на Крестовский рынок, чтобы купить нужное для своего будущего существования* (СМ).

Аграмматизм (сюда я включил намеренное нарушение грамматических норм): *Каждое сердце разное с другим* (А); *Некуда жить, вот и думаешь в голову* (К).

Варваризм (или вульгаризм, макаронизм) — *заквок[нуть]* (Ч)*; отдышься* — то есть «отдышись» (К); *А зачем ты стекло у лампы раздавливаешь?* (Вз).

Канцелярское выражение (а также советизм: когда в речь вторгаются выражения из официального языка идеологии, как правило уже измененные неправильным цитированием): (следует) *жить ради энтузиазма; весь местный класс пролетариата выйдет из мелкоимущественного города* (К); *милиционеры смотрели оттуда вниз* [из своих будок — на то, что делается на рынке] *в это мелкое море бушующего ограниченного империализма...* (СМ).

(Явно гипертрофированная) причинность — когда логические связи устанавливаются даже там, где их не может быть: *из неизвестного места подул ветер, чтобы люди не задохнулись...* (К).

Научно-технические выражения — *...всматривался... в небесные явления облаков и звезд* (А); *...сердце... непрерывно срабатывало текущую кровь в жизненное чувство* (Ф); [Груняхин] *усилил циркуляцию воздуха и сам починил электромотор..., с трудом вспомнив электротехнику...* (СМ).

Выражения, напротив, высокого стиля — *...началось деяние его жизни; он приникнет к народу, родившему его (А); мать утратила мертвыми всех своих детей* (ВП); (он) *не оставит меня в вечной памяти своей* (Ч).

Многозначная генитивная конструкция — *...в томлении своей разлуки с чужой матерью* (ВП) — то есть как бы в томлении от разлуки и — томя, пытаясь одолеть свою разлуку; *общая грусть жизни и тоска тщетности* (К).

Контаминация — (объединение двух разных выражений в одно). У Набокова это выглядит скорее как изящный каламбур: *телефонные звонки дальнего следования* (ВФ). Сравним у Платонова: *Паровоз курьерского поезда, удаливши, запел в открытом пространстве на расставание* (Ф) — то есть как бы

запел на прощание, а вместе с тем еще и просто: удалившись на достаточное расстояние.[1]

§ 2. Приложение (с возвращением к началу)

Если рассматривать вместе такие приемы, как Сравнение, Метафору и Образ, ведущие для Набокова (они более чем в пять раз по частоте превышают употребление их у Платонова), то можно было бы попытаться описать повторяющиеся предметы, или «денотаты» сравнения (то, что сравнивается), с одной стороны, и «образы», «оболочки» (то, с чем сравнивается), с другой (согласно подходу к описанию метафоры Н. Кожевниковой). И вот что получается:

(Из Набоковской **«Лолиты»:**)

память	котловины и впадины;
	одуряюще сложная перспектива;
	цветные чернила;
воспоминание	кисейно-серая келья;
чувства	чаша;
	особая призма;
страсть	скипетр;
мысли	разноцветные [прыгающие] блошки;
наслаждение	холодок;
	укол;
нежность	гримаса;
отвращение	судорога;
правила разговора	солнечный целлофан.

(Из **«Соглядатая»**:)

рот	пурпурный комок;
зонтик	распятый;
	ронял слезу;

[1] В последней фигуре я объединяю случаи эллипсиса и анаколуфа. К сожалению, так и не обсчитаны мной явно Платоновские — «обратная метонимия» и «ироническая материализация». Это, наверно, еще предстоит сделать следующему за мной, более обстоятельному исследователю. Подробнее о приемах «обратной метонимии» и «иронической материализации» писал Томас Сейфрид, согласно его определению, это «постоянное стремление Платоновской прозы к смешению абстрактного с конкретным уровней описания...» (Сейфрид 1992 — *Seifrid T.* Uncertainties of Spirit. Cambridge. 1992, s. 93), то есть нечто подобное моим приемам — Конкретизации и Обобщения.

удивление	смертоносная тишина;
сердце [рассказчика перед самоубийством]	как животное, которое хотят отнести в безопасное место и не могут объяснить, что нечего бояться;
счастье	ветерок, дувший непонятно откуда
[сам рассказчик]	служил мишенью для несчастья [и] несчастье приняло [его] приглашение <то есть тут рассказчик — как будто Дон Жуан, пригласивший Командора, тем более что он заранее знал о существовании любовника у Матильды>;
шутки Смурова	[всегда как будто] открывали в разговоре потайную дверцу, впуская неожиданную свежесть;
не мог вставить слова в разговор	держа его [слово] во рту, как большую карамель;
ресницы [героини]	расставляли пунктуацию в речах [рассказчика];
[протянутая пятерня]	ко мне хлынула его растопыренная рука.

(Из **«Сестер Вейн»**:)

[сам рассказчик]	одно большое, вращающееся в глазнице мира око;
сосульки	семейка; ассортимент прозрачных сталактитов;
оттепель	губка;
[героиня приходит в себя после самоубийства сестры, начиная разбирать ее вещи]	выплыла, жадно хватая воздух, на поверхность своего горя;
[под нейлоновым чулком] волоски	[проступавшие] с научной отчетливостью сплющенного стеклом препарата;
загробный мир	безмолвный солярий для бессмертных душ;
[совместное опьянение в компании]	нахо[ждение] общего знаменателя опьянения;
[неосуществленное желание сестер переехать из Бостона в Нью-Йорк]	старый дом вцепился в них всеми своими плюшевыми щупальцами;
[засохшие] тополя	белесые скелеты;
[полуобнаженные] возбужденные дамы во время пирушки	радостно располза[ющиеся] на составные части <имеется в виду то ли их улыбки, то ли декольте, то ли ягодицы... — здесь еще и загадка>;
соседка по дому [рассказчика]	унылого вида существо, похож[ее] на мумифицированную морскую свинку.

Из «**Весны в Фиальте**»:

жующий рот	вместе с усами и бородой [образует] уютное желтоватое гнездо [ср. выше из (С)];
память	длинная вечерняя тень истины [ср. в (Л)];
[сам рассказчик]	раскрыва[ется], как глаз, посреди города на крутой улице, вбирая в себя сразу всё... [ср. в (СВ)];
дома	с трудом поднявшиеся с колен;
название [Фиальта]	[со] впадиной [посередине];
[поезд-]экспресс	норовит набрать как можно больше туннелей;
англичанин	прочного вывозного сорта <как табак?>;
воздух	вуаль;
море	переводящее дух;
жених	взвешивавший каждое слово на вычищенных и выверенных весах;
зажигающиеся [вечером] окна	ложатся с крестом на спине на снег;
елки [под снегом]	распухшие вдвое от снежного дородства;
	молча торговали голубоватыми пирогами;
сугроб	охнул [и] произвел ампутацию валенка;
рок	назначал им свидания, на которые сам не являлся [это еще и загадка с отгадкой в самом конце текста];
компания комаров	занимавшихся штопанием воздуха;
мимоза цвела	спустя рукава;
[дамский] оркестр [арфисток]	прядущий музыку;
[у] арфы	страусовая ляжка;
рукоплескания	эпилепсия;
педераст	[смотрит] с умоляющими глазами;
[героиня рассказа]	сбегала по ступеням чьей-то фразы, не оборачиваясь;
	[была] связана с мужем каторжной дружбой;
[место для клиента у] уличного чистильщика сапог	черный престол;
осторожный поцелуй [героини]	чтобы не разбить улыбки.

О Платоновских же метафорике / метонимике — в следующей главе.

* * *



Илл. 4. М. Курзин. *Композиция* (1930-е гг.)

Глава IV

О поэтике Платонова и предпочтении метафорам — метонимий (М. Гаспаров, Н. Кожевникова, А. Цветков)

> Все типы употребления языка имеют тенденцию растягивать [язык], но при буквальном употреблении он «пружинит»: метафоры растягивают язык за пределы его эластичности.
>
> (*Э. Ортони*)

В статье М.Л. Гаспарова (1997) отмечены примеры плеоназмов — как характерных приемов Маяковского. Вот примеры повторов корней: *запутавшись в облачных путах* (из поэмы «Облако в штанах») и *Марксу виделось видение Кремля* (из поэмы «Ленин»). В случае ниже налицо даже два

плеоназма, следующих друг за другом: *глазами видел каждый всяк*.[1] Сдваивание, нагромождение плеоназмов, очевидно, следует считать неким самостоятельным приемом Маяковского (ср. со «сдваиванием метафор», о котором речь пойдет ниже). Сами корни в последнем примере из Маяковского не повторяются (но будем исходить из широкого понимания плеоназма — как излишества относительно языковой нормы).[2] Обороты вида «фигура этимологика», типа *дело делать, слово молвить*, приемы художественной выразительности в народной поэзии — *путь-дороженька, горе-горькое* итп. — очевидно плеоназмами не являются, потому что закреплены нормативно. Не следует считать плеоназмами, с одной стороны, и такие принятые случаи повтора корня, как: *бежать бегом, приснилось во сне, курносый нос*, с другой стороны, такие случаи уже смыслового повтора, как: *идти пешком, возвращаться обратно, окружать со всех сторон...* Считать плеоназмами следует все случаи чрезмерного повторения на уровне смысловых компонентов, выходящие за границы языковой нормы (в качестве же образца антиплеонастического выражения можно привести фразу Хомского *Зеленые идеи яростно спят*). Из перечисленных в примере из Маяковского явно плеонастичны *виделось видение, видел глазами, каждый всяк*, тогда как *запутавшись в путах* уже можно считать и не плеоназмом: повтор тут не столь заметен, поскольку его явно «затмевает» или «пересиливает» аллитерация. Тут определение приема поневоле становится многофакторным, как бы с разными «центрами притяжения» — это уже скорее аллитерация, нежели плеоназм.

В упомянутой работе (Гаспаров 1997) приводятся также примеры оживления метафор и весьма характерных для Маяковского олицетворений. Уже отмечено, что вместо разговорного выражения *расходились нервы* в «Облаке в штанах» развернута метафора — *пляшущие нервы*, которая получена, мне кажется, еще и <с использованием языкового фона — таких выражений, как *играть на нервах* и, быть может, *плясать под чью-то* (чужую) *дудку*>[3]. Если привлечь более широкий контекст этого образа в поэме: *Слышу: тихо, как больной с кровати, спрыгнул нерв... забегал..., скачут бешеные и уже у нервов подкашиваются ноги*, — следует принять во внимание, помимо выражения *расходились нервы*,[4] также и *натягивать (нервы до предела)*, да и само слово

---

[1] Идиостиль Маяковского. Попытка измерения // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. 2. О стихах. М. 1997, с. 396.

[2] *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М. 1966, с. 215.

[3] Здесь и далее в угловых скобках помещаю собственные предположения, т.е. высказывания с особым модальным статусом — гипотетичности. (Знаком решетки # помечается исключенный при воспроизведении цитаты абзацный отступ, а многоточием из четырех точек — .... — прерванная в этом месте цитата.)

[4] *Некрасова Е.А.* Олицетворение // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М. 1994, с. 18.

нервный — как ‘подверженный припадкам, способный доходить до исступления’.

М.Л. Гаспаров отмечает, что метафора *крик торчком стоял из глотки* — есть материализация стандартно-языкового выражения *застрял в горле*. Кроме того, по-видимому, здесь же следует учитывать и выражение <*подкатывает комок к горлу*> или <(*пища*) *стоит* (*непрожеванным*) *комом в горле*> и даже?–<*торчит как воткнутый нож*>. Сравним сходное выражение Маяковского (чуть более раннее, 1913 г.) *Людям страшно: у меня изо рта шевелит ногами непрожеванный крик* (Некрасова, там же). Здесь при осмыслении, как мне кажется, следует принять во внимание уже следующий набор причудливых метафор и метонимий: *непрожеванный (крик)* — как ‘невнятный, нечленораздельный’, может быть, а) ‘заглоченный еще и не родившись окончательно, непроговоренным’ (от выражения *глотать слова*), будучи недоразвитым, ублюдочным, или а1) ‘умерщвленный в зародыше’; но экспрессивная метафора *шевелит ногами…* — наводит на мысль, что автор — некий людоед-великан, и тогда б1) <сам крик должен принадлежать человеку, которого он собирается проглотить>; при этом <олицетворенный крик размахивает ногами, брыкается в разные стороны, вероятно пытаясь освободиться из плена>; а также возникает метонимия на основе жутковатой метафоры: может быть, что, наоборот, б2) <сам автор отождествляет себя с криком, будто трепеща на зубах неизвестного чудовища, когда оно его заглатывает>, или, может быть, как раз б3) <само чудище еще только изрыгает его в этот мир, так и не прожевав, так и не сделав совершенным>? (В последнем понимании перед нами что-то вроде достаточно регулярного у данного автора — богохульства.)

Самый распространенный вид метафор Маяковского — олицетворение, с приписыванием неодушевленному объекту признаков одушевленного (Гаспаров 1997, с. 400–401), причем, как правило, с развернутыми уподоблениями, с одной стороны, «скрепляющими» деталями с антропоморфными признаками, но еще и, так сказать, с «провисающими» деталями — которые приписывают субъекту свойства, не имеющие никакой опоры в реальном денотате (Некрасова 1994, с. 15, 17). Нечто подобное мы можем видеть, кстати, и у Платонова — с одной стороны, у него постоянно следуют друг за другом плеоназмы, а с другой, идет оживление стершихся метафор, их рас-предмечивание и как бы заново создание, материализация, с переосмыслением всем известных фразеологизмов (что возможно видеть влияние на Платонова поэтики Маяковского — отмечено в работе Сарычев 1995)[1].

[1] На более содержательном уровне (не только тропеистическом) это заимствование идеи, выраженной у Маяковского следующим образом: «*Формулирую свою мысль. Чувство любви, на котором растет коммунизм*» (цит. по Указ. соч., с. 39).

Поэтические приемы Маяковского исследовались также в более ранней работе М.Л. Гаспарова,[1] где описана их динамика. В частности, выясняется, что при переходе от «Облака в штанах» (1914) к поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924) произошла «эволюция идиостиля М[аяковского] от сложности к простоте», сопровождающаяся убыванием количества метафор и нарастанием удельного веса метонимий. Вместо типичного для раннего творчества поэта нанизывания метафор, с соединением их в причудливые пары — *на ресницах сосулек слезы из глаз водосточных труб...* или собирания метафор в еще более сложные комплексы — *небо опять иудит пригоршнью обрызганных предательством звезд* (то есть предает, как Иуда, за пригоршню звезд-монет, обрызганных кровью предательства), для позднего творчества поэта гораздо более характерен метонимический перенос (с. 381–383). Вот этот переход, по-моему, очень походит на то, что происходит в целом с идиостилем Платонова (что требует специального исследования, здесь же речь не об этом).

Вот что писал Гаспаров о различии раннего и позднего Маяковского: «Может быть, можно сказать: это — та же разница между художественным миром субъективным, творимым, структурно организуемым по сквозному принципу внутреннего сходства [у раннего Маяковского], и художественным миром объективным, устоявшимся, с закрепившимися приметами внешней смежности», у позднего (Там же, с. 383). То есть зрелый Маяковский, эпохи приближения к чаемому апогею социализма (1929), становится как поэт — всё более упорядочен, предсказуем, более иллюстративен и прост. В его поэме «Ленин» на первый план выступает разновидность метонимий типа «внутреннее — внешнее», когда вместо чего бы то ни было внутреннего нам представлено внешнее проявление, причем преимущественно в самом наглядном (лозунговом) варианте, а именно «предмет — признак»: например, когда, передавая смысл ‘чтобы формальный культ не заслонил бы нам самого вождя своим внешним благообразием...’, говорится следующее:

чтоб шествия и мавзолеи не залили б приторным елеем ленинскую простоту.

Гаспаров подытоживает свою мысль так: «Называть сложный и отвлеченный предмет по конкретному и наглядному признаку — в этом для М. суть метонимии. Трудно отделаться от представления, что в этом сказывается опыт плакатной графики РОСТА, где и капитализм и пролетариат должны были изображаться зримыми и сразу узнаваемыми фигурами» (с. 384). (Ср. также: «Синекдоха у М. по функциям очень близка к метонимии. Синекдоха “род — вид” (*распял себя на кресте* вместо “страдаю за всех”) трудно отличима от метонимии “абстрактное — конкретное”» — с. 385.)

---

[1] Владимир Маяковский // *Гаспаров М.Л.* Очерки истории языка русской поэзии XX века. М. 1995.

Итак, в метонимии следует видеть как бы саму суть позднего Маяковского. Нечто прямо противоположное этому, если возможно оценивать это «упрощением стиля» или же намеренно «огрубляющей поэтикой» (эпитеты мои. — *М. М.*), можно видеть — в стихах Марины Цветаевой, что было описано как раз как противоположность движению идиостиля Маяковского, в более поздней статье того же Михаила Леоновича.[1] В ней констатировано, что у зрелой Цветаевой «стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству, в бесконечный поиск выражений для невыразимого». Ну, а Р. Якобсон, как известно, писал, что метафора, ассоциация по сходству, является основой поэтического мышления, тогда как метонимия, ассоциация по смежности, — основой прозаического мышления. Так что стихи зрелой Цветаевой становятся неким концентратом поэтического мышления: «цепь ассоциаций по сходству и всё». И тогда, согласно логике Якобсона, поэтика как позднего Маяковского, так и зрелого Платонова должны получить явную отметину — движения в сторону «прозаизации».

В той же работе Гаспаров называет другого антипода Цветаевой, именно Бориса Пастернака: «Поэзия Пастернака — ранняя, прославившая его, — это поэзия случайного, первого подвернувшегося слова; отсюда — тот стилистический хаос и то синтаксическое косноязычие, которые ошарашивали его первых читателей» (с. 148)[2]. По части «поэтики косноязычия», то есть «первого попавшегося слова», Пастернак с Платоновым, на мой взгляд, вполне сопоставимы. Интересно при этом сравнить приемы Маяковского и Платонова — как художников, откровенно и безоговорочно принимавших революцию, по крайней мере вначале, — проследив их динамику в целом. При одних и тех же, казалось бы, исходных (но только «идеологических») посылках, т.е. имея целью максимально упростить для нового, пролетарского читателя восприятие идей победившего (ну, или, как мы знаем, побеждающего) в стране социализма, оба художника предпочли метафоре метонимию — как менее «буржуазную», более простую или же просто менее «эстетскую». И тем не менее при этом метонимия Платонова в некотором смысле прямо *обратна* метонимии у Маяковского, как я постараюсь показать ниже.

Маяковский использовал метонимию (и ее частный вид, синекдоху) вполне «дидактически»: вместо чего-то общего (или целого), умозрительно-

[1] Марина Цветаева. От поэтики быта к поэтике слова // *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб. 2001, с. 142–143.

[2] В работе (Шапир 2004) в творчестве Пастернака отмечена сознательно провозглашенная автором установка на то, чтобы «писать неправильно» или даже «писать плохо».

понятийного, например, многозначного сложного образа — давая читателю только самые характерные, общепонятные части предмета, конкретные его признаки. Если выразиться кинематографическим жаргоном, это поэтика «крупных планов». Платонов использует те же самые метонимию и синекдоху, но, так сказать, «обращенно», в обратном направлении, давая с их помощью вместо конкретных и ярких частей, воспринимаемых зрительно деталей, ярлыков описываемого явления, — по большей части одни только обобщенные планы: не часть вместо целого, как у Маяковского, а целое вместо части (то, что у Томаса Сейфрида было названо «обратной метонимией»). На место кинематографической картинки (более легко постижимого через яркую, ощутимую деталь) Платонов, как правило, ставит нечто абстрактно-обобщенное, то, что должно быть и так известным носителю языка, часто при этом приплетая сюда же какие-то откровенно политизированные или канцелярски-вычурные выражения. (Это можно рассматривать и как демагогический прием, поскольку подобная дидактика часто сопровождается разного рода подковырками, начиная граничить с самофальсификацией.)

Вот простой пример метонимии: *Плакат с сентенцией о гриппе / Чихал воспитанно в платок...* (Аркадий Гаврилов). Если, как говорит Гаспаров по поводу выражения Маяковского *не прожить себя длинней*, в котором метафора с метонимией объединяются вместе, в нем «временно́е измерение подменяется пространственным» и мир Маяковского «предпочитает постигаться зрением, а не мыслью» (с. 382)[1], то у Платонова как раз напротив — видимый мир должен постигаться всякий раз как будто не через зрительные, а только через мысленные, какие-то «умопостигательные», абстрактные образы и схемы, метаморфозы, мифологемы и фантасмагории. (В этом трудно не видеть пародии на официально господствующее в стране идеологическое схематизаторство — при правящей реально чисто личной, персонализированной тоталитарности.) Наряду с пародийными приемами у Платонова следует отметить и постоянное вынесение проявлений эмоций, т.е. внутренних состояний человека — наружу, как бы «обобществление», опредмечивание и опошление их с помощью чего-то нарочито материального. То, что в целом нормально было бы описывать изнутри (так сказать, прятать в «темноте человека»), у Платонова намеренно выводится наружу, как бы выносится напоказ, нарочно обнажается. Может быть, следует соотносить это с чем-то вроде «скромного

[1] Это подтверждается и такими наблюдениями современников: «Чувством слова он был наделен замечательным — но только в ограниченном, поверхностном слое, доступном глазу и слуху. Правильно было бы о нем сказать, что он обладал чрезвычайно острым, порой гениальным чувством словесной поверхности» (Карабчиевский, цит. по Некрасова 1994, с. 18).

самоустранения» лирического героя у Бориса Пастернака, с метонимической заменой самого героя — «изображением действий, состояний, частей тела героя (синекдоха), окружающих его пространств»[1]? — Кстати, ведь Пастернак с Платоновым какое-то время были дружны. Мне представляется, однако, что приемы Платонова и Пастернака все-таки более различны, чем сходны.

Небезынтересно тут воспроизвести отзыв самого Платонова на стихи Пастернака, относящийся к их встрече во время войны, в кругу Василия Гроссмана, в Москве 1943-го года, по записям Семена Липкина:

> Вспоминается замечание Платонова по поводу одного места в поэме Пастернака «Высокая болезнь». Пастернак пишет, что вокзал в годы военного коммунизма
>
> ...спорил дикой красотой
> С консерваторской пустотой
> Порой ремонтов и каникул.
>
> Платонов говорил: «Писатель, заботясь о читателе, сравнивает неизвестное либо с малоизвестным, либо с известным. Пастернак поступает наоборот: вокзал, хорошо знакомый миллионам людей, уподобляется консерватории в пору каникул. А многие ли видели консерваторию в эту пору?»
>
> Я возразил: Пастернак смотрит на опустевшую консерваторию глазами человека, хорошо знакомого с консерваторским бытом. Платонов не принял моего возражения.[2]

Но значимым для данного конкретного случая неприятия Платоновым поэтики Пастернака могла быть не только сама форма перенесения — представление о неизвестном через еще более неизвестное (Платонов как раз сам, как мы увидим, исповедует такой прием!). Неприемлем — именно избранный образец для сравнения в метафоре. Мне кажется, именно консерватория с ее явными коннотациями «интеллигентского» быта была для Платонова чем-то запретным. Он предпочитает вместо любого из слов: *песня, марш, скрипка* — просто слово *музыка*, называя конкретное музыкальное произведение, инструмент или жанр — их общеродовым понятием и допуская тем самым категориальную ошибку (в «Котловане»), как бы в подражание и даже в угоду неученому, запинающемуся на каждом шагу в подборе слов при выражении своей мысли читателю. Или обратим внимание, что образ музыканта в рассказе «Скрипка» (а также в начале 5-й главы «Счастливой Москвы») — это именно уличный

---

[1] *Жолковский А. К.* «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи. Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак // Возьми на радость. To honour Jeanne van der Eng — Liedmeier. Amsterdam, 1980.

[2] *Липкин С. И.* Жизнь и судьба Василия Гроссмана [1984] // *Липкин С. И.* Квадрига. Повесть. Мемуары. М. 1997, с. 523.

музыкант, причем играющий для самого себя (он не берет подаваемых ему денег — тут как бы двойное отрицание), а вовсе не артист из консерватории, образцовый представитель интеллигентского мира Пастернака.

Перед нами как бы две прямо противоречащие друг другу тенденции в творчестве Платонова — с одной стороны, говорение казенным, выхолощенным и «официальным» языком вместо, казалось бы, своего собственного (с отказом от своего в пользу общего, так же как у Пастернака), а с другой стороны, постоянное избегание общеупотребительной манеры выражаться (то есть говорить, как все) — в замысловатых конструкциях какого-то нелепого, натужно-недужного, по-дурацки откровенного языка, но при этом еще как бы и «лезущего к вам в душу».

Кстати, некоторое отступление, на тему о привычности / необычности сравнения в метафоре. В интересной, весьма плодотворной для порождения самостоятельных мыслей читателя, статье (Ортони 1979) сделана попытка развести по формальным критериям даже три, как полагает автор, противоположные сущности — сравнение, уподобление и метафору. Ниже я не буду использовать этого противопоставления Ортони, а считая эти тщательно разводимые у него различия скорее градуальными, нежели в самом деле принципиальными. Вот конкретный пример из его статьи: *Афишные тумбы похожи на бородавки* (а=б).[1] Обсудим его особо. Действительно, обратное сравнение, то есть сравнение уже бородавок — с афишными тумбами (б=а), звучит гораздо менее удачно и менее понятно, т.е. эти, казалось бы, обратимые сравнения на самом деле несимметричны, но это, по-моему, все-таки не значит, что между метафорой, сравнением и уподоблением существует непроходимая граница. Высказывание (а=б) становится понятно, когда мы ухватываем общий признак — а именно то, что бородавки (на теле) так же *безобразны*, так же *мешают* (нашей руке или нашему взгляду) *двигаться вперед* (гладить кожу или любоваться ее поверхностью), а взгляд в них *утыкается*, — как афишные тумбы на улице *мешают* нам идти по тротуару (как пешеходам, а не как олицетворению руки или взгляда), *двигаться* своей дорогой, поскольку мы на них так же *натыкаемся*. В обратную сторону, вообще говоря, можно или вообще не понять, или понять высказывание *Бородавки похожи на афишные тумбы* (б=а) каким-то иным способом, подогнав под аналогию какой-то другой признак, помимо уже названного: у афишной тумбы как у предиката более значимыми и более

[1] *Ортони Энтони*. Роль сходства в уподоблении и метафоре. [1979] // Теория метафоры. М. 1990, с. 229–230.

выступающими с поверхности являются признаки ‘обклеенность со всех сторон объявлениями’, ‘привлечение к себе внимания прохожих’ итд. итп.[1]

В упоминавшихся ранее работах З. Петровой и Н. Кожевниковой (так же, как и в статье Кожевниковой) выделены два важных множества для описания поэтического языка Платонова,[2] с одной стороны, множество метафор и сравнений, собственно «денотатов», или же отправных точек метафоры (того, что́ сравнивается), а с другой — множество образов сравнения, или «мишеней» метафоры (того, с чем сравнивается): иначе эти два множества называют еще — *содержанием* и *оболочкой* метафоры (хотя именно эти переводные термины не вполне прозрачны).[3] Так, например, у Платонова могут происходить следующие метафорические переносы — от человека → на *цветок* или же от пешехода → к *садовому дереву*,[4] а также: чувства человека → как *озеро* (или *озеро чувств*), одинокая трава → это как *странник* (а куст растения перекати-поле → все равно что *бродяга*); старые подсолнухи стоят и качают головами → точно *засохшие деревья*; молодой камыш, который шевелится у подножия старых растений → будто *дети во сне*; трещины в полях во время засухи → словно *провалы меж ребер худого скелета* (у земли в образном мире Платонова есть такие части, как *туловище, тело*, но также и: *живот, ноги, глаза*); заботы бездельного человека увеличиваются, разрастаются → точно *сорная трава на бросовой непаханой почве*; машина работает → будто *сердце* <то есть ровно, безотказно, но и — постоянно совершая душевное усилие, стараясь принести личную, вполне ощутимую адресату пользу>; квартира человека может быть для него → *полосой отчуждения*;[5] Россия → словно *корабль, исчезающий в дали света*; корень чина-

[1] Подробнее тема метафор с генитивом уже была рассмотрена выше (Раздел I).

[2] (Петрова и Кожевникова 2000, Кожевникова 2000).

[3] *Содержание* можно понять, напротив, как раз как цель процесса метафоризации, а *оболочку* — как то, что должно быть отброшено, т.е. как скорлупу (ср. Примечание переводчика к статье Ричардса в сб. «Теория метафоры» М. 1990, с. 48). Более однозначно пользоваться терминами математических функций — область отправления и область прибытия (*Баранов А. Н.* Гармония через персонификацию мира и деперсонификацию человека (метафоры в романе А. Платонова «Счастливая Москва») // Проблемы изучения и преподавания русского языка и литературы. Материалы VI международной научной конференции. Вестник факультета русского языка и литературы. Вып. 10. Тайбей, 2007 или: *Баранов А. Н.* От персонификации мира к деперсонификации человека et vice versa (метафоры в романах А. Платонова «Чевенгур» и «Счастливая Москва») // Известия РАН. Сер. лит. и яз. Том 67 № 4, 2008, с. 41–52).

[4] Здесь при помощи знака → я буду разграничивать именно отправную точку метафоры, сам ее денотат (слева) и «цель», ее область прибытия (справа от стрелки).

[5] Технический термин, обозначающий место, которое отчуждается из остальной земли, например передаваясь в собственность железной дороги.

ры, уходящий вглубь почвы, → точно *хищная рука*; лицо человека → как *сельская местность*; редкие черные стебли травы → как *сироты, обступившие спящего*; народ → как *чистое поле* (или даже → *порожнее плодородное место*); цветы на траве → будто *печальные предсмертные глаза детей* (они знают как будто заранее, *что их порвут потные бабы*); Бертран Перри ведет свою работу (по рытью каналов в петровской Руси) → *как корабль — осторожно, здравомысленно и скоро, избегая теоретических мелей и перекатов в своих планшетах* (но в том же абзаце данная метафора получает все же такое, звучащее контрастно к первоначальной метафоре завершение → *малоизвестный язык, странный народ и сердечное отчаяние низложили Перри в трюм одиночества* (практически все перечисленные выше примеры метафорических сравнений Платонова взяты из указанных работ Кожевниковой).

При этом с человеком у Платонова могут сравниваться: солнце, тучи, река, пространство, предметы и машины, сделанные руками человека (Кожевникова и Петрова, с. 375). Ср. приводимые в работах А. Н. Баранова примеры таких метафор и олицетворений (из «Счастливой Москвы»): а) шляпы; других неживых предметов — в частности б) мебели; а также явлений природы, например, в) рассвета, пробирающегося по тучам на небе — как меняющегося цвета на отвисшем животе толстого человека; а представление души и самих человеческих внутренностей, именно ?–<кишок, кровеносных сосудов, нервных окончаний> → как г) тоскливых, тесных ущелий. Последняя метафора, кстати сказать, повторяется в различных текстах Платонова — и такие случаи следовало бы выделить особо, чтобы подробно описать как основания его поэтики в целом.

> (а) На каменной плите лежала шляпа музыканта, прожившая все долгие невзгоды на его голове — и некогда она покрывала шевелюру молодости, а теперь собирала деньги для пропитания старости, для поддержания слабого сознания в ветхой голой голове

(*ветхая* голова, кстати, — это очевидно еще и метонимическое переосмысление шляпы);

> (б) все предметы, знавшие его, заплакали по нем, и сон его воспоминаний исчез;
>
> (в) Сарториус подошел к окну; за ним был виден зимний дымный город; очередной рассвет пробирался по обвисшему животу равнодушной тучи, из которой нельзя ждать ни ветра, ни грозы.
>
> (г) Но где тот шлюз в темноте, в тесных ущельях человека, который скупо и верно держит последний заряд жизни?

А вот уже целый образ (тут я понимаю образ как развитие метафоры далее, поддержка ее другой метафорой, сравнением, с их взаимным «зацеплением»),

что тоже вполне типично для Платонова: голова человека представлена как замкнутый шар (по-видимому, тюремной) клетки, из которой нет выхода, а сердце как силки, удерживающие пойманное животное (чувства):

> (д) ...здесь человек никак не мог вырваться из обычного — из круглого шара своей головы, где катались его мысли по давно проложенным путям, из сумки сердца, где старые чувства бились как пойманные, не впуская ничего нового, не теряя привычного...[1]

Имело бы смысл, на мой взгляд, подробно описать оба множества, установив, какие именно из способов переноса являются специфичными для данного автора. Множество *денотатов* в такой «теоретико-множественной» картине метафоры обозначит нам отправную точку, так сказать, сюжетику данного автора, а множество образов сравнения — его типовые способы переноса, как бы область его постоянного творческого внимания. Замечу, что некоторые из приведенных в работах Кожевниковой и Баранова примеров оживления Платоновым стершихся языковых метафор походят скорее на метонимии или же случаи игры слов. К примеру,

> Земля спала обнаженной и мучительной, как мать, с которой сползло одеяло (Ч).

где, по-видимому, имеется в виду, что <земля была до боли обнажена, так что мучительно даже смотреть на нее>? — Но это языковая, достаточно стершаяся метафора *земля-мать*, которая присутствует здесь как бы только на заднем плане, без обращения к ней как опоре: она обыгрывается скорее каламбурно, а на первый план выходит уже метонимия, с переосмыслением «обнажения» этой самой земли, как чего-то постыдного и вызывающего в наблюдающем противоречивые чувства (нельзя стыдиться своей матери)[2].

Еще один пример: герой рассказа «Ямская слобода» спрашивает у стариков:

> где пупок на земном животе? (ЯС).

Тут, в новом контексте, выражение *пуп земли*, будучи в конце концов узнано читателем, заставляет нас, пожалуй, только улыбнуться этому как бы неказистому способу остранения обычного обозначения <экватора, или полюса, а может быть, сказочной страны, некоего Беловодья>? В целом же Платоновский рассказчик и его герои как бы отказываются воспринимать

[1] Эти же примеры рассматриваются в работах А. Н. Баранова как примеры метафор.

[2] Используемое у Баранова понятие «фоновая метафора» (2008, с. 43) не имеет сюда отношения.

устойчивые языковые сочетания и принятые в нем обороты речи, каждый раз порождая их смысл — как бы заново.

Важно, мне кажется, заметить, что почти все или по крайней мере весьма существенная часть Платоновских метафор, которую можно было бы таким образом собрать (сегодня это насущная задача: хорошо было бы действительно установить их полный список, тем более что шаги в этом направлении уже делаются, причем с разных сторон), оказываются в то же время еще и загадками, лежа на грани с метонимией или, как уже было замечено Бочаровым, с метаморфозой.[1] (Сам переход я намеренно попробовал выстроить для наглядности постепенно, расположив собранные Кожевниковой и Барановым примеры — по возрастанию их странности, необычности используемых в них образов.) Вот еще характерный образ, венчающий этот перечень. В «Сокровенном человеке» Пухов с большим воодушевлением (в течение двух дней!) пишет письмо матросу Шарикову, хоть ему и не терпится поскорее отправить послание своему другу, но неожиданно наталкивается на равнодушие почтового чиновника:

> Целую ночь он отдыхал от творчества, а утром пошел на почту сдавать письмо.
>
> — Брось в ящик! — сказал ему чиновник. — У тебя простое письмо!

На что Пухов возмущенно:

> — Из ящиков писем не вынимают, я никогда не видел!

Но затем, всего через страницу, уже самого Пухова автор сравнивает с тем же почтовым чиновником — по признаку его равнодушного отношения к живой природе (в отличие от трогательно любимой им же техники):

> Виды природы Пухова не удивили: каждый год случается одно и то же, а чувство уже деревенеет от усталой старости и не видит остроты разнообразия. Как почтовый чиновник, он не принимал от природы писем в личные руки, а складывал их в темный ящик обросшего забвением сердца, который редко отворяют. А раньше вся природа была для него срочным известием.

Здесь Платоновская перифраза и игра со смыслом ‘не принимать писем в свои руки’ очевидно отпочковалась от того же, описанного ранее в рассказе упрощающего взгляда на мир почтового чиновника, а сложный образ-загадка *темный ящик обросшего забвением сердца* несет на себе метонимическое напоминание одновременно и об <очерствевшем сердце человека>, и о самом простом <почтовом ящике>. (Отмечу многократные возвращения к тому же образному

[1] *Бочаров С. Г.* «Вещество существования» (Мир Андрея Платонова) (1968) // *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М. 1985.

комплексу в более позднем творчестве автора, в частности в рассказе «Фро», 1936 г.)

Приемы Платонова значительно отличаются своей странностью от классически принятых в литературе, например, от генитивных метафор: у Пушкина, например, — *змия воспоминаний* <которая *грызет* автора, заставляя мучиться *угрызениями* его совесть>; или у Блока — *плен очей*, то есть <плен, в который очевидно попадает лирический герой, очарованный чьими-то красивыми очами, но также и его собственные очи в плену у виновницы очарования героя, красавицы>; или у Волошина — *темные вериги расставания* — очевидно, <цепи, которые герой незаметно для постороннего взгляда носит на себе и которые постоянно заставляют его испытывать мучения?>; или Ахматовой: *пустых небес прозрачное стекло*[1] — наиболее простая для понимания метафора, в которой безоблачное небо представлено в виде прозрачного стекла. — Здесь везде есть уже принятая традиция сравнения, некий ритм и образец в построении метафоры. Платонов гораздо чаще использует не метафорическое, а, можно наверно так назвать, метонимическое «зацепление» смыслов.

Вот пример типичного для него словоупотребления (из самого начала рассказа «Река Потудань»): *трава опять отросла по набитым грунтовым дорогам гражданской войны...* Здесь, во-первых, употреблен довольно странный для такого объекта, как *трава*, глагол *отрастать* — применимый скорее уж к волосам, а не к траве. Читатель должен догадываться, или домысливать: очевидно, что эта трава, на самом деле, — как волосы ?–<на теле земли, залечивающем свои раны, после войны>. Во-вторых, здесь столь же типичное для Платонова сдваивание, чрезмерное, избыточное насыщение единого синтаксического оборота — смыслами различных конструкций: *грунтовые дороги* + *набить* (или *проторить, утрамбовать*) *дорогу* + (идти, двигаться) *дорогами* (*гражданской*) *войны*. В целом это контаминация, а в частности можно было бы рассматривать примеры подобного рода как анаколуфы, си́ллепсы (или силле́псисы), зевгмы, солецизмы, амфиболии итп. (И это еще не конец Платоновской фразы...!)

В своей ранней, почти никому не доступной работе о языке Платонова автор, впоследствии известный современный поэт — Алексей Цветков,[2] на мой взгляд, весьма удачно сводит практически все нарушения Платоновского

[1] Приведенные здесь примеры — из статьи Кожевникова Н. А. Конструкции перечисления // Поэтическая грамматика. Том 1. М. 2005.

[2] *Цветков А. П.* Язык А. П. Платонова. Michigan. 1983. URL: http://uni-persona.srcc.msu.su/site/research1/index.htm [это диссертация, защищенная в Мичиганском университете].

языка к одному-единственному приему, называя его — *подстановкой*, другими же словами — это расширение сочетаемости, употребление слова за и вне пределов стандартной для него в языке сочетаемости, когда можно подобрать слово, семантически родственное данному и обладающее данным типом сочетаемости.[1] Этот центральный для Платонова прием и не им впервые придуманный А. П. Цветков иллюстрирует на примерах из сочинений таких предшественников, как: 1) Гоголь, в его повестях, 2) И. Ф. Горбунов (его «Устные рассказы»), 3) Достоевский («Бесы»), 4) Лесков («Левша»), а также произведениях Н. Заболоцкого, обэриутов, Зощенко, цитаты из которых я для краткости опускаю:

1) — *пустятся загадывать загадки или просто нести болтовню* (вместо «нести чепуху, околесицу или заниматься болтовней»); *носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами* (вместо «имела на носу бородавки + носила капот») — причем Цветков называет этот частный прием «ложный список», иначе же можно назвать его некорректным сочинительным сокращением; *увещевал по зубам одного глупого мужика* (юмористический эффект из-за совмещения выражений «увещевал + ударил, или съездил по зубам»);

2) *Степану Архипычу самое низменное* (вместо «мое неизменное почтение + низкий, нижайший поклон» + ?–низменные побуждения»); *они с Васькой благоприятели были* («приятели + благожелатели? + благоприятный? + благо были в дружбе»);

3) *впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское* (вместо «впадать в запои, попивать»); *разумеется, Степан Трофимович в грязь себя ударить не мог* («уронить себя + ударить в грязь лицом»); *вследствие женского устройства натуры своей* (вынос определения вместо: «устройства женской натуры»); *уехав для любознательности в Италию* («для каких-то нужд + из любознательности»)[2];

4) *на них внимательного призрения не обращал* («не обращал внимания, обходил вниманием + не бросал взгляд»); *чтобы никто один другому не смел позу рожи показывать* («никто никому + строить рожи + вставать в позу»); *сам себе один остался сиротой на сей земной планете* («оказался сиротой + остался один

---

[1] Ниже мой пересказ — по работе: *Дооге Бен* (*Dhooge Ben*) Творческое преобразование языка и авторская концептуализация мира А. П. Платонова. Опыт лингвопоэтического исследования языка романов *Чевенгур* и *Счастливая Москва* и повести *Котлован* [текст, представленный на защиту диссертации доктора филологии в Гентском университете, около 660 с.], Gent 2007, с. 163.

[2] Вспомним здесь не раз повторявшиеся обвинения Достоевского — в неряшливости стиля.

на всей земле + сам по себе»); *Маркел внезапно скончался скорописною смертью* (вместо «скоропостижной + так же быстро, как об этом написано?»); *самые междоусобные разговоры* (вместо «интимные», подстановка, видимо, на основе народной этимологии: «междоусобные войны» + «разговоры между собой») итд. (Цветков: 133–153).

Следует обратить внимание и на такой, мне кажется, еще далеко не достаточно исследованный вопрос, как повторяющиеся мотивы (повторяющиеся образы, согласно Петрова & Кожевникова 2000, с. 376). Их можно проследить в творчестве авторов, например того же Платонова. С одной стороны, существенны повторы с возвращением к одной теме внутри одного и того же произведения (это изучалось еще формальной школой в 20–30-е гг. прошлого века как особенности композиции произведения), но с другой стороны, и повторы внутри творчества в целом, как бы сквозные мотивы в нем, идеи, объединяющие вокруг себя целые комплексы поэтических приемов. О многих таких сквозных темах у Платонова уже писали — память и внимание ко всему в природе (Бочаров 1968), тоска, скука, грусть, печаль, скорбь, даже «экзистенциальные» мотивы (Левин 1990), важен и мотив *невстречи, разминовения* (Кретинин 1999).[1] Однако серьезным изучением их еще предстоит заняться. Укажу здесь только на отдельные примеры, как бы бросающиеся в глаза.

У Платонова *волосы* часто сопоставляются с *травой* и *растениями,* по-видимому, на основе перенесения — ведь и то и другое «растительность»: запах травы и листьев (почему-то) походит — на запах человеческого тела. Так, в начале рассказа «Возвращение» (прежнее название «Семья Иванова») волосы военной подруги героя Маши [дочери загадочного *пространщика*] пахнут*, как осенние павшие листья в лесу.* В середине же этого рассказа, вернувшись домой с войны, герой возвращается и к воспоминанию об этой женщине, вспоминая, в первую очередь, как пахли ее волосы — *лесною листвой, незнакомой заросшей дорогой, не домом, а снова тревожной жизнью.* Этот запах противостоит запаху встретившего его дома — *тлени*[ю] *дерева, тепл*[у] *от тела* [его] *детей,* [запаху] *гар*[и] *на печной загнетке.*

Мотив этот идет еще из «Чевенгура», где Сербинов уносит наволочку от подушки, на которой спала Софья Александровна; то же повторяется в рассказе «Фро», где героиня материализует воспоминания о своем муже Федоре — через его подушку: *От подушки всё еще исходил тлеющий, земляной запах теплого, знакомого тела...* (Ф).

[1] Бочаров 1985; Левин 1990; Кретинин 1999.

Уже в конце рассказа «Возвращение», собираясь уехать из родного города к той самой *просторной* Маше (можно рассматривать это как своего рода эвфемизм), Иванов садится в поезд, оставаясь в его тамбуре, чтобы — *поглядеть на оставленный дом*. Через два абзаца он собирается было перейти из тамбура в вагон, *чтобы лечь спать, не желая смотреть в последний раз на дом, где он жил и где остались его дети; не надо себя мучить напрасно*. Но тут он видит, как к поезду бегут какие-то дети (лишь в самом конце он узнает их — это его старший сын и младшая дочь). Повествование снова возвращается к его первоначальному намерению: *пройти в вагон и лечь спать на верхнюю полку, где не будут мешать другие пассажиры* (как нам назвать это — намеренная ретардация?). И все-таки он еще раз высовывается из тамбура и тут видит, как дети бегут за поездом из последних сил, то и дело падая: *Иванов закрыл глаза, не желая видеть и чувствовать боли упавших обессилевших детей...* Наконец, перед самым последним решением — перед тем, как сойти с поезда — он чувствует, *как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием. Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительней*.

Этот финал похож на финал «Сокровенного человека (1928), как и на многие другие финалы у Платонова:

> Нечаянное сочувствие к людям, одиноко работавшим против вещества всего мира, прояснилось в заросшей жизнью душе Пухова. (...) Пухов шел с удовольствием, чувствуя, как и давно, родственность всех тел к своему телу. Он постепенно догадывался о самом главном и мучительном. (...) Душевная чужбина оставила Пухова на том месте, где он стоял, и <u>он узнал теплоту родины</u>, будто вернулся к детской матери от ненужной жены (СЧ).

Ср. и в «Чевенгуре», сцену ранения Дванова:

> Дванов понял тайну волос, сердце его поднялось к горлу, он вскрикнул в забвении своего освобождения и сразу почувствовал облегчающий удовлетворенный покой.

Или же в финальной сцене его ухода — на дно озера:

> Дванов не пожалел родину и оставил ее. Смирное поле потянулось безлюдной жатвой, с нижней земли пахло грустью ветхих трав, и оттуда начиналось безвыходное небо, делавшее весь мир порожним местом. # Вода в озере Мутево слегка волновалась, обеспокоенная полуденным ветром, теперь уже стихшим вдалеке. Дванов подъехал к урезу воды. Он в ней купался и из нее кормился в ранней жизни, она некогда успокоила его отца в своей глубине, и теперь последний и кровный това-

рищ Дванова томится по нем одинокие десятилетия в тесноте земли. Пролетарская Сила наклонила голову и топнула ногой, ей что-то мешало внизу. Дванов посмотрел и увидел удочку, которую приволокла лошадиная нога с берегового нагорья. На крючке удочки лежал прицепленным иссохший, сломанный скелет маленькой рыбы, и Дванов узнал, что это была его удочка, забытая здесь в детстве. Он оглядел все неизменное, смолкшее озеро и насторожился, ведь отец еще остался — его кости, его жившее вещество тела, тлен его взмокавшей пóтом рубашки, — вся родина жизни и дружелюбия. И там есть тесное, неразлучное место Александру, где ожидают возвращения вечной дружбой той крови, которая однажды была разделена в теле отца для сына.

Еще один важный и постоянно встречающийся мотив у Платонова — неуничтожимость следов памяти о человеке:

...еще раз он посмотрел на место своего ночлега — там осталось что-то общее с его жизнью... (К).

А также:

...здесь... до сих пор еще теплились следы ее ног в земле и в виде золы хранились вещи, которые она когда-то держала в руках, запечатлев в них тепло своих пальцев, здесь повсюду существовали незаметные признаки ее жизни, которые целиком никогда не уничтожаются... воздух родины еще содержит рассеянное тепло ее уст и слабый запах ее исчезнувшего тела... (А).

Часто повторяется у Платонова и связанный с мотивом памяти — мотив раскапывания могилы:

Захару Павловичу сильно захотелось раскопать могилу и посмотреть на мать — на ее кости, волосы и на все последние пропадающие остатки своей детской родины (Ч).

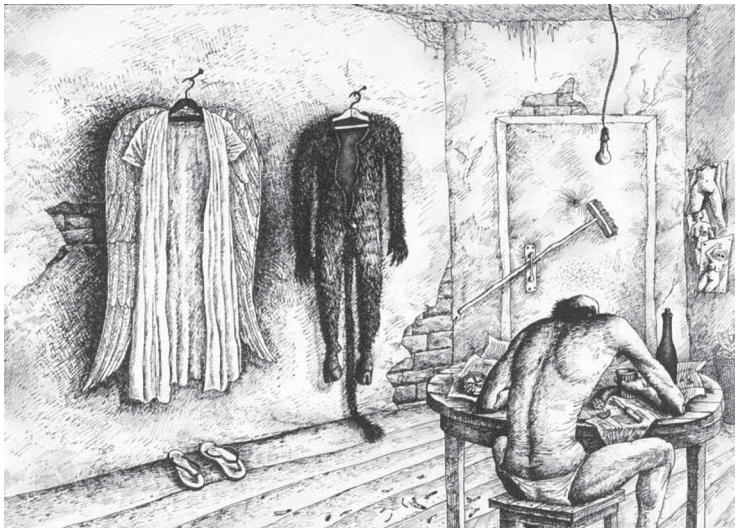
Интересно было бы сравнить совпадающие мотивы у Платонова и Набокова, к каковым безусловно относится *память*.

В уже упоминавшейся диссертации бельгийского исследователя (Дооге 2007, с. 611) поставлена амбициозная задача — «составление синопсиса идиостиля [Платонова] на основе существующих исследований». На мой взгляд, такая постановка вопроса требовала бы исчерпывающего описания всех трудных случаев в текстах писателя, то есть отступлений от общеупотребительного языка, создающих трудности как для перевода, так и просто для понимания. Для этого необходимо создание базы данных по всему творчеству писателя. Следующему за Беном Дооге исследователю так или иначе придется решать и

такую задачу: где, в каких случаях нарушения языка носят «фоновый» характер, т.е. не выполняют никакого специального, оправданного именно в данном месте задания, а где они оправданы и объяснимы. При этом, правда, все множество объяснений, накопленных в платоноведении, каждое конкретное место, придется проанализировать и расклассифицировать — т.е. выставить ему ту или иную «оценку», выбрав наилучшее, наиболее подходящее, полное и точное объяснение.

Итак, как задачи на будущее в изучении приемов Платоновской поэтики хочется наметить следующее: 1) выявление синтаксических и семантических нарушений, регулярно используемых (либо сознательно, либо бессознательно) в художественных прозаических текстах Платоновым, 2) квалификацию этих нарушений с точки зрения лингвистики, стилистики и риторики, 3) описание того смысла (или тех смыслов), который стоит за этими нарушениями (или угадывается в их подтексте), 4) выявление повторяемости данного типа приемов в поэтике автора в целом, 5) описание трудностей перевода данных нетривиальных мест художественных произведений (которые можно оценивать как удачи или как неудачи) на других языках — французском, немецком, английском...

* * *



Илл. 5. *Гариф Басыров. «Левша перекусывает»*

Глава V

Да и черт ли в деталях... Мера оценки совпадения элементов *идиостиля* в текстах одного (или двух разных?) авторов: Агеев — Сирин/Набоков — М. Леви[1]

Краткое содержание:

§ 1. Введение в проблему. § 2. Устаревшие или архаизированные глаголы (и их значения). § 3. Необычные сочетания или измененные внутри сочетания значения слов. § 4. Специфическая метафоричность.

[1] Замысел этой главы обязан своим рождением возвращению с конференции «Диалог-2012»: поездке автора в одной машине с Еленой Гришиной и Светланой Савчук, — а еще вдохновлен захватывающей работой Гарика Суперфина (и Марины Сорокиной), которым — моя искренняя благодарность.

Аннотация:

Рассматривается гипотеза Н. Г. Струве о том, что автором текста «Роман с кокаином» (опубликованного в 1936 под псевдонимом М. Агеев) был — В. Набоков. Сравниваются некоторые идеостилевые черты этого произведения и всех текстов Набокова, а также то, что имеется в Национальном корпусе русского языка (опубликованное как до выхода произведений Агеева и Набокова, так и после). Общий итог — в пользу того, что Набоков к этому тексту, скорее всего, непричастен. Никита Струве отверг биографические аргументы и потребовал, чтобы ему были предъявлены именно аргументы «филологические», — поэтического, литературоведческого характера. Таковые здесь рассматриваются.

Вся набоковская поэтика зиждется на тро́пе уточнения...

(*Ив. Толстой*)

§ 1. Введение в проблему

Попытаюсь решить задачу, поставленную некогда Никитой Струве, который отверг веские аргументы Габриэля Суперфина и Марины Сорокиной, приведенные в пользу того, что автором повести «Роман с кокаином», скрытым за псевдонимом М. Агѣев,[1] никак не мог быть Владимир Набоков, а был, на самом деле, некий практически ничего более не написавший — Марк Людвигович (или Лазерович) Леви (или Левит)[2]. Как известно, Струве потребовал от своих оппонентов, чтобы ему были предъявлены не только биографические и «краеведческие» факты — что, к примеру, Набоков прекрасно знал Петербург, где прожил до своего отъезда в Берлин, однако не мог знать Москву, которая в подробностях описана в повести; или что, например, по сохранившимся в архивах документам многие из лиц, чьи имена даны в тексте и которые в самом деле обучались или же преподавали в конкретное время в соответствующей гимназии как соученики автора или его преподаватели,[3] но — именно «филологические» аргументы, литературоведческого, или поэтического характера. На этот «вызов» Суперфин и Сорокина не ответили. Попытался ответить вместо них — Иван Толстой. Многие его аргументы действи-

[1] С написанием первого Е — как Ять.

[2] *Сын газенпотского 1-й гильдии купца* (*Суперфин Г. Г., Сорокина М. Ю.* «Был такой писатель Агеев...» Версия судьбы, или О пользе наивного биографизма // Минувшее. СПб. Вып. 16. 1994, с. 263).

[3] Суперфин считает, что сюжет «Романа...» носит явно автобиографический характер и что *художественный текст этого автора более документален, чем любые исходящие от него официальные материалы* (Там же, с. 268–269).

тельно основательны,[1] но не со всем и у него можно согласиться. Вот первый из его основательных аргументов:

> (...) главный порок «Романа с кокаином» — книга Агеева в каждом своем слове серьезна, исповедальна, ибо лишена чувства юмора. (...) [это] — плоский автор с выраженной склонностью к многословию и общим местам (Там же, с. 198).

Итак, перед нами, с одной стороны, реальный человек — литератор-любитель Агеев-Леви, опубликовавший всего лишь только одну, правда, сделавшую его знаменитым (хотя и посмертно) повесть — «Роман с кокаином» (РсК), а с другой стороны, всемирно известный автор множества рассказов, повестей, пьес и романов Набоков. Объем текста РсК, подвергаемый проверке, — всего лишь 45.200 словоупотреблений. Объем текстов Набокова, которые мы будем с ним сравнивать,— 1.042.200 (по крайней мере, столько в моем распоряжении, на самом деле их еще больше), что превышает объем РсК более чем в 20 раз. Ниже я рассмотрю некоторые уже обсуждавшиеся критиками слова и выражения двух авторов и хотел бы привести несколько новых, усиливающих ту или другую позицию.

И. Толстой подметил, в частности, также и то, что слово *шибко* очень часто встречается у Агеева в РсК (24 раза), но оно употребляется при этом, как он пишет, *именно в «зощенковском» значении — как ‘очень, сильно’, а не как у Набокова — ‘быстро’* (Там же, с. 203). Что считать значением, характерным для Зощенко? Очевидно, употребления на грани жаргонного или пародийного, вроде *Ты у нас <u>шибко</u> умный*. (Но, впрочем, и у Даля все-таки было такое значение *шибкий*, как — ‘сильный, резкий’.) В современном же русском языке, как представляется, оба значения этого слова (т.е. слов с этим корнем) относятся к просторечным — и наречие *шибко* как ‘сильно, очень’, и прилагательное *шибкий* как ‘скорый, быстрый’ (МАС). Хотя очень похоже, что подмеченное Толстым различие все же характерно для идиолектов Набокова и Агеева. Вот, для сравнения, некоторые употребления у того и другого — с толкованиями их конкретных значений:

Табл. 18

Сирин-Набоков и «Роман с кокаином»

Сирин-Набоков (1925–1967):	**«Роман с кокаином» (1933–1936):**
«Возвращение Чорба» (1925): *Горничная зашептала еще <u>шибче</u>* <т.е. еще сильнее? громче? чаще?>	*<u>шибко</u> пахло кухней* — <т.е. сильно, удушливо?>

[1] Иван Толстой. Тропóю трóпа, или Почему Набоков не был автором «Романа с кокаином» // Звезда. 1995. № 3.

«Машенька» (1926): [танцор] *ловко и лихо выкидывал ноги, все шибче, и наконец закружился на согнутой ноге* <т.е. все быстрее и быстрее?>	*...горит в нем ровным, спокойным и шибким огнем* — <т.е. сильным, ярким? горячим?>
«Озеро, облако, башня» (1937): *Паровоз, шибко-шибко работая локтями, бежал сосновым лесом* <быстро-быстро>	*пролетка имела на мою сторону шибкий крен* — <т.е. сильный, заметный? опасный?>
«Лик» (1938): *ехать как можно шибче* <т.е. скорее, быстрее>	*она шибко теребила сумочку* — <т.е. часто, то и дело? резкими рывками?>
«Другие берега» (1954): *она обегает меня Все шибче, катя свой волшебный обруч* <т.е. быстрее?>	*шибко натянутое сукно* — <т.е. сильно, туго, с напряжением?>
«Лолита» (1967): *удивительно, как они шибко двигаются и мало успевают сделать — эти задастые киски* <т.е. быстро, много, энергично?>	*шибко опускающийся и поднимающийся золотой молоток креста* — <т.е. часто, быстро?>
«Лолита» (1967): [качалка] *тотчас пришла в действие, закачавшись так шибко и бодро, что...* <сильно, быстро?>	*шибко дернув и вырвав лицо Буркевица из скорлупы закрывавших его ладоней* — <т.е. резко, сильно?>

В итоге можно заметить, что употребления этих слов у Набокова и Агеева действительно различаются: в «Романе...» они более свободны и охватывают более широкий спектр значений, нехарактерных для современного русского языка.

Ситуация в целом оказывается в чем-то сходной с той, с которой мы сталкиваемся в случае рассмотрения романа Шолохова «Тихий Дон» и так называемой *отслойки* от него — *прототекста*, возможно некогда лежавшего в основании (во всяком случае, как его предтекст) и принадлежавшего, по предположениям наиболее многочисленных «антишолоховедов» (сторонников версии «плагиата»), донскому писателю Федору Крюкову, умершему в начале 1920 г. (об этом ниже). Однако дилемма — Набоков или Леви? — все-таки более простой случай по сравнению с «Тихим Доном», так как в нем никакой «отслойки» внутри текста производить не надо — т.е., иными словами, решать, какие из выражений принадлежат одному, а какие другому автору. Достаточно, кажется, проверить лишь поэтические средства, которые использовались Агеевым в его повести и оценить, насколько они совпадут со средствами, которыми пользуется в своих произведениях Набоков — по крайней мере, до 1934 года, т.е. до начала публикации повести (точнее, до 1933-го, когда ее рукопись была послана *Агеевым-Леви* — из Константинополя в Париж)[1].

[1] Первоначально рукопись под названием «Повесть с кокаином» была прислана по почте в парижский журнал «Иллюстрированная Россия» из Константинополя в феврале 1933 г. — для участия в конкурсе произведений новых авторов, на имя Адамовича. Но

Замечу, что по интуитивным ощущениям Н. Струве — да и по моим собственным, пока я не стал разбирать примеры из текста РсК подробно, — многие из метафор или уникальных игровых «словечек» Набокова удивительным образом совпали с метафорами из РсК. Это заслуживало проверки. Ведь, вообще говоря, мистификации Набокову всегда были свойственны. А насыщенность таких совпадений в тексте РсК — с тем или иным «коронным» выражением Набокова действительно впечатляет (ее еще предстоит досконально оценить будущему исследователю, у меня здесь для этого не хватит ни времени, ни места)[1], что заставляет подозревать если не мистификацию (со стороны Набокова), то — искуснейшую стилизацию со стороны автора РсК, т.е. маскировку, подделку своего текста под чужой язык. Создается впечатление, будто Агеев специально копировал стиль, подлаживаясь под Набокова. Так что же перед нами? — Естественно, что сравнивать надо только такие элементы текста, которые наиболее характерны для обоих авторов и в то же время — наименее общеупотребительны у остальных пишущих на русском языке: в идеале — вообще никем, кроме них, не употреблялись бы. Иначе говоря, то, что в окружающем контексте наименее представлено, а у данных авторов совпадает, составляя как бы единый для них идиолект. (Так, как мы уже видели, обстоит дело со словами *шибко/шибкий*.) Рассмотрим пристальнее наиболее похожие метафоры и просто экзотизмы — слова того самого «вывозного сорта» — эмигрантского русского языка, — на котором предпочитал писать Набоков и которые как будто унаследовал вслед за ним Агеев.[2] При этом будем сравнивать их с тем, что имеется в Национальном корпусе русского языка (НК): а в нем на сегодняшний момент (фев. 2013) около 229.968.800 слов, что более чем в 200 раз превышает объем рассматриваемых текстов обоих писателей.

ее тогда лишили права публикации, так как произведения подписывались псевдонимом или девизом, о чем автор не позаботился (Ксения Рагозина. Детектив с романом // Русский журнал. Предисловие к книге: *М. Агеев / Марк Леви*. Роман с кокаином. — М.: Согласие, 2000 [Дата эл. публикации: 23.3.2000]). После этого отрывки РсК [по-видимому, с авторским названием — «Повесть с кокаином»] были опубликованы в Парижской «Иллюстрированной Жизни» (март 1933), затем, 1-я его часть, — в журнале «Числа», а в 1936-м он вышел уже отдельным изданием — как «Роман с кокаином» (Мишель Парфенов. М. Агеев (1898–1973). Загадка в пяти действиях // *М. Агеев*. Роман с кокаином и Паршивый народ. Париж. 1995, с. 5).

[1] Струве даже считает, что некоторые метафоры поздних произведений Набокова повторяют метафоры из РсК, которые ранее у Сирина не встречались. Наиболее рискованное его заявление звучит так: что РсК не только стоит на уровне Бунинско–Набоковского мастерства (так считал Мережковский), но что уже «содержит в себе **все** темы и **все** приемы [Н]абоковского мастерства» (Никита Струве. Еще об авторстве «Романа с кокаином» // Вестник РСХД. Париж. 1995. № 172, с. 171).

[2] Или же: написал все-таки сам Набоков, а выдал за написанное — Леви? Или же: первоначально написал Леви, а отредактировал — Набоков? итд.

Н. Струве подметил среди множества прочих, например, такие, как он их называет, «разительные совпадения»[1]: в РсК кто-то из героев *по-рыбьи опускал углы губ*. Но и у Набокова такое выражение уже было, причем много раз: *по-рыбьи открытые рты* — в «Подвиге» (1931–1932). Да и: *...к старческим рыбьим губам* (в «Приглашении на казнь», 1935–1936), всего же данная конструкция употребляется у него — не менее 5 раз: перед нами некая устойчивая черта стиля автора. Однако и по НК можно отыскать примеры более раннего использования этого же сравнения — причем в тексте вполне доступном для обоих (т.е. для Набокова и Агеева как читателей): *Иволгин так же молча и машинально ловил его за локоть и, как будто молча, бормотал что-то судорожно, по-рыбьи открывая и закрывая рот* (Арцыбашев «Ужас», 1905). Так что в данном случае нельзя утверждать, что эта метафора характерна только для Набокова и для автора РсК.

Другое из замеченных Струве совпадений: *лицо у него было, от морского солнца, как ростбиф* («Подвиг», 1931–1932); *с... пухлыми, цвета ветчины, губами* (М. Агеев «Паршивый народ», 1934)[2]; *Бэрнес был крупного сложения, светлоглазый шотландец с прямыми желтыми волосами и с лицом цвета сырой ветчины* («Другие берега», 1954) — т.е. у Набокова встречается совпадающее выражение как до, так и после текста Агеева (хотя первое — совпадающее не в точности). Но и у этого выражения по НК находится более точный предшественник: *Это были вполне честные немецкие лица: одинаковые губы цвета ветчины, глаза вялые, как трава, — медлительные, уверенные в каждом своем движении люди* (Г. В. Алексеев «Подземная Москва», 1924).

С другой стороны, упреки, высказанные Зинаидой Шаховской (а также вдовой Набокова, Верой Набоковой,[3] и еще ранее — В. Ходасевичем): что-де у

---

[1] Никита Струве. Роман-загадка [в предисловии к книге] // *Марк Агеев*. Роман с кокаином. М. 1990.

[2] Этот рассказ — единственный текст, помимо РсК, опубликованный Агеевым.

[3] В своем письме в редакцию газеты «Русская мысль» Вера Набокова излишне категорически утверждала: «Мой муж, писатель Владимир Набоков, “Романа с кокаином” не писал, псевдонимом “М. Агеев” никогда не пользовался, в журнале “Числа”, нагрубившем ему в одном из своих первых номеров, не печатался, в Москве никогда не был, в жизни своей не касался кокаина (ни каких-либо других наркотиков) и писал, в отличие от Агеева, на великолепном, чистом и правильном, петербургском русском языке. О слабости русского языка Агеева можно судить не только по слову “шибко” — слову, совершенно недопустимому в серьезном литературном произведении, — но и по таким словам, как “зачихал” в смысле ‘чихнул’ или “использовывать” и тому подобное. Я нарочно не вхожу в рассмотрение примитивности замысла и грубости его выполнения далеко, впрочем, не бездарным господином Агеевым, но не могу не удивляться тому, что Н. Струве, сорбоннский специалист по русскому языку и литературе, мог спутать вульгарный и часто неправильный слог Агеева со слогом тончайшего стилиста В. Набокова» (*Дмитрий Волчек*. Загадочный господин Агеев // Родник. 1989). Однако, не говоря уже об ошибочности утверждения об отсутствии в про-

Агеева в тексте встречаются совершенно недопустимые для такого строгого мэтра, как Набоков, погрешности языка, вплоть даже до грамматических ошибок вроде *звенение рубля; натуживать волю*, — Струве отважно отвергает, объявляя таковые мнимыми, и говорит, что эти погрешности как раз скорее сближают автора РсК с его знаменитым двойником, поскольку Набоков вовсе не классик, а прежде всего — модернист, экспериментатор, и определенный налет безвкусицы, фокусничанья в любом его тексте почти всегда был налицо (Струве 1986: 161–163). Это наблюдение и мне кажется вполне заслуживающим внимания (как и сама гипотеза, что под видом чьего-то чужого текста Набоков мог кинуть пробный шар, в виде РсК, где сами эти «погрешности» просто достигли некоторого максимума). А свое предположение Струве подытоживал так:

> Не привез ли Марко Леви с собой в Константинополь рукопись, данную ему Набоковым в Берлине, чтобы оттуда отослать ее в Париж? (Струве 1986, с. 175).

Помимо всего прочего, Набоков мог по каким-то соображениям вступить с Агеевым в сговор, чтобы тот издал рукопись под своим именем. Зачем это было нужно, не будем «вдаваться», оставив выяснение подробностей для любителей. Но в принципе, такой оборот дела кажется допустимым: если Набоков захотел опубликовать свою очередную экспериментальную прозу под чужим именем и до самой смерти никому (в том числе жене) просто не признался, что авторство в ней принадлежало все-таки ему.

Рассмотрим собственно текстовые, «поэтические» аргументы — как в пользу этой версии, так и в ее опровержение, на тех примерах, которые наиболее сближают между собой два идиостиля. Учтем, что если в случае сравнения Крюкова с Шолоховым мы имеем примерно одинаковые по объему массивы текстов, то тексты Набокова значительно превышают текст РсК (и еще меньший его, на нескольких страницах, рассказ «Паршивый народ»). И если там стоит вопрос, есть ли в составе «Тихого Дона» фрагменты идиостиля Крюкова, «разбавленные» или растворенные собственноручной правкой текста Шолохова, то здесь следует сформулировать проблему иначе: является ли РсК стилизацией

изведениях мужа слова *шибко* — на обложке журнала «Числа» (№ 10, 1934) красовалось следующее объявление, говорящее об участии Набокова в журнале: *В вышедших номерах напечатали оригинальные произведения и ответы на анкету следующие авторы: Г. Адамович, М. Агеев, …, В. Сирин*. Ну, а по поводу кокаина — Струве указывает на рассказ Набокова «Случайность» (1924), где фамилия героя — *Лужин*, которая потом перекочует в роман «Защита Лужина» (1929): «Не растройлся ли «забытый» рассказ: кокаин перешел к студенту Вадиму Масленникову [главный герой РсК], самоубийство к шахматисту Лужину, невстреча с приезжей из СССР бывшей возлюбленной — к Ганину из “Машеньки”» (*Никита Струве*. Спор вокруг В. Набокова и «Романа с кокаином» // Вестник РСХД. Париж 1986. № 146, с. 159).

«под» Набокова, выполненной самостоятельным литератором Агеевым-Леви, или же все-таки следует опознать в нем текст самого Набокова? — Ответ почти предопределен, так как существует множество признанных способов проверки по совершенно, казалось бы, независимым критериям (употребление автором предлогов, союзов, частиц, средняя длина слова, предложения, соотношение в нем придаточных предложений итп.), доказывающих, например, что как структура, так и количество вводных оборотов и вводных конструкций (*может быть, впрочем, конечно, вероятно*...) в тексте РсК и в шести русскоязычных романах Набокова, написанных приблизительно в тот же период, сильно не совпадают.[1] Есть и иные статистические методы идентификации авторства. Но в случае серьезного редактирования текста, его «обработки», или переписывания своими словами, все они очевидно работать уже не будут, поскольку текст станет отвечать скорее редакторским, нежели авторским нормам словоупотребления.

§ 2. Устаревшие или архаизированные глаголы (и их значения)

Натуживать у Агеева можно — волю, у Набокова — голос (а у других, по НК: либо мускулы, либо лицо...), и еще встречаются *натуживаться / натуженный / натуженность* (помимо вполне нормативных *натужно* и *натужный*). Вот, при описании наркотического опьянения:

> (...) хотя я натуживаю всю силу воли и приказываю рукам двигаться быстро, руки не слушаются (РсК)

(и совсем рядом в тексте следующие два употребления этого слова). Вполне вероятно, это было заимствовано Агеевым — из романа и повести Сирина, которые он мог прочитать сравнительно недавно, где встречаются похожие, с нашей современной точки зрения — архаизмы или неологизмы. Наиболее яркий пример — в раннем его рассказе:

> такая грузная боль давила на грудь, такая боль — и ничего не видать, кроме зыбкой лампы, — и в сердце упираются ребра, мешают вздохнуть, — и кто-то, перегнув ему ногу, ломает ее, натужился, сейчас хряснет («Катастрофа», 1924).

[1] *Мухин Н. Ю.* Кто написал «Роман с кокаином»? Опыт лингвостатистического исследования. Екатеринбург, 2001. Сравнение проведено по романам «Король, дама, валет» 1928, «Защита Лужина» 1930–1931, «Подвиг» 1932, «Камера обскура» 1932–1933, «Отчаяние» 1936 и «Дар» 1937. Это сходно с наличием «статистического» подтверждения авторства Шолохова скандинавскими исследователями под руководством Г. Хьетсо, которое, правда, позднее оспаривалось.

Слова с этим корнем повторяются у Набокова 7 раз в разных сочетаниях, причем некоторые примеры с точным повтором образа, или самоповтором, попаданием «один в один», а у Агеева мы их не наблюдаем:

> Успешно, хоть и медлительно, росъ на балконе круглый, натуженный, седовласый кактусъ («Отчаяние», 1934)

и — через 20 лет:

> однажды, в пустыне, где-то в Новой Мексике, среди высоких юкк в лилейном цвету и натуженных кактусов, за мною шла в продолжение двух-трех миль огромная вороная кобыла («Другие берега», 1954)[1].

Кроме того, Набоковские возвратные формы глагола или причастия звучат все же более нормативно, т.е. опять-таки не так резко диссонируют с нормой (так же было и с *шибко*, как мы помним), нежели единственное у Агеева — *натуживать*. Т.е. если последний все-таки подражатель, то он имитирует прообраз с некоторым даже перехлестом.

Но при этом возможно, что оба, и Набоков и Агеев, черпали, так сказать, просто из языка, порождая вполне независимо каждый свои отступления от нормы. Вот и по НК находим у Новикова-Прибоя и Грина — еще более ранние:

> (...) профан заранее натуживает мускулы (А. Грин. «Блистающий мир», 1923);
>
> Штурман, боцман и матросы зажали брезент толстым железным шилом, навалились, уперлись, натуживая докрасна лица (А. С. Новиков-Прибой. «“Коммунист” в походе», 1924)[2].

Зато таких улик — явно и исключительно Набоковских словечек, — как, например, глагол *отпахнуть,* употребляемый вместо *раскрыть* или *распахнуть* для обозначения тривиального открывания двери, у Агеева мы почему-то все-таки не находим. Или, скажем, еще и такого как *переглотнуть* — в значении ‘с трудом / судорожно сглотнуть один раз’, — которые представляли

---

[1] И еще дважды: *Между тем рыба начинала клевать, — и, пренебрегая удочкой, попросту держа в пальцах лесу, натуженную, вздрагивающую, Василий чуть-чуть подергивал, испытывая прочность подводных судорог, и вдруг вытаскивал пескаря или плотву...* («Круг», 1934); *М-сье Пьер поднимал крепко закушенный стул, вздрагивали натуженные мускулы, да скрипела челюсть* («Приглашение...», 1935–1936).

[2] С другой стороны, если посмотреть на частоту именно этой группы слов, т.е. *натужить / натуживать-ся / натуженный*, в целом по всему НК (а там встречаем 22 употребления — т.е. на весь объем НК, до сегодняшнего дня, 229.968.800 слов, т.е. их средняя частота 0,001 промилле), то у Набокова она в 7 раз выше (0,007), а у Агеева выше даже в 66 раз (0,066)! На мой взгляд, это аргумент в пользу явного сходства, или даже «тождества» двух идиостилей именно в этом компоненте.

бы собой совершенно уникальные выражения, своеобразный фирменный знак, или Набоковское «тавро». А последнее, *переглотнуть*, повторено им 12 раз в 10 текстах(!) и не встречается более ни у кого по всему НК: у Агеева его тоже нет. С другой стороны, имеются и исключительно Агеевские гапаксы, у Набокова как такового не представленные (против которых так возмущалась Вера Набокова) — *зачихнул, опыхивать*, *отплеснуть*... Ну, а также используемые уже другими, вместе с ним, Агеевым, но при этом не Набоковым: *запух, выпыхивать, неизведомый, обглаживать*. Уникально Набоковских же «следов» в РсК мы все-таки не находим.

Вот устаревший к середине или даже к началу XX века глагол *поворотить* (глаза / на) */ поворотиться к* (кому- или чему-либо) вместо *повернуть /-ся*[1] — употреблен в РсК дважды и множество раз у Набокова, но почему-то у последнего только уже после РсК. — При ближайшем рассмотрении оказывается: только в текстах, написанных автором первоначально на английском, т.е. переводных! Вот у Агеева:

> (...) медленно-медленно поворотил изумленно выпученные глаза прямо на Семенова.

И второй раз там же:

> Помилуйте, Софья Петровна, — поворотился к ней вместе со столиком Яг.

В текстах Набокова почему-то этот «вновь архаизированный» глагол возникает только уже после его перехода на английский:

> 1. Крестьянин поворотился, поглядел на пустое сиденье и сообщил... («Под знаком незаконнорожденных», англ. 1947)

и там же еще дважды:

> 2–3. потом один поворотился и стал глядеть куда-то вбок; Кол поворотился к Кристалсену (на рус. — в пер. С. Б. Ильина);
>
> 4. (...) спросила, поворотясь в направлении грохота: «Что вы там ищете, Тимофей?» («Пнин», 1954–5; англ. изд. 1957; в рус. переводах — Б. Носика и С. Ильина)[2];
>
> 5. докатился до Тихого Океана; поворотил на север сквозь бледный сиреневый пух калифорнийского мирта, цветущего по лесным обочинам («Лолита», 1955; русский перевод самого Набокова, 1967);

---

[1] Во всем НК последний глагол встречается почти в 30 раз чаще, чем первый (*поворотить* — 1.050 употреблений против 28.000 *поворачивать*) — у Набокова выдерживается такое же соотношение (всего 14 раз против 390, т.е. 1/28), однако если сравнивать по современным текстам, написанным после Набоковских (1966–2012), то это соотношение — еще в 3 раза реже (130 против 11.000, т.е. 1/85).

[2] Но не — в пер. Г. Барабтарло (1983)!

6. Не желая быть свидетелем супружеской сцены, я повернулся, чтобы уйти, но она остановила меня («Бледное пламя», 1962, пер. С. Ильина и А. Глебовской) — и там же еще 7 раз!

Так почему же это словечко появляется у Набокова только в текстах, написанных после Агеева? Может быть, это и надо признать влиянием Агеева? — Но тут, скорее всего, «архаизация» произошла задним числом, и была внесена переводчиками, что и сам Набоков принял под их влиянием.

Интересен у обоих авторов и редкий глагол *промахивать / промахнуть* — в значении (а) ‘пройти, проехать, пробежать, пролететь, пронестись, проскочить’ <мимо и/или на большой скорости, возможно даже: не заметив — кого-то или чего-либо>. В МАСе *промахивать* в несов. виде образуется только от *промахать* — т.е. ‘пройти какое-либо большое расстояние’ (б), но не в указанном выше значении (а). В искомом же нами, Набоково-Агеевском, значении этот глагол фиксирует словарь говоров (СРНГ) — как сов. вид перех. и неперех. — со ссылкой на словарь Академии 1822 и уже более поздний пример:

Промахнул нас губернатор, поскакал (Смол. 1914)[1].

У Агеева этот глагол встречается дважды, и первое его употребление — как раз в интересующем нас устаревшем значении (а):

Когда промахнули Яр и стала видна вышка трамвайной станции...

А второе довольно странно, не укладываясь ни в одно даже из набора диалектных:

(...) когда, наконец, случайно промахнув по карману, я звякнул в нем ее неиспользованными десятью серебряными пятачками, и тут же вспомнил ее губки...

— т.е. очевидно ‘задев, хлопнув, проведя вдоль’ (брюк с карманом)? У Набокова же этот глагол — как в сов., так и в несов. виде — устойчивый маркер стиля, встречающийся более 15 раз (что более чем в 50 раз превосходит средний уровень по НК), с явно подчеркнутым вниманием, чуть ли не культивированием архаизированного значения (а). Интересно, что глаголов предписываемого словарем сов. вида в этом значении становится у него со временем все меньше.[2] Вот, так сказать, «правильные» формы:

---

[1] Там же фиксируются не интересные нам значения ‘промахнуться’ Арх., Хабар.; ‘быстро продать что-л, променять’ Перм. и ‘упускать, пропускать’ что-л. — Ряз. Хабар.

[2] Напомню, что в МАСе *промахивать* допускается только как несов. к *промахать*.

1. Промахнуло восемь столетий: саранчой налетели татары («Кэмбридж», 1921);

2. Молодой белый пекарь в колпаке промахнул на трехколесном велосипеде: есть что-то ангельское в человеке, осыпанном мукой («Путеводитель...», 1925);

3. Макс, не понимая, видел издали, как промахнули сплошной полосой освещенные окна («Случайность», 1924);

4. Огромное небо, налитое розоватой мутью, темнело, мигали огни, промахнул трамвай и разрыдался райским блеском в асфальте («Сказка», 1926);

5. На берегу где-то заиграли зорю, промахнули над пароходом две чайки, черные как вороны, и с плеском легкого дождя, сетью мгновенных колец прыгнула стая рыб («Машенька», 1926);

6. Промахнула мелкая станция, платформа под черным навесом, и снова стало темно («Король...», 1928).

А вот четыре примера уже с явным нарушением узуса:

1. А знаешь ли, с каким великолепным грохотом промахивает через мост, над улицей, освещенный, хохочущий всеми окнами своими поезд? («Письмо в Россию», 1925);

2–3. Изредка, вскрикнув оленьим голосом, промахивал автомобиль («Машенька», 1926); и там же: Сейчас она спит в вагоне, промахивают в темноте телеграфные столбы, сосны, взбегающие скаты...

— здесь очевидно: ‘пролетают так быстро, что их не успеваешь рассмотреть’;

4. За ослепительной пустыней площади, по которой изредка с криком, новым, столичным, промахивал автомобиль («Король...», 1928).

То есть соотношение «правильных» к «неправильным» формам было 6 к 4. Но вот и это специфически Набоковское «мо» Агеев почему-то тоже игнорировал, не подхватывая.

А вот уже после РсК у самого Набокова складывается почему-то явное предпочтение именно в пользу отклонения от нормативного значения (ниже только последний из примеров — с глаголом в сов. виде) и соотношение меняется: с 6:4 на 1:5. Вот более поздние примеры:

1. Была черная ветреная ночь, каждыя несколько секундъ промахивалъ надъ крышами бледный лучъ радіобашни, — световой тикъ, тихое безуміе прожектора («Отчаяние», 1934);

2. Гремел телефон, промахивал, развеваясь, метранпаж, театральный рецензент всё читал в углу приблудную из Вильны газетку («Дар», 1937–1938);

3. (...) я взглянул на мостовую, на белый ее покров, по которому тянулись черные линии, на бурое небо, по которому изредка промахивал странный свет («Посещение музея», 1938);

4. Она гремела по асфальту среди других, сильно наклоняясь вперед и в ритм качая опущенными руками, промахивала с уверенной быстротой, ловко поворачивалась, так что перехлест юбки обнажал ляжку («Волшебник», 1939);

5. (...) видишь скучного начальника небольшой станции, стоящего в одиночестве на платформе, мимо которого промахивает твой поезд («Другие берега», 1936–1967);

6. Автомобиль семейного типа выскочил из лиственной тени проспекта, продолжая тащить некоторую ее часть с собой, пока этот узор не распался у него на крыше, за край которой держался левой рукой, высунутой из окна, полуголый водитель машины; она промахнула идиотским аллюром («Лолита», 1955–1965).

В целом и в НК форма этого глагола несов. также встречается, но всего лишь однажды, у Александра Малышкина:

Но тут же за путями проступали кирпично-красные тылы заводов, окраины, утопающие в индустриальной мгле, за березами промахивали голенастые железные конструкции электросети; чуялось невдалеке разноцветное и могучее возбуждение Москвы («Люди из захолустья», 1938).

Однако тут, в свою очередь, логично подозревать уже заимствование — у самого Набокова.

§ 3. Необычные сочетания или измененные внутри сочетания значения слов

Глагол *жмуриться / зажмуриться* встречается в текстах Набокова 50 раз, в РсК — всего 4 раза, но среди последних находим одно уникальное (три остальные употребления вполне нормативны) — когда герой неожиданно встречает свою возлюбленную:

Я переступил порог. И вдохнув сырой и душистый сумрак, — вдруг мысленно зажмурился от внутреннего и страшного удара: в магазине стояла Соня.

Сочетание *мысленно зажмурившись* у Набокова вообще отсутствует. Пропуская все более или менее нормативные употребления глагола, укажу лишь наиболее метафорические. Во-первых, в переходе от «зажмуренного» поцелуя — к целиком уже зажмуренной *душе*:

1. Он давал себя укачивать, баловать, щекотать, принимал с зажмуренной душой ласковую жизнь, обволакивавшую его со всех сторон («Защита...», 1929–1930).

Повтор этого же — в «Даре»:

2. Федор Константинович старался сосредоточиться, представить себе недавнюю теплоту их живых отношений, но душа не желала шевелиться, а лежала, сонная и зажмуренная, довольная своей клеткой («Дар», 1937–1938)[1].

А в следующем примере, оттуда же, можно при желании увидеть влияние Агеева на Набокова:

(...) лежа неподвижно и даже не жмурясь, я мысленно вижу, как моя мать, в шеншилях и вуали с мушками, садится в сани («Дар»).

Этот пример — как раз в тексте более позднем, чем РсК, так что его можно засчитать в пользу гипотезы Струве. И все-таки он не «дотягивает» до *мысленно зажмуриться*. Зато у Набокова появляется еще более смелый неологизм — словечко *разжмуривать*:

1. об открытом новом номере журнале — Илья Борисович хотел распахнуть один из них, книга сладко хрустнула, но не разжмурилась — еще слепая, новорожденная («Уста к устам», 1929);

2. Все слилось окончательно, но он еще на один миг разжмурился, оттого что зажегся свет, и Родион на носках вошел, забрал со стола черный каталог, вышел, погасло («Приглашение...», 1935–36).

И еще раз:

3. Девочка во сне вздохнула, разожмурив пупок, и медленно, с воркующим стоном, дыхание выпустила («Волшебник», 1939).

Агеев же этот неологизм не использует. Хотя он по НК все-таки не уникален: встречался ранее — у Жаботинского, Замятина и А. Белого.

Набоков использует глагол *целиться* для описании такого специфического действия, когда человек только еще прикидывает, примеривается, готовится что-то сделать. В таких случаях обычно говорят *нацелиться* (+ инф.) или *нацелиться на* (что-то), уподобляя всю ситуацию прицельному метанию или стрельбе в цель. Этому словоупотреблению следует Агеев в единственном примере в РсК:

Нелли, которая, с лицом внезапно заболевшего человека, в нетерпении то опускалась локтями на стол, то снова выпрямлялась, при этом не спуская глаз с Хирге, словно прицеливалась, откуда лучше откусить: сверху или снизу.

[1] Именно такого рода «дуплеты», повторы один в один, списывания у самого себя, на мой взгляд, отчетливее всего и выдают нам единого автора. Но с Агеевым — не так.

У Набокова же элементы этой конструкции (или целого фрейма) с глаголами *целиться / прицелиться / попасть / промазать* повторяются во множестве текстов — в целом более 10 раз (6 раз до РсК и еще 5 одновременно или после него). Вот только два из них: первое о старике Подтягине, который от сердечного приступа падает в обморок —

> Старик мутно глянул на него, сделал движение рукой, как будто целился на муху, и вдруг с легким клекотом зашатался, повалился вперед («Машенька», 1926)

— то есть, видимо, старик так наклонил голову, что можно было подумать, будто он хочет *поймать* (или — *хлопнуть*) севшую муху. Тут, кстати, и характерное Набоковское подтрунивание, даже издевательство над своим героем, больным стариком, и языковое нарушение: по МАС, *целиться на* что-л. — это ‘направлять свои действия на к.-л. цель, метить’, но все-таки ведь не на такую конкретную цель, как муха! Еще пример — с действием уже без обозначения первого компонента как такового (*целиться*), зато с ответной на него реакцией, позволяющей его идентифицировать (такой как *попал* или *не попал*): герой рассказа кивает кому-то в толпе в знак приветствия, чтобы получить такой же кивок взамен, но получает ответ уже совсем от другого человека, которого и не думал приветствовать, метафорически же это уподоблено промаху при стрельбе в цель:

> Он увидел, среди чужих, некоторые знакомые лица, — вон Кочаровский — такой милый, круглый, — кивнуть ему... кивнул, но не попал: перелет, — в ответ поклонился Шмаков («Музыка», 1932).

Но и этого метонимического развития ситуации у Агеева опять же не прослеживается.

§ 4. Специфическая метафоричность

Вот иллюстрация того, что Струве проницательно назвал у Набокова «динамизацией источника света»:

> На улице асфальт отливал лиловым блеском; солнце путалось в колесах автомобилей («Машенька», 1926).

Как будто нечто похожее встречаем и у Агеева:

> На балконе от заходящего, выпуклого как желток сырого яйца, солнца, хоть и зацепившего за крышу, однако видимого целиком, словно оно прожигало эту крышу насквозь, — лица стали махрово-красными.

Но и в НК находим, с одной стороны, еще более сходное с примером Набокова:

> В грузной синеве золотым пылающим колесом ярилось промытое талыми ветрами солнце (Б. Лавренев «Сорок первый», 1924).

А с другой стороны, на мой взгляд, более сходное с примером Агеева:

> В шестом часу утра, — когда солнце чуть пробует зацепиться красноватыми лучиками за шпили московских церквей, (...) с ходынского аэродрома выехала извозчичья пролетка с поднятым верхом (Г. В. Алексеев «Подземная Москва», 1924).

С третьей же стороны, еще один возможный источник фразы Агеева — это ранние издания 2-й части «Тихого Дона» (1928):

> (2:21 — в рук., с. 96) болтался в синеватой белеси неба солнечный желток.

Шолохов был «склонен изобретать вычурные сравнения»[1]. После 1947 это место было исправлено на вполне нейтральное: *плыло в синеватой белизне неба солнце*. Возможно также заимствование и из более близкого к РсК по времени текста (в свою очередь взятое скорее всего у того же Шолохова?):

> И хотя в небе полное, как желток в эмалевой сковороде, лежало солнце, до настоящей весны было еще далеко (Л. Леонов «Скутаревский», 1930–1932)[2].

Для Набокова характерно постоянное пристальное внимание к *музыке* — при несколько шутливом к ней отношении (и ее видимом отрицании). Сам писатель заявлял, может быть, демагогически, что в музыке ничего не смыслит. К примеру, арфа у него предстает — как нога страуса:

> Когда мы вошли в кафе, там играл дамский оркестр; я мимоходом заметил, как в одной из граненых колонн, облицованных зеркалами, отражается страусовая ляжка арфы («Весна...»);

а оркестр арфисток (там же) — в виде группы ткачих за работой:

> (...) оркестр из полудюжины прядущих музыку дам (к тому же не знающих, по его выражению, куда девать грудь, лишнюю в мире гармонии).

Ну, или ветер — просто как дирижер оркестра:

> (...) норд-ост, рассыпающий ноты оркестра в городском саду («Машенька»).

---

[1] *Гура В. В.* Жизнь и творчество М. А. Шолохова. М. 1960, с. 137.

[2] Но также сама метафора солнца как *желтка* была и в ранних стихах — у Эренбурга, Зенкевича (как раз у Набокова этой последней грубоватой метафоры не встречалось).

Нечто подобное «птичьим» образам у Набокова для арфы или рояля встречаем и в РсК:

> И тотчас раздались тоненькие звуки и такие разрозненные, словно курица гуляла по арфе.

Однако точного подобия здесь нет.

Возможное мелкое «заимствование» у Набокова в следующем примере:

> Яг, через гулкую залу, где кресла, рояль и люстра были в белых чехлах, провел нас в свою комнату (РсК).

Однако все же «лошадиной» метафоры тут у Агеева нет — такой, какая была у Набокова:

> (...) отец, осторожно прикоснувшись губами к его хохолку, уходил, — мимо позолоченных стульев, мимо обширного зеркала, мимо копии с купающейся Фрины, мимо рояля, большого безмолвного рояля, подкованного толстым стеклом и покрытого парчовой попоной («Защита...», 1929–1930).

Т.е. «первоисточник» выглядит гораздо более поэтично. Тот же образ, кстати, с авторским самоповтором, встретится у Набокова и еще через полтора десятка лет:

> (...) ты перешла крыльцо; остановилась; локтем мягко открыла стеклянную дверь; миновала чепраком покрытый рояль, пересекла вереницу прохладных, пропахших гвоздикой комнат («Под знаком...», 1947).

Герой в повести Агеева:

> (...) сел на кончик стула, поставив графин себе на колено и держа его за горлышко — совсем как отдыхающий скрипач...

Но тут же метафора из звукового ряда как бы уступает — сравнению с образом зрительным:

> Как раз, когда я протиснулся в зал, скрипач, уже со скрипкой, вставленной под подбородок, торжественно поднял смычок и, привстав на цыпочках и подняв плечи, — вдруг опустился, и (движением этим рванув за собой пианино и виолончель) заиграл.

И у Набокова много «музыкальных» сравнений, метафор с каламбурами и контаминациями, игрой на фразеологии, как, например:

> бритое лицо музыканта, державшего почему-то телефонную трубку, как скрипку, между щекой и плечом («Защита...», 1929–1930).

Возможно, Агеев в приведенном выше примере как раз и вдохновлялся этим примером, но повтора в точности Набоковского сравнения там у него не было, а у последнего — не было повторов Агеева.

Попытаемся теперь подвести примеры обоих авторов под некий единый «образец» словосочетания (как это будет сделано ниже и с примерами из Шолохова и Крюкова): *Провода* (телеграфные / телефонные / столбы / проволоки) + (как *канаты* // *струны*) + (взмывать / взлетать / взмах / взлет // стоять). У Агеева под этот образец наиболее подойдет такой пример:

> В такой жаркий московский вечер, когда падает первый снег, когда щеки в брусничных пятнах, а в небе седыми канатами стоят провода.

А у Набокова ему соответствует сразу несколько примеров (это опять-таки оказывается устойчивым маркером его стиля):

> 1–2. В окно, сквозь стеклянную дверь в проход видать было, как взмывают ровным рядом телеграфные струны («Случайность», 1924); и там же: Черный телеграфный столб пролетел, перебил плавный взмах проволок;
>
> 3. Он лег навзничь на полосатый тюфяк лавки и в пройму дверцы видел, как за коридорным окном поднимаются тонкие провода среди дыма горящего торфа и смуглого золота заката («Машенька», 1926);
>
> 4. Мартынъ нашелъ все, что любилъ — телеграфные столбы, обрывающіе взлетъ проводовъ, вагонъ-ресторанъ («Подвиг», 1931–1932).

Все четыре примера из Набоковских текстов, предшествующих РсК, а после этот образ у него почему-то пропадает. Хотя более близких данному образцу примеров, чем в РсК, во всем НК найти мне не удалось, но все же расхождение образов у Агеева и Набокова налицо: у последнего вместо статичной формы сравнения оказывается динамичная (по замечанию Н. Струве): *провода*, или *столбы*, на которых висят провода, не просто *стоят* как натянутые *струны*, но — *взмывают*, *поднимаются* или *взлетают*, так как герой при этом движется, едет в поезде.

И последний пример: проверим соответствие такому образцу — *дверь, сосущая воздух*. Вот что имеется у Агеева:

> я же, сбежав по уже опустевшей лестнице и открывая тугую, шумно сосущую воздух дверь, хоть и оглянулся и посмотрел на мать, однако, сделал это не потому вовсе, что мне стало ее сколько-нибудь жаль, а всего лишь из боязни, что она в столь неподходящем месте расплачется.

Почти тот же образец встречаем и у Набокова, но в тексте, написанном позднее РсК («Весна в Фиальте», 1936):

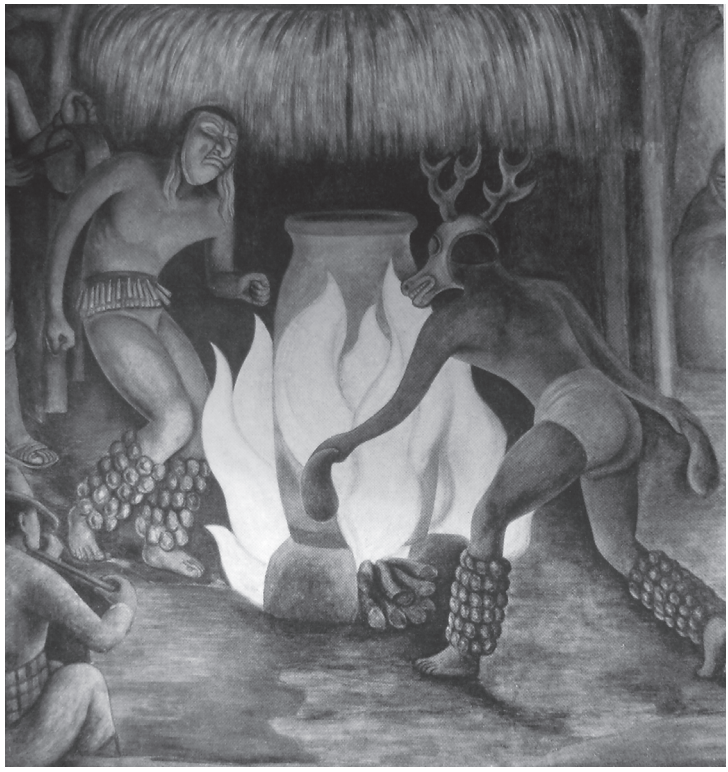
> и от нашего сквозняка всосался и застрял волан белыми далиями вышитой кисеи промеж оживших половинок дверного окна, выходившего на узенький чугунный балкон, и лишь тогда, когда мы заперлись, они с блаженным выдохом отпустили складку занавески.

Мог ли тут уже сам Набоков «вдохновиться» образом Агеева (надо признать, сработанным более «топорно») и, доработав его по-свойски, превратить — в «сквозняк», пронизывающий отношения героя и его легкомысленной возлюбленной? В НК наиболее близок этому образу оказывается только пример из Булгакова:

> Сосущая с тихим змеиным свистом воздух пружина-цилиндр на железной двери выпускала меня («Театральный роман», 1936–1937).

Подведем итог. В самом деле, некоторая вероятность того, что «Роман с кокаином» первоначально был написан Набоковым, все же остается, но — только самая минимальная. Практически во всех случаях, когда повтор уникального идиостилистического приема у Набокова, вслед за Агеевым, интуитивно кажется очевидным, при ближайшем рассмотрении все же оказывается, что или сам этот прием не уникален (а «изобретен» и использован кем-то еще, ранее их обоих), или же точного «копирования» его Набоковым не происходит — тот всегда его как-то развивает дальше, деформирует. Когда же, наоборот, прием вначале был явно употреблен Набоковым (до РсК), то его точной копии у Агеева тоже не представлено, — такой, которая была бы похожа на самоповтор и которую можно было бы считать явной уликой для отождествления двух авторов. Ну, а доказывать, что диапазон экспериментирования со словарем у Набокова в несколько раз шире, чем у Агеева, не приходится.

* * *



Илл. 6. Диего Ривера. *Танец масок жизни и смерти (Охотник и Олень)*. 1925

Глава VI
Повтор мотива в «Записках юного врача» Булгакова

Можно считать, что каждый писатель по-своему однообразен, то есть и художественные приемы, и сами излюбленные им смыслы, как правило, повторяются из произведения в произведение.

Всем известно Чеховское высказывание о том, что если сначала, в первом акте спектакля, на стене висит ружье, то потом, в финале, оно должно выстрелить. На этом, конечно, основан еще и классический принцип единства действия, или экономии художественных усилий, попросту — в этом состоит оправданность, выразительность деталей.

У Булгакова в «Записках юного врача» практически каждая деталь, важная автору в дальнейшем, «выстреливает», то есть сначала тщательным об-

разом подготавливается, служа как бы завязкой, или «крючком», за который в дальнейшем можно будет что-либо подвесить, а потом, уже окончательно развиваясь, — или подтверждается, оправдывая первоначальные ожидания (опасения) читателя, или, наоборот, по контрасту, обманывая эти ожидания, получает обратное, неожиданное, парадоксальное с точки зрения, казалось бы, первоначальной логики, завершение.

Так, в буквальном соответствии с Чеховской рекомендацией, вместо символического *ружья* в Булгаковских «Записках» присутствует — *браунинг*. В начале рассказа «Вьюга» рассказчик включает пистолет в перечисление того, что сложено в его сумке, когда он собирается ехать к пациентке, в непогоду, из *Н-ской больницы,* а потом это оружие служит в своем прямом назначении — с помощью него он с возницей отстреливаются от вполне реальных волков, преследующих их на обратном пути, из Шалометьево.

В «Записках» можно отметить, с одной стороны, локальные мотивы, важные только лишь внутри данного рассказа (типа завязка-развязка), а с другой стороны, сквозные, как бы объединяющие все рассказы в единый цикл, или *«прошивающие»,* пронизывающие их насквозь.[1] Все мотивы,[2] по возрастанию сложности, мне кажется, разумно разделить на следующие группы.

1. Во-первых, простейшие повторы. Это, так сказать, «внешние скрепы» для всех вещей данного цикла, удерживающие отдельные рассказы в пределах единого хронотопа.[3] В результате читателю делается понятно, что рассказы образуют единый цикл, что главные действующие герои в них одни и те же, что место и время приблизительно совпадают и детали в целом повторяются (иногда, впрочем, с незначительными отклонениями, отступлениями, теми или иными фактическими — сознательными или же не осознанными автором — расхождениями).

---

[1] *Кузина Н. В.* Методика исследования механизмов взаимосвязи повествовательной и ассоциативно-вербальной организации дискретных прозаических текстов // PRO=3A 2. Строение текста: синтагматика, парадигматика. Смоленск. 2004.

[2] При этом мотив я понимаю предельно широко — как практически любой смысловой повтор в тексте (*Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Новосибирск. 1999, с. 61).

[3] В книге (*Земская Е. А.* Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет. М: Языки славянской культуры, 2004) приводятся фрагменты из дневников сестры Булгакова Надежды Афанасьевны Булгаковой-Земской и других родственников писателя, освещающие обстоятельства знакомства писателя с его первой женой Т. Н. Лаппа, начало его врачебной деятельности и первые литературные опыты. В частности, оказывается, что машинописный сборник, подаренный братом П. А. Булгаковой-Земской, имел название именно «Рассказы юного врача» (а не «Записки» — с. 115–116); впервые дается ранее не публиковавшееся предисловие Н. А. Булгаковой-Земской к этим рассказам и утверждается, что в основании всех вещей лежали подлинные врачебные случаи.

1. а. Кроме того, повторы с мелкими расхождениями. Только в одном из рассказов («Стальное горло») больница, где Булгаковский, во многом автобиографический герой работает земским врачом, называется *Никольской*, как и было на самом деле в реальной биографии писателя, а в других («Вьюга», «Крещение поворотом») — *Н-кой*. Село, где она помещалась, названо *Мурье*, или в рамках произносительных вариантов: *Мурьево, Мурьино*, ближайшая отстоящая от него деревня — *Грабиловка* (в рассказе «Морфий» им соответствует другая пара: *Горелово* и *Левково*). Согласно «Полотенцу с петухом» и «Стальному горлу», герой-рассказчик впервые приезжает на место своей службы 17 сентября 1917 года 23-летним, будучи только что, неполных два месяца назад, выпущен врачом из университета. Вот и в рассказе «Тьма египетская» он празднует, уже в декабре, свой 24-й день рождения. На самом деле Булгаков уже проработал, к моменту приезда в Смоленскую губернию, весь 1916-й год в прифронтовых госпиталях, оказавшись в Вязьме и старше, и опытнее: в мае 1916-го ему исполнилось 25 лет.[1] Для чего нужны автору эти мелкие трансформации? Можно считать — ради простоты и, так сказать, ради «правды искусства» — иначе, во всей сложности, жизнь трудно воспринимается из текста: уж слишком много в ней отвлекающих, нетипичных обстоятельств, необходимых пояснений, оговорок и увязок. Один из рассказов цикла, именно «Морфий», стоящий на границе (обычно его и помещают последним, а некоторые издатели вовсе исключают из «Записок»), описывает пребывание рассказчика как раз на месте врача в вяземской больнице: себя самого, реального Булгакова, сделавшегося в Никольском и особенно в Вязьме зависимым от морфия, автор предпочел изобразить со стороны — как доктора Полякова, которого переводят в декабре 1917-го на место рассказчика, доктора Бомгарда; последний же переведен на работу в больницу уездного города, не названного по имени.

1.1. А также — повторы содержательного мотива: приближающуюся и угадываемую автором смерть в том же «Морфии» повествователь фиксирует, проверяя пульс больного — *пульс исчезал под пальцами, тянулся и срывался в ниточку с узелками, частыми и непрочными*. Буквально в тех же словах сходная ситуация описана и в рассказе «Вьюга»: *Под пальцами задрожало мелко, часто, потом стало срываться, тянуться в нитку*.

---

[1] Реально же, через год своей службы на Никольском участке земской больницы, Булгаков переводится в уездную земскую больницу в Вязьме, где были уже 4 лечащих врача. То есть герой рассказов Булгакова гораздо более одинок и малоопытен, чем сам Булгаков в Никольском, что уже отмечено Лорой Трубецкой (*Troubetzkoy Laure*. Recits de deux medecins — Veresaev et Bulgakov // Revue des etudes slaves. Paris. LXV/2, 1993, p. 258). Относительно возможных объяснений этого смещения см. также *Кузина Н. В.* Лексико-семантическая организация дискретных прозаических текстов... // PRO=3A: Анализ текста. Учебные материалы. Смоленск. 2003.

2. Во-вторых, встречаются более художественно обработанные повторы, сознательно введенные в текст — на уровне предупоминания. Это такое введение мотива, при котором читатель заранее подготавливается неким предварительным «уколом» или «прививкой» к тому, что через некоторое время будет ему сообщено уже «по-крупному». Тут в гомеопатической дозе как бы содержится тот смысл, который возникнет в повествовании в дальнейшем. Так, в «Полотенце» жестокий мотив калечения человеческого тела (пациентке в результате врач вынужден удалить ногу) впервые проскальзывает в форме, казалось бы, невинного сравнения: по дороге к месту своего служебного назначения герой окоченел до того, что свои ноги уже не чувствует и пальцы на ногах ощущает сак *деревянные культяпки* (отмечено Кузиной). В финале же этого рассказа он сам советует отцу пациентки разыскать в Москве человека, который установит ей протез на место ампутированной ноги. Вначале упоминается, что в деревьях «мнут лен» и работы для врача мало: *Прием, они говорят, сейчас ничтожный. В деревнях мнут лен, бездорожье...* Это выглядит как утешение начинающего врача самому себе, но потом, буквально на следующей странице, к нему как раз и привозят девушку, которая попала ногой в *мялку для льна* — и ногу приходится ампутировать.[1]

а. Но есть и более простые по функции, так сказать, «вырожденные» внутренние скрепы, на уровне просто подхвата слова, причем представленные тоже как повторы, которые встречаются в одном и том же рассказе и подчас выглядят как непонятные расставленные сигналы (чего?) или просто метки в начале и в конце фрагмента (частенько следуя друг за другом совсем рядом, на одной и той же странице, будучи нагружены подчас различными смыслами). Так, в конце рассказа «Вьюга», возница, которому дают на прощанье, перед отправкой домой (из Н-ской больницы), выпить разведенного спирту (здесь симметричный повтор такого же действия, предшествовавшего отправке его вместе с врачом от пациентки, еще из Шалометьева), произносит фразу: *«Озолотите меня (...) — чтоб я в другой раз...»* Вслед за ним ту же фразу повторяет и сам герой, с минимальным изменением, уже через несколько абзацев: *«Озолотите меня, — задремывая, пробурчал я, — но больше я не по...»* [имеется в виду очевидно: никуда не поеду в такую погоду].

3. В-третьих, имеются мотивы, перекликающиеся друг с другом и друг друга содержательно дополняющие (то есть мотивы в их динамическом развитии): как, например, в одном месте мотив, а в другом контрмотив к нему же, вопрос-утверждение или ответ-отрицание на него, или тезис и антитезис, факт и некоторый к нему противовес, контраргумент.

---

[1] Ср. понятия «лейтмотива» и «доминанты» (Кузина 2003, с. 115–116).

Так, например, в «Полотенце» герой видит, глядя на свое отражение в стекле, портрет *Лжедмитрия:* он совсем недавно приехал в Мурьево, и страшно боится навалившихся на него тут забот и колоссальной ответственности, которую приходится принимать на себя. Но потом, уже к концу рассказа, после удачно проведенной операции, он заключает: *«Нет, я непохож на Дмитрия Самозванца, и я, видите ли, постарел как-то... Складка над переносицей...»* То есть данный мотив получает себе как будто бы ответ или противовес-возражение по ходу развития сюжета, тем самым «снимаясь» в финале контрмотивом.[1]

3.а. Как логическое продолжение предыдущего можно рассматривать повторы — с нарастанием или дальнейшим развитием темы — вплоть до перерастания в свою противоположность, когда, например, в одном месте следует намеченное как бы только пунктирно содержание, а в другом оно же развивается подробно, наподобие градации, или когда какое-то свойство или действие подчеркивается, дополнительно высвечивается своей противоположностью: так, например, в мотиве мучительного припоминания рассказчиком содержания медицинского справочника («Полотенце»...» он смутно перелистывает в памяти страницы учебников, вспоминая отдельные, не связанные друг с другом названия, что явно контрастирует с образцовым порядком в библиотеке, собранной его именитым предшественником, Леопольдом Леопольдовичем, при этом в памяти героя намеренно утрированно воссоздается полная неразбериха. Вот и в рассказе «Крещение поворотом» герой вначале с благоговением читает учебники по хирургии («Атлас по топографической анатомии») и потом, уже в операционной сожалеет: *«Эх Додерляйна бы сейчас почитать»:* тут у него перед глазами *замелькали страницы Додерляйна*. Но вспомнить как следует ему ничего не удается, всплывают отдельные мало о чем говорящие, только пугающие фразы: *...Поперечное положение есть абсолютно неблагоприятное положение.* Затем, все-таки улучив момент перед операцией, он отправляется к себе во флигель, якобы, взять папирос, а на самом деле, — чтобы прочесть нужное место справочника «Оперативное акушерство» (это эпизод, который, по воспоминаниям первой жены Булгакова, Т. Н. Лаппа, воспроизводит случай из их реальной практики: она сама читала ему справочник, пока он готовился к операции). В рассказе в результате чтения всё только окончательно запутывается у героя в мозгу, и он в отчаянии отшвыривает учебник. Итак,

[1] Тема трансформаций мотива и обрастания его дополнительными ходами удачно поставлена в предисловии к книге Натальи Злыдневой (*Злыднева Н. В.* Мотивика прозы Андрея Платонова. М. 2006). Ср. понятия «мотивного кластера» — то есть сочетания лексем, близких по смыслу к центральному слову, выражающему данный мотив, а также «связки», или сочетания мотивов, «мотивного тропа» и «мотивной валентности»: «можно утверждать, что мотивная валентность является одним из наиболее ярких отличительных признаков идиостиля того или иного мастера».

это как бы многократная разработка, а по сути просто (пятикратный) повтор одного и того же мотива, с его окончательным, кульминационным приведением к финалу — в одном из рассказов. Кульминации этот мотив достигает в финале рассказа «Крещение»: после удачно принятых врачом трудных родов вдруг оказывается, что *все прежние темные места сделались совершенно понятными, словно налились светом, и здесь, при свете ламп ночью, в глуши, я понял, что значит настоящее знание.*

Во всех этих случаях мотив одного рассказа как бы расширен через другие, кумулятивно наполняясь все новым содержанием и как бы получая дополнение через побочные развороты сюжета там, но увенчиваясь развязкой только единожды, в общей кульминации.[1]

3.1. Развитие мотива с усилением (усугублением, концентрацией) его художественного воздействия. Красота девушки, привезенной на операцию, буквально поражающая повествователя, почему-то приводит его к (правильной) догадке о том, что отец девушки — вдовец: *На белом лице у нее, как гипсовая, неподвижная, потухала действительно редкостная красота. Не всегда, не часто встретишь такое лицо.* (...) *Почему такая красавица? Хотя у него правильные черты лица... Видно, мать бы красивая... Он вдовец.* [Из расспросов потом действительно оказывается, что тот вдовец.] — Следовательно, горе такого отца в случае смерти единственной дочери было бы максимально, что естественно повышает ответственность врача за операцию, которую тот должен сделать: в случае неудачи ему предстояло бы тягостное объяснение.

Привлечение нового мотива, как мы уже видели, первоначально может идти через сравнение, а затем через объединение его с другим мотивом.

Так, а) доктора во «Тьме египетской» встречает не успевшая еще до конца одеться и *простоволосая* медсестра Пелагея Ивановна; б) повтор этого, но только лишь как сравнения или метафоры возникает в рассказе «Вьюга»: тут уже у лошади *грива свисает, как у простоволосой женщины* — причем имплицитно присутствует и дьяволический мотив; в) в рассказе же «Морфий» перед глазами морфиниста предстает *старушонка с желтыми волосами*: он еще удивляется, почему это *на холоде старушонка простоволосая, в одной кофточке,* и только потом понимает, что перед ним — галлюцинация, пугаясь ее как нечистой силы; г) ну, а в рассказе «Потерянный глаз» снова та же акушерка Пелагея Ивановна из-за спешки (они с доктором опаздывают на роды) предстает как

[1] Процесс такого параллельного разыгрывания одного и того же сюжета интересным образом рассмотрен на примере «Домика в Коломне», «Медного всадника» и «Пиковой дамы», а также «Каменного гостя» и «Гробовщика» в статье В. Ф. Ходасевича 1914 года (Петербургские повести Пушкина // *В. Ф. Ходасевич.* Колеблемый треножник. М. 1991, с. 174–186).

простоволосая, похожая на ведьму — то есть происходит совмещение, с одной стороны, внешнего свойства «простоволосости», а с другой, «ведьмачества»: два мотива окончательно сливаются.

4. В-четвертых, встречается разработка целого, завершенного, замкнутого в себе лейтмотива внутри одного рассказа, не повторяющегося в других — как в случае с петухом (из заглавия «Полотенца»). Первоначально заглавие звучит как загадка для читателя (в каком смысле «с петухом»?), но дальше различных приближений к ее отгадке дается несколько по ходу развертывания сюжета, каждое из которых в разных частях текста по-своему продвигает нас к разгадке.

Когда герои только еще подъезжают к больнице, то есть к месту будущей службы юного врача, возница кричит и хлопает руками — *как петух крыльями,* видимо, чтобы привлечь внимание или просто чтобы их вышел хоть кто-нибудь встретить (пока сам мотив петуха, введенный на уровне сравнения, ничего не объясняет нам из заглавия и выступает скорее только на уровне ассоциативном, в виде затравки к распутыванию основной интриги). Далее можно увидеть также скрытое или импликативное использование того же мотива: так как герой слишком молод, он старается вести себя как можно солиднее, как бы «не петушиться», чтобы его, не дай бог, не приняли за студента. Помимо этого, перед печкой, где он сидит, согреваясь после приезда, когда уже начинает понемногу осваиваться (тут в рассказе следует перескок — как бы в следующий кадр воспоминаний), он видит, наконец, вполне реального петуха — в следующем виде: *ободранный, голокожий петух с окровавленной шеей и грудой разноцветных перьев*: птица заготовлена кухаркой, чтобы быть сваренной в супе для новоприбывшего доктора. Но и это, как мы понимаем, ничуть не объясняет и не оправдывает названия, отгадка тем самым еще оттягивается. Хотя при некотором размышлении приходят на ум такие возможные ассоциации, на уровне сравнения: сам доктор, как несчастный петух, должен ощущать и себя постоянно под угрозой гибели: ведь он тоже, попал как кур во щи (или — *в ощип*) и вполне наглядно представляет себе множество переносных ситуаций собственной (возможной) гибели, публичного посрамления в чужих глазах как профессионального хирурга, вплоть до выкапывания трупа умершей по его вине пациентки; потому-то перед операцией он с ужасом представляет себя — *Лжедмитрием* (то есть тоже таким же самозванцем, взвалившим на себя непосильную ответственность). Только в финале, наконец, является разгадка — вышитый на полотенце его пациенткой-девочкой петух, воспоминание о котором служит раскручиванию в целом рассказа в памяти доктора, что и дает ответ на загадку заглавия. Получается кольцевое, отчасти даже детективное, построение.

4.1. Лейтмотив, сфокусированный в одном из рассказов, тогда как он «прошивает» их все, можно было бы назвать еще и комплексным лейтмотивом. Но бывает, что один и тот же лейтмотив получает разрешение сразу в нескольких рассказах: например, контрастный мотив темноты, спутанности и неясности — и неожиданно наступающего просветления, происходящего у героя в мозгу: так, в «Полотенце» герой *с ясностью* видит, что инструментарий в больнице богатейший; *В голове моей вдруг стало светло, как под стеклянным потолком нашего далекого анатомического театра* (имеется в виду, как во время обучения в университете). И через 2 абзаца: *все светлело в мозгу* [это когда он понимает, что:] *сейчас мне придется в первый раз в жизни на угасшем человеке делать ампутацию*. Но тут еще и подкрепление контрастом: то есть одно светлеет, а другое, то есть пациент, девушка на операционном столе, — угасает. Вот и в рассказе «Вьюга», когда, уже после смерти пациентки, он ставит верный диагноз: *Голову вдруг осветило: Это перелом оснований черепа...* [теперь-то, задним числом, он находит подтверждение высказанного самому себе предположения вначале:] *да, да, да...Ага-га... именно так! загорелась уверенность, что это правильный диагноз.* Также и в начале рассказа «Крещение», где акушерские познания рассказчика *так неясны, так отрывочны,* зато в финале — надо думать, следует кульминация не только данного рассказа, но сразу нескольких — всех, где как-то затронут этот мотив: уже после операции, на которой ему интуитивно удалось сделать все правильно, герой снова берется перелистывать учебник и сразу — в первый раз — по-настоящему всё в нем описанное постигает. В последнем случае перед нами как бы наиболее полная развязка при решении данного комплексного мотива, а во всех остальных рассказах этого цикла были представлены только «промежуточные» решения.

4.2. Следует отметить и важную проработку — в разных рассказах цикла — различных альтернатив разрешения одного и того же мотива: как в мотиве подсказок неопытному врачу его подчиненными, медперсоналом, — подсказок того, что следует в данный момент предпринять. Например, в «Полотенце» герой все эти подсказки молчаливо, но непреклонно отвергает (и при этом фиксирует ту отрицательную реакцию, раздражение, которое вызывает своими действиями — сначала со стороны акушерки Анны Николаевны, а потом фельдшера Демьяна Лукича):

...Анна Николаевна склонилась к моему уху и шепнула: # — Зачем, доктор. Не мучайте. Зачем еще колоть. Сейчас отойдет... Не спасете. # Я злобно и мрачно оглянулся на нее и сказал: # — Попрошу камфары... # Так, что Анна Николаевна с вспыхнувшим, обиженным лицом сейчас же бросилась к столику и сломала ампулу.

И потом, после ампутации ноги у девочки, теперь уже фельдшер советует врачу не накладывать гипс на другую, переломанную ногу, а замотать ее марлей (что тот снова молчаливо отвергает):

Марлей, знаете ли, замотаем... а то не дотянет до палаты... А? Все лучше, если не в операционной скончается.

Но вот в другом рассказе, «Крещение», обыгрывается как раз обратная ситуация — молодой врач как будто сам ждет от опытной акушерки подсказок и с благодарностью их выслушивает (а вначале следуют его собственные размышления вслух):

— Поперечное положение... раз поперечное положение, значит, нужно... нужно делать... # — Поворот на ножку, — не утерпела и словно про себя заметила Анна Николаевна. Старый, опытный врач покосился бы на нее за то, что она суется вперед со своими заключениями... Я же человек необидчивый... # — Да, — многозначительно подтвердил я, — поворот на ножку.

Здесь герой явно благодарен акушерке, тогда как в «Полотенце», как мы видели, его действия и реакции прямо противоположны. Это можно назвать приемом дополнительной драматизации действия, или драматического расцвечивания, насыщения его разными красками.

Или же мотив *втирания очков* (а шире — вообще лжи, обмана)[1], которым явно отмечено желание героя казаться перед другими старше. Так, в «Полотенце» автор мучается оттого, что его юношеский вид не внушает доверия никому из окружающих:

я старался выработать особую, внушающую уважение, повадку. Говорить пытался размеренно и веско, порывистые движения по возможности сдержать, не бегать, как бегают люди в двадцать три года, окончившие университет, а ходить.

Потом, постоянно боясь провала, опасаясь, что над ним смеются, он вынужден солгать, что уже делал подобные операции дважды (хотя делает ее на самом деле впервые):

— Вы, доктор, вероятно, много делали ампутаций? — вдруг спросила Анна Николаевна. — Очень, очень хорошо... Не хуже Леопольда... [это комплимент: она как бы еще чувствует неудобство и должна загладить перед ним свою вину за неуместные советы в начале операции, но для него это может звучать и как издевательство] *(...) # Я исподлобья взглянул на лица. И у всех — и у Демьяна Лукича и у Пелагеи Ивановны — заметил в глазах уважение и удивление. # — Кхм... я... Я только два раза делал, видите ли...* [ранее им самим перед читателем сде-

[1] Об этом в (*Кузина Н. В.* Пути познания в цикле М. А. Булгакова «Записки юного врача» // Славяне: письменности и культура. Смоленск. 2002, с. 65).

лано признание, что это для него ампутация — первая в жизни] *Зачем я солгал? Теперь мне это непонятно.*

5. Есть и еще более изысканная игра с читателем, типа «обманутое ожидание»: так, в финале «Полотенца» читатель ждет, что наконец-то к рассказчику в комнату, как он вроде бы только что предупредил, постучат, чтобы сказать, что пациентка умерла — но вдруг оказывается, что стучат уже не «сейчас», а совсем в другом времени, то есть уже более чем на два месяца позже (этим обыгрывается восстанавливаемый задним числом пропуск в тексте).

6. Мотив с переменой точки зрения: в «Полотенце» вначале всё описано исходя из текущих, как бы наблюдаемых событий, а затем, во «Вьюге», взгляд на них иной, рассказчик ссылается на произошедшее задним числом как на свершившийся, известный ему факт, что позволяет автору шутить:

Я же — врач Н-ской больницы, участка, такой-то губернии, после того как отнял ногу у девушки, попавшей в мялку для льна, прославился настолько, что под тяжестью своей славы чуть не погиб. [Но о том, как он прославился, можно узнать только в финале другого рассказа, «Стальное горло», то есть это ссылка еще как бы и на будущее.]

6а. Наконец, мотив с привлечением интертекста — так, в рассказе «Вьюга» можно отметить явную перекличку со сценой появления *вожатого* во время бурана из «Капитанской дочки»[1]. Кроме лексических повторов (у Булгакова: *лошади понурились, их секло снегом; у* Пушкина: *Лошади стояли, понуря голову; у* Булгакова герой спрашивает, когда лошади начинают двигаться быстрее: *Жилье, может, почувствовали?* У Пушкина, как мы помним, Пугачев, уверенно влезши на облучок, говорит: *«Ну, слава богу, жило недалеко, сворачивай вправо да поезжай»)* — кроме этих лексических, есть и чисто содержательные повторы, но Булгаков переделывает, по-своему дорабатывая, мотив *волков* — как мне кажется, из той же Пушкинской «Капитанской дочки»). Когда ямщик по просьбе Гринева всматривается сквозь метель в то, что *чернеется* впереди, он говорит: *воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк, или человек*. Булгаков во «Вьюге» как будто дополнительно наполняет содержанием именно первое, так и не осуществившееся у Пушкина, предположение возницы, тем самым как бы отвечая на вопрос: что было бы, если бы им в оренбургской (=смоленской) степи действительно встретились волки. Булгаков намеренно замедляет обозначение ситуации «Волки!»: оконча-

[1] Это отмечено (*Захаров В. Е.* «Я думал, что вьюга ноет только в романах...» // Славяне: письменности и культура. Смоленск. 2002, с. 52–53). Ранее исследователями уже были отмечены такие переклички, как в рассказах «Пропавший глаз» и «Стальное горло» — с Чеховскими рассказами «Хирургия» и «Беглец», а также наиболее важная для Булгакова, как мне думается, преемственность — «Записи врача» Вересаева.

тельно само слово выговаривается только тогда, когда опасность уже позади, а до того хищники последовательно называются то *темной точкой,* то *черной кошкой,* которая потом вырастает в *собаку,* а затем еще *четвероногой тварью* и, наконец, — все вместе — *черными зверями*. Собственным именем их оказывается возможным назвать только задним числом, когда опасность миновала и от нее избавились: *еще два раза выпустил пули из браунинга назад, туда, где пропали волки*.

* * *



Илл. 7. Иероним Босх. *Блудный сын* (начало XVI в.)

Глава VII

Цепочка мотивных заимствований: от «Иуды Искариота» Леонида Андреева — к «Мастеру и Маргарите» Булгакова

Краткое содержание:

§ 1. От Евангелия к версии Андреева. — § 2. И — к версии Булгакова.

> Также сказывают, что Иуда-предатель единственный из всех апостолов имел это знание и потому свершил мистерию предательства.
>
> (*Феодорит Кирский*. «Басни еретиков», V в.)

Рассмотрим некоторые сюжетные линии повести Леонида Андреева, без всяких сомнений известные Булгакову, то есть, возможно, им просто *заимствованные*, во всяком случае, *повлиявшие* на текст романа «Ма-

стер и Маргарита»[1]. Некоторые из них перекликаются, кстати, и с фантастической повестью Александра Куприна «Каждое желание» (1917; позднее она печаталась под названием «Звезда Соломона», 1920). Из нее в Булгаковский роман перекочевывают по крайней мере немаловажные для содержания темы: заключение контракта с сатаной, исполнение загаданного желания, обладание знанием будущего (и невыносимой тяжести этого знания), чудесное исчезновение, с утратой всяких следов нечистой силы (*табличка с буковкой S*, закрытая память о прошлом — преображенная в эпизод с раздачей *червонцев* в Варьете, которые, будучи *свеженапечатанными*, через некоторое время превращаются просто в бумажки от нарзанных бутылок; а также эпизод с исчезающими на дамах платьями)[2].

Однако все-таки следующие, по крайней мере, перечисляемые ниже пять мотивов своего романа Булгаков заимствует, по-видимому, из еще более ранней, 1907 года, — повести Л. Н. Андреева «Иуда Искариот»[3]: в трех Евангелиях, как известно, Иисус на вопрос учеников, кто же Его предаст, согласно синоптической версии (Мф. 26, 23 и др.), отвечает весьма расплывчато: *опустивший со мною руку в солило* (т.е. в блюдо, соусницу), и только евангелист Иоанн (13, 26) в этом месте уточняет: — *тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам. И, обмакнув кусок, подал Иуде Симонову Искариоту*, → а вот у Андреева как раз Иуда, знающий о своем «высоком» (но при этом еще и исключительно трагическом) предназначении, сам предупреждает Христа, что идет предать Его, как бы испрашивая на то разрешения (и фактически получает таковое, так как Иисус в ответ молчит):

> — Ты знаешь, куда иду я, господи? Я иду предать тебя в руки твоих врагов.
> И было долгое молчание, тишина вечера и острые, черные тени.
> — Ты молчишь, господи? Ты приказываешь мне идти? И снова молчание.

Это радикальное переосмысление евангельских событий, предлагаемое Андреевым в подкрепление такой версии, как будто призвано объяснить нам загадку, почему Иисус молчал на расспросы учеников или отвечал им уклончиво, а вот медлящего, сомневающегося Иуду при этом как бы побуждает, указав тому (согласно Иоанну 13, 27): *Что делаешь, делай скорее*.

---

[1] Иные возможные источники заимствований, как и иные тексты Булгакова, — не рассматриваются.

[2] Также многие мотивы Куприна, по-видимому, независимо заимствуются и в рассказе Набокова «Сказка» (1926). Это уже было описано в статьях и книге Мирона Петровского. См.: *Петровский М. С.* Городу и миру: (Киевские очерки). Киев. 1990; Заблудившийся трамвай. К истокам набоковского рассказа (Торонто. 2005) // www.utoronto.ca/tsq/14/petrovskii14.shtml.

[3] Знаком → буду обозначать трансформацию мотива авторами.

1. Во-первых, у Андреева Иуда знает заранее о своем предназначении, → но у Булгакова это предстанет в гораздо более тривиальном, а вовсе не сенсационном виде (так же как и у Купринского дьявола, просто *ходатая по делам* с говорящим именем *Мефодий Исаевич Тоффель*): знание Воландом прошлого и будущего будет переосмыслено Булгаковым в гностически-манихейском, или богумильском духе (по-настоящему движет жизнь и всю человеческую историю — скорее *дьявольское*, как игровое, ироническое, диалогическое начало). (Тут же еще и эпиграф, взятый из Фауста, а также «благие» в итоге проделки *шайки Воланда*.)

2. Во-вторых, версия Евангелия, что Иуда после своего предательства раскаялся и удавился, переосмыслена Андреевым как → принесение им себя в жертву сознательно, с уходом вслед за Иисусом через самоубийство, повешением — *на кривом (...) полузасохшем дереве*, для того чтобы быстрее оказаться вместе со своим учителем (как он, по-видимому, полагает, в раю). → По версии Булгакова, однако, никакого ни раскаяния, ни самоубийства не было, а было только тривиальнейшее «заказное» убийство — предателя Иуды людьми Афрания (начальника тайной стражи прокуратора Пилата). В романе и мотив подкидывания денег во дворец первосвященника (якобы от лица Иуды) попросту заранее срежиссирован Пилатом и тайно исполнен начальником стражи Афранием как изощренный способ мести (*подбросить первосвященнику с запиской: «Возвращаю проклятые деньги*!»). Так что Иуда остается без всякого раскаяния, представая как просто заинтересованный в деньгах предатель, убитый наемным убийцей по «заказу».

3. В-третьих, риторическому вопросу Пилата, согласно Евангелию: «*Что есть истина?*» → у Андреева соответствовала попытка самостоятельного интуитивного угадывания истинных желаний Христа — Иудой (о том, как ему следует вести себя дальше) при одностороннем диалоге с Иисусом и нежелании самого Христа произнести правду: что именно Иуда избран для того, чтобы предать учителя на смерть → у Булгакова эта линия полностью отсутствует, и ее отголосок может быть в целом описан только как тема ненадежности всякого знания, невозможности найти единственную истину и существования одновременно целого множества правд (ср. отрывочные записи на *козлином пергаменте* Левия Матвея, их явная фрагментарность, дефектность и невразумительность того, что Афраний читает, показывая Пилату как отобранные записки Левия).

4. В-четвертых, по версии Евангелия от Иоанна, апостол Петр в Гефсиманском саду ударил мечом первосвященникова раба, *имя которому было Малх*, и при этом лишь отсек ему *правое* ухо (Ио. 8,10)[1]. → В варианте Андреева

[1] В комментарии к этому месту Я. Кротова: «Только Иоанн упомянул имя апостола, напавшего на солдата во время ареста Иисуса — то ли из любви к точности, то ли из уважения

вместо этого оказывается, что Иуда *украл* у римских солдат *два меча*, и одним из этих мечей Петр потом ранит римского солдата, который пытается схватить Иисуса (но при этом *никакого вреда* тому не причиняет) → а вот у Булгакова всё это заменяется на эпизод, когда Левий Матвей для облегчения крестных мук учителя хочет убить его еще до казни и именно для этого крадет нож в хлебной лавке, устремляясь к месту казни, — однако пробиться в толпе к Иешуа так и не может.

5. В-пятых, если повествование в Евангелии ведется как бы извне, от имени того или иного из Евангелистов (и в то же время *богодухновенным* образом, как бы внушаясь им всем свыше, при вненаходимости точки зрения самого *повествователя* в этом, если можно так сказать, нарративе), → то у Андреева дано выражение единой, хотя и далеко не традиционной точки зрения, которую в целом можно назвать *Евангелием от Иуды*: от имени последнего, как бы с его точки зрения, и ведется повествование → однако Булгаков снова раздваивает точку зрения в своем романе, ее умножая: у него допрос Пилатом Иешуа дается глазами профессора черной магии Воланда, гибель Берлиоза — глазами Иванушки или даже как бы глазами самого Берлиоза;[1] казнь Иисуса увидена глазами Левия Матвея, а потом еще один раз, уже в пересказе Пилату — глазами Афрания; ночной рассказ Мастера Иванушке в клинике Стравинского, с рассказом об убийстве Иуды, — как бы и Иваном, и «всезнающим» повествователем... Мотив самой рефлексии (рефлексии Иуды над всем происходящим) хоть и наследуется в Булгаковском повествовании, но здесь рефлектирует уже Пилат или сам повествователь.

При этом влияние на Булгакова и евангельской истории, и позднейших версий ее, выработанных в литературе (как у Андреева, так и у Куприна, а также, вероятно, у множества и других их предшественников), вероятно правильнее прослеживать не только на мотивах и в терминах *заимствования*, но и — *отталкивания* и *трансформации* (собственно, это мы уже отчасти видели в приведенных выше пяти мотивах), а иногда даже и в терминах *профанации*, осмеяния (что особенно характерно для Булгакова). Вот, к примеру:

— евангельская тьма над Иерусалимом во время распятия Иисуса находит вполне материалистическое объяснение, как бы лишаясь «излишней» мистики, у Булгакова: это просто сгустившаяся в это самое время над городом грозовая туча, пришедшая с моря;

к Петру, то ли, наоборот, чтобы бросить на Петра тень» (http://krotov.info/yakov/essai_vera/ev_mt/26_51.htm). — То есть уже здесь, вероятно, предполагается некое вмешательство высшей воли? — раз уж рука апостола была *отведена* от смертоубийства?

[1] Здесь у Булгакова был и еще один предшественник — уже упомянутый Набоков, с его рассказом.

— внешняя некрасота и уродство Иуды из рассказа Андреева (там он назван стариком, бросившим свою жену — она живет одна, детей у него не было; сам же он жалуется: *не хочет бог потомства от Иуды*, — впрочем, возможно привирает, так как в разговоре с Каифой он упомянет и о своих детях) заменяется, наоборот, удивительной красотой этого персонажа. У Булгакова он еще молод и неженат, имеет большой успех у женщин;

— некоторые явно антисемитские коннотации у Андреева, в частности возникающие при посещении Иуды и разговоре с первосвященником Анной, когда Иуда пытается с ним договориться об условиях выдачи Христа, но также просвечивавшие еще и у Куприна — в откровенно отталкивающих чертах облика его Мефистофеля (*Мефодия Исаевича Тоффеля*, а особенно в его безымянном помощнике и ставленнике, личном секретаре, некоем фамильярном и хамоватом *южанине*). → Булгаковым же эта тема никак не поддерживается: его дьявол *Воланд* и вся свита последнего как будто лишены каких-либо специальных национальных черт: разве что можно говорить о «южнороссийском» характере их шуток, хохм и издевательств, но это вполне объясняется киевскими и орловскими корнями самого автора;

— встречающиеся уже у Куприна темы исчезновения (буквально испарения в воздухе) и резких перемещений персонажей; неожиданная встреча героя его рассказа *Ивана Цвета* поутру с незнакомцем и полная амнезия, невозможность вспомнить, что же было накануне, произошедшее из-за сильного опьянения после потери сознания (накануне в лаборатории, где он работал, произошел взрыв): загадочным образом на следующее утро этот герой просыпается в другой комнате и не помнит о том, что было накануне — а он тогда сумел разгадать криптограмму Сатаны и вызвал его самого, заключил с ним контракт. → Некоторая параллель этому и у Булгакова в романе, а именно — опьянение Степы Лиходеева, его похмелье и происходящие на глазах непонятно откуда взявшегося в номере гостя-иностранца мучительные попытки припоминания им произошедшего накануне, а также само последующее фантастическое перемещение его — из Москвы в Ялту;

— тут же, конечно, и собственно дьявольские атрибуты, у Куприна: *козлиная морда* и *запах серы* → они находят отражение у Булгакова в облике Азазелло, а также в запахах *гниловатой сырости*, *эфира, погреба и склепа*, сопровождающими свиту Воланда;

— товарищ Цвета по церковному хору и его собутыльник, *регент Сребростр унов* у Куприна → это фактически тот же выдающий себя за (или похожий на) — *регента* у Булгакова *Коровьев*;

— при этом явное разочарование Цвета от того, что он приобретает благодаря своему контракту с дьяволом всезнание и того, что может теперь разглядеть в душах людей:

> Каждый день перед ним разверзались бездны человеческой душевной грязи, в которой копошились ложь, обман, предательство, продажность, ненависть, зависть, беспредельная жадность и трусость. (...) передовые писатели, служители искусств и религий — все они в подвалах своих мыслей бывали тысячекратно ворами, насильниками, грабителями, клятвопреступниками, убийцами, извращенными прелюбодеями. (...) И каждый день Цвет чувствовал, как в нем нарастает презрение к человеку и отвращение к человечеству.

Из-за чего он, собственно, и отказывается в дальнейшем от своей дарованной ему князем тьмы способности. → Все это находит у Булгакова выражение (по крайней мере, вполне соотносимо) — с иронической фразой-откликом Воланда о людях в Москве:

> ...люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или из золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их.

А вот что из повести Куприна было использовано сразу и Набоковым, и Булгаковым (первым — в рассказе «Случай», последним — в эпизоде смерти Берлиоза в романе):

> Цвет подумал: «Вот сейчас она обернется на трамвай, замнется на секунду и, опоздав, побежит через рельсы. Что за дикая привычка у всех женщин непременно дожидаться последнего момента и в самое неудобное мгновение броситься наперерез лошади или вагону. Как будто они нарочно испытывают судьбу или играют со смертью. И, вероятно, это происходит у них только от трусости». # Так и вышло. Дама увидела быстро несущийся трамвай и растерянно заметалась то вперед, то назад. В самую последнюю долю секунды ребенок оказался мудрее взрослого своим звериным инстинктом. Девочка выдернула ручонку и отскочила назад. Пожилая дама, вздев руки вверх, обернулась и рванулась к ребенку. В этот момент трамвай налетел на нее и сшиб с ног.[1]

---

[1] У Булгакова в романе М. Петровский фиксирует два заимствованных у Куприна мотива: мотив гибели человека под трамваем и мотив букета цветов (http://www.svoboda.mobi/a/1978346.html). Но в истории, рассказанной Куприным, впоследствии окажется, что некоторые прошлые события изменились (и это уже — как в более позднем тексте Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту»): по-видимому, они были дьявольским наваждением — так, у девушки, в которую Цвет влюбился, на самом деле другое имя, и живет она в другом городе, в реальной жизни они с главным героем встретиться уже не смогут. Данный мотив как будто ни Булгаковым, ни Набоковым все-таки не подхватывается — разве что, в свою очередь, он переосмысливается последним в его рассказе «Соглядатай».

Вяч. Вс. Иванов фиксирует намного больше заимствований: (Звезда. 1996. № 11, с. 146–147.)

Интересно прослеживать, как мысль одного писателя обогащается, приобретает дополнительные нюансы, расцвечивается, вступая в диалог и спор с мыслями, высказанными другими, ранее, — как каждая обретает свою неповторимую правду, хранит отклик и доносит, все-таки, отпечаток своего создателя. — Например, как откровенный эротизм Набоковской фантазии противопоставляет себя почти полной аскетичности Куприна (это согласно М. С. Петровскому: «Цвет чужд эротических фантазий»), ну, а проблема выбора личного пути в диалоге с властью и — в неизбежности соприкосновения со злом для Булгакова перевешивает важность первостепенной для Андреева проблемы оправдания поступка «апостола» Иуды.

Итак, в тексте Леонида Андреева «Иуда Искариот» можно выделить, с одной стороны, эпизоды, являющиеся цитатными повторами, практически — воспроизведениями евангельских эпизодов, а с другой стороны, содержательные дополнения и расширения евангельских мотивов, насыщающие текст какими-то конкретными подробностями, как бы «инсценирующие» его — для переложения в ином жанре, уже не как откровение или проповедь, но — как художественную литературу (для несколько иного рода *сопереживания*). Если первые случаи можно обозначать как «просто цитата», то вторые — как «цитата с расширением», или «цитата+». Притом что в евангелиях повествование сжато, в основном представляя собой смену эпизодов (*диегесис*) с включениями кратких реплик (не всегда понятно, от чьего лица описываемых, произносимых или пересказываемых), то у писателя Андреева оно предстает уже в развернутом плане, с вовлечением классической литературной формы — описание, рассуждение, повествование, прямая речь действующих лиц, их диалоги и передача отдельных мыслей в косвенной форме (иногда даже через призму нескольких персонажей или даже нескольких рассказчиков).

Кроме, во-первых, просто цитат, во-вторых, цитат с расширением, включающим передачу отношения к чужой речи (т.е. *модус* говорящего), в тексте Андреева можно выделить, в-третьих, еще и такие эпизоды, которые являются явно собственными осмыслениями автора, идя откровенно вразрез с трактовкой канонических евангельских эпизодов, отступая и от трех синоптических, и от Евангелия от Иоанна, им противореча или же их диалогически переосмысляя — в соответствии с собственно авторской трактовкой тех или иных конкретных деталей целого. Последнее можно обозначить как «возражения» или как «трансформации» исходного мотива (их буду продолжать обозначать — значком →).

Когда к тем же эпизодам подходит уже другой автор, безусловно знакомый и с первоисточником, и с его трактовкой у Андреева (в данном случае я имею в виду как раз Булгакова с евангельскими главами в романе «Мастер и

Маргарита»), то и у него мы тоже можем наблюдать те же самые диалогические реакции — с одной стороны, цитатные воспроизведения подлинника, с другой, продолжения цитаты или домысливание ее, с дальнейшим образным наполнением эпизода, а также, с третьей, — еще и переворачивание оригинала с его коренным переосмыслением, иногда прямым отрицанием. Причем в случае Булгакова все три вида диалогических реплик становятся возможны как по отношению к собственно евангельскому первоисточнику, так и — к произведению автора-предшественника («Иуда Искариот» написан Андреевым почти на четверть века раньше «Мастера и Маргариты» Булгакова, в 1907-м, тогда как первая редакция романа о дьяволе возникла у автора, как известно, в 1929-м, а дописывал он роман до самой смерти, до 1940-го). У того, кто пишет позже, любая деталь предшественника может получить собственное продолжение, а конкретная окраска эпизодов, деталей или мотивов может пойти дальше в своем развитии, но может и, наоборот, произойти отказ от нее, сокращение, или редукция; может возникнуть свое собственное видение, с возражением к тексту первоисточника, несогласие с трактовкой данного эпизода в тексте автора-предшественника.

Естественно, что и у самого Андреева можно отыскать, по-видимому, множество его собственных предшественников, на произведения которых он так или иначе опирался или от которых отталкивался, да и у Булгакова, помимо Андреева, были другие источники, на которые евангельские главы «Мастера и Маргариты» являются откликами: здесь для простоты, а отчасти и по незнанию, я их не стараюсь учесть или перечислить все (в частности, возможны параллели и с Фаустом, и с героями романов Достоевского). Оставляю также в стороне мотив наследования им имен и переименований: Голгофа — *Лысая гора* или *Лысый череп*, Иерусалим — *Ершалаим*, Иуда Искариот — или из *Кариота*, или из *Кириафа*; Иисус — или, как «его деликатно именует Булгаков, *Иешуа Га-Ноцри*»[1], Кайафа — *Каифа*, сотник из синодального перевода евангелия — или же *кентурион* у Булгакова итп.

В качестве конкретизации мотива или эпизода[2] обычно выступает такой элемент повествования, который возможно назвать *обоснованием*. Так, во всех трех текстах, и в евангелиях, и у Андреева, и у Булгакова, первосвященник опасается народного возмущения, кровопролития, вмешательства властей из Рима, боясь разрастания в городе беспорядков. Ну, а то, что никаких

[1] М. С. Петровский — в интервью по «Свободе» Ивану Толстому: http://www.svoboda.mobi/ a/1978346.html.

[2] Мотив, эпизод и деталь я здесь употребляю синонимично, не различая их между собой.

беспорядков не произошло, получает специальное объяснение у одного только Булгакова — через четкую продуманность, отлаженность, установленный порядок всех действий при организации казни у римлян. Здесь Булгаков, в целом не противореча евангелиям, выдвигает свое обоснование этого частного события, насыщая повествование собственной конкретикой:

> вторая кентурия пропустила наверх только тех, кто имел отношение к казни, а затем, быстро маневрируя, рассеяла толпу вокруг всего холма, так что та оказалась между пехотным оцеплением вверху и кавалерийским внизу.

§ 1. От Евангелия к версии Андреева

Леонид Андреев вполне следовал за деталями евангельского текста, используя как «цитаты» следующие перечисляемые ниже мотивы, иногда только несколько варьировал их — дополняя или расцвечивая конкретикой, но не идя вразрез, не вступая в серьезное противоречие с исходным текстом:

(а) хорошо известный евангельский эпизод с клятвой и отречением Петра[1] практически один к одному воспроизводится им, но зато совсем редуцирован и не используется Булгаковым: если у Андреева все внимание приковано к фигуре Иуды, то Булгаков вовсе не упоминает апостола Петра, его повествование центрировано на единственной фигуре — «ученика» Иешуа Левия Матвея.[2] У Андреева же Петр поначалу *решительным* и *властным* голосом клянется, что никогда не оставит своего учителя, что он готов идти вместе с ним и в темницу, и на смерть. Тот ему отвечает:

> — Говорю тебе, Петр, не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься от меня.

Так, следуя традиции, собственно, и происходит. Однако отличие описания событий в евангелиях и у Андреева — в том, как представлена сама точка зрения на события: например, прозрение Петра, с припоминанием им этой своей клятвы после троекратного отречения, описанные в Евангелии от Матфея как происходящие внутри сознания Петра (согласно евангелисту Луке — еще и

---

[1] Знакомый хотя бы по Чеховскому «Студенту» (1894).

[2] Остроумна версия того, что фигура Левия Матвея в какой-то степени могла быть и Булгаковской пародией на Льва Толстого с его попыткой писать собственное евангелие — с постулатами непротивления злу насилием и «все люди по природе добры» (*Барков А. Н.* Религиозно-философские аспекты романа «Мастер и Маргарита» // Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии. — Самара, 1994, с. 64–72).

под впечатлением укоризненного *взгляда*, обращенного на него Иисусом), у Андреева описываются с точки зрения Иуды! Именно он слышит, как Петр трижды отрекается, во дворе дома первосвященника, и он же фиксирует, как бы бормоча сам себе (это его внутренняя речь):

> «Так, так, Петр! Никому не уступай своего места возле Иисуса!»

Близость к Иисусу, таким образом, может парадоксально подтверждаться и отречением от него! У Иуды очевидно звучит ирония: притом что, как уже было сказано, сам он и претендует на то, чтобы занять ближайшее к Христу место, место Петра. Тут испуганный Петр в передаче Андреева уходит и больше не показывается — до самой смерти Христа. Так что остаются только они двое, неразлучные до самой смерти — тот, кого предали на поругание, и тот, кто его предал. → Но эта последняя важная функция, то есть функция спутника Иисуса и его собеседника *в вечности*, Булгаковым будет передана от Иуды — Пилату.

(б) Так же как и в евангелиях, в рассказе Андреева Иисус в Гефсиманском саду призывает учеников бодрствовать, однако те, не будучи в состоянии выполнить его просьбу, безвольно засыпают (Мф. 26, 38):

> ...говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною.

Этого нет у Булгакова: согласно его версии, воины хватают Иешуа прямо в доме предателя Иуды из Кириафа.

(в) В сцене с поцелуем Иуды у Андреева дается еще и описание самого *взгляда* предателя, а потом рассуждение о том, какой смысл Иуда вкладывает в слова приветствия: сразу же после произнесенного им шепотом, мол, кого поцелую, тот и есть Иисус, он

> затем быстро придвинулся к Иисусу, ожидавшему его молча, и погрузил, как нож, свой прямой и острый взгляд в его спокойные, потемневшие глаза. # — Радуйся, равви! — сказал он громко, вкладывая странный и грозный смысл в слова обычного приветствия. Вытянувшись в сотню громко звенящих, рыдающих струн, он быстро рванулся к Иисусу и нежно поцеловал его холодную щеку.

В евангелии же (Мф. 26.49) в этом месте стоит только: «*...тотчас подойдя к Иисусу, сказал: радуйся, Равви! И поцеловал Его*»[1]. — В описании у Андреева

[1] Примерно то же у евангелиста Марка, а у Луки сам акт поцелуя вообще не отмечен, фиксировано там только намерение: зато у него сообщаются такие детали, как уже было сказано, — именно *правое* отсеченное ухо у раба первосвященникова и следующее затем исцеление того — прикосновением руки Христа; у Иоанна же называется еще

внутрь сцены встраивается художественный троп: *погрузил свой взгляд*, — да еще: *как нож*! → Все это у Булгакова будет редуцировано, как ненужная амплификация, драматическое расцвечивание текста источника.

(г) На вопрос Иисуса: *целованием ли своим предаешь Сына Человеческого*? — Иуда у Андреева еще и активно отвечает — впрочем, неправильно считать, что это слова произнесенные: скорее это только его мысли, внутренняя речь — они взяты в скобки, в отличие от вопросов и ответов, которые до того оформлялись как прямая речь (это снова амплификация):

> «Да! Целованием любви предаем мы тебя. Целованием любви предаем мы тебя на поругание, на истязания, на смерть! Голосом любви скликаем мы палачей из темных нор и ставим крест — и высоко над теменем земли мы поднимаем на кресте любовью распятую любовь».

Реплика, естественно, остается без ответа. Андреев, вероятно, хочет сказать, что это как бы и есть те самые «голоса», или тот голос сомнения, который постоянно звучит в душе Иуды, раздирая ее на части:

> ...внутри его все стенало, гремело и выло тысячью буйных и огненных голосов.

Вполне возможно, что тот же мотив, по Андрееву, т.е. слышания голосов Иудой, → у Булгакова переосмысливается как проявление гемикрании Пилата: он слышит голос, нашептывающий о бессмертии:

> ...мелькнувшая как молния и тут же погасшая какая-то короткая другая мысль: «Бессмертие... пришло бессмертие...» Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке.

(д) У Андреева в эпизоде, когда Иуда приводит солдат в Гефсиманский сад, Петр извлек из ножен меч и — *слабо, косым ударом опустил его на голову одного из служителей — но никакого вреда не причинил*. (Такая деталь, как отсеченное ударом *ухо*, очевидно, как слишком мало реалистическая, у Андреева отсутствует.) Иисус приказывает тому бросить ненужный меч. → У Булгакова самой сцены снова нет, поскольку воины арестуют Иешуа не в саду, а непосредственно в доме Иуды, куда тому удается «заманить» учителя. Но у Андреева был еще и такой, в целом далеко не обязательный и, скажем так, не

и само имя его, *Малх*. (Вообще в евангелиях, надо сказать, передача событий как бы конспективна, с постоянными пропусками некоторых несущественных, с точки зрения каждого из них, деталей: но уж писатели с лихвой восполняют эти пропуски — воображением.)

слишком убедительный мотив: *через много дней меч, брошенный Петром, нашли на том же месте дети и сделали своей игрушкой*. (Зачем здесь это, так и остается непонятным.)

Отмечу и такие инсценировочные трансформации у Андреева, с передачей конкретных евангельских фраз и речений в чьи-то уста, согласно общему ходу действия, характерам героев и всей логике повествования автора:

— именно ученик Иисуса *Фома* утверждает, что отец Иуды — дьявол. Здесь, по-видимому, происходит передача слов Иисуса, сказанных, согласно евангелиям, в храме и обращенных вообще-то ко всем молящимся, т.е. к иудеям, что их отец — дьявол: у Андреева же они перекладываются в уста Фомы и адресуются от него — к одному Иуде. → У Булгакова же этого вообще нет: его Иешуа начисто лишен евангельского обличительного пафоса, он лишь только по-евангельски *кроток*;

— согласно Андрееву, именно Иуда говорит, что *лучше пусть один человек погибнет, чем весь народ*: в евангелии же это слова первосвященника Каифы, сказанные на совете, перед иудеями (Ио. 11.50 и 18.14).

А вот уже доработки Андреевым отдельных эпизодов, с наполнением их не только конкретным содержанием, с домысливанием, но отчасти уже и собственными версиями сюжета, как бы с его собственным художественным продолжением евангельских мотивов.

(а) Так, Андреев представляет нам Иуду — как расчетливого хозяйственника, ответственного за материальные заботы общины. Иисус поручил Иуде

> денежный ящик, и вместе с этим на него легли все хозяйственные заботы: он покупал необходимую пищу и одежду, раздавал милостыню, а во время странствований приискивал место для остановки и ночлега. Он делал все очень искусно и вскоре заслужил себе расположение некоторых учеников.

В Евангелии (Ио. 12, 6) сказано только о том, что Иуда *имел при себе денежный ящик и носил, что туда опускали*, причем сказано это там как продолжение (и как бы еще и как обоснование) категорического утверждения о том, что — «*Иуда был вор*» (Там же). Андреев же этот тезис, что Иуда — вор, в целом хоть и не оспаривает, но пытается всеми силами оправдать: у того действительно *воровской глаз*, и в одном иудейском селении, где Иисуса с учениками приняли очень враждебно и собирались даже побить камнями, Иуда перед местными жителями выдает Иисуса — просто за *вора и обманщика, любящего деньги, как и все его ученики*, чтобы тем было понятнее.

Мотив вороватости Иуды получает у Андреева и следующее конкретное продолжение: благодаря Фоме открылось, что Иуда утаил несколько динариев из общих денег. Узнав об этом, разгневанный Петр схватил Иуду за ворот его платья и почти волоком притащил к Иисусу — но Иисус неожиданно встает на защиту виновного: он утверждает перед Иоанном, что Иуда может брать столько денег, сколько хочет, и никто не должен считать, сколько денег тот получил: «*Иуда наш брат и вы только обидели его*». — То есть, надо так понимать, Иисус у Андреева одобряет хозяйственные предприятия Иуды и/или бережет его для уготованной в будущем роли? (Хотя, с другой стороны, возможно, это освящается идеей ‘не заботьтесь о том, кому быть первым, и пусть первые станут последними’.)

(б) Получает дальнейшую разработку у Андреева и мотив лживости Иуды: тот постоянно *лгал*, но — пишет Андреев — *к этому привыкли, так как не видели за ложью дурных поступков*. — В Евангелии же подобное говорится о дьяволе, и с неизменным осуждением: (Ио. 8, 44) *Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи*. → В отличие от этого, у Андреева Иуда наделен также очевидным даром убеждения и красноречия: так, он знает подходы к людям (это как бы продолжение или конкретизация его склонности к актерству и лжи). Он старался доставить всем приятное: *каждому умел сказать то, что ему нравится*, но при этом и *приятное говорил редко, тем самым придавая своим словам особую ценность, а больше молчал*. (То есть у Андреева мы видим оправдание лжи и софистики — как неизбежного продукта красноречия.)

Андреев специально разрабатывает тему *двойственности* и почти двойничества Иуды: в отличие, но и в параллель — к Иисусу, в котором автор видит — *дух светлого противоречия*. У него Иуда *льстив, услужлив, расчетлив и хитер*, он часто *уходит внезапно, оставляя по себе неприятности и ссору*. Да и сам голос у него — *переменчивый: то мужественный и сильный, то крикливый, как у старой женщины*. Так, *часто слова Иуды хотелось вытащить из своих ушей, как гнилые, шероховатые занозы*.

Тема двойственности и «сложного» устройства Иуды-человека (как будто прямо по Достоевскому) продолжается в следующих его действиях: *одною рукой предавая Иисуса, другой рукой Иуда старательно искал расстроить свои собственные планы*: так, он предупреждает всех об опасности похода в Иерусалим и сам добывает два меча — один из них берет себе Петр (когда Фома его спрашивает, разве хватит двух мечей для защиты, Иуда признается, что эти мечи он украл и что вообще-то он хотел украсть больше, но кто-то закричал, и он вынужден был убежать).

(в) Иуда склонен у Андреева также к осуждению других (в нем дух не только противоречия, но и высокомерия): он доходит в этом до того, что отри-

цает знание Иисусом реальной жизни: «*Петр, Петр, разве можно его слушать! Разве понимает он что-нибудь в людях, в борьбе*!» (Это можно, пожалуй, сопоставить с первоначально невысокой оценкой Иешуа Пилатом у Булгакова — как какого-то наивного фантазера или бродячего *философа*.)

Андреевым выделена особо также склонность Иуды к злословию и стравливанию других между собой: так, он говорит, что у Иоанна — какая-то *отсыревшая* добродетель, а у Фомы — ум, *проеденный молью*, и когда тот, наконец, готов его поцеловать, специально провоцирует его, только тут и признаваясь, что общественные деньги, которые им были утаены, оказывается, он потратил на блудницу. То есть он еще и явно любит смущать других: в беседе с Марией признается, что где-то у него самого есть жена, и спрашивает ту, сколько она получала, когда была блудницей, чем естественно приводит Марию в замешательство.

Иуда в избытке наделен, помимо речевой агрессивности, также и даром провокации: так, он оказывает притворно глубокое почтение Иоанну как любимому ученику Иисуса (отвечая на его вопрос, кто из них с Петром будет первым возле Христа в его небесном царствии, говорит, что безусловно будет он, Иоанн — и приводит аргументы в пользу этого), но и Петру, уже в другой раз, на аналогичный вопрос — что будет он, Петр (и тоже приводя аргументы, которые так хочется услышать Петру) — так что Петр даже называет его *умнейшим из учеников*. То есть Иуда очевидно хочет их столкнуть между собой? Но сам он при этом, как мы знаем, считает, что место ближайшего к Иисусу ученика уготовано все-таки ему, Иуде.

(г) Мотив денег за предательство, т.е. *тридцати сребреников* — у Андреева совмещается еще и с мотивом жадности, мелочной торговли, торгашеского надрыва, ну, а также — казалось бы, и с противоречащим этому — мотивом ничтожества самой цены. Но ведь, по Андрееву, Иуда предает совсем не ради денег, а из «сознательных» соображений, он только хочет показать, делает вид, что жаждет денег (первосвященник *Анна* играет в свою игру, делая вид, в свою очередь, что вовсе не заинтересован в самом предательстве). Иуда приходит к нему несколько раз: Анна всё не хочет принимать его. Наконец, в четвертый раз, попав к нему на прием, Иуда говорит, что тот его боится — Анна возражает: он достаточно силен, чтобы ничего не бояться. Иуда наконец признается, что хочет предать им Назарея. Анна отвечает, что тот им вовсе не нужен. Иуда является еще раз — Анна назначает *мизерную* цену в 30 сребреников: она кажется Иуде смехотворной — а Анна наслаждается тем, что унижает Иуду. Тут Иуда перечисляет детали будущих мучений Христа, как бы стремясь набить себе цену в глазах первосвященника:

> ...обол за каплю крови, полобола за слезу, четверть обола за стон, ...за крики, за судороги, ...чтобы остановилось сердце, чтобы закрылись глаза — ограбить хотите Иуду, кусок хлеба вырвать у его детей.

(Ранее было сказано, что жену свою он оставил и детей у него не было.) Анна гонит его вон — только тогда Иуда сразу же соглашается:

> — Зачем же ты сердишься на бедного Иуду, который желает добра своим детям?
> — Вон!
> — Но разве я сказал, что я не могу уступить?

(Тут Андреев придает сцене Иуды с Анной какие-то узнаваемые гипертрофированно национально-специфические черты — некоего ростовщического торга: когда Анна отдает ему деньги, тот еще и проверяет каждую из монет — на зуб.)

(д) Фома у Андреева долго не решается поцеловать Иуду (поцеловать его велел ученикам сам Иисус, видимо, в знак прощения, поскольку до этого тот был заподозрен всеми в воровстве): Фоме надо, как он говорит, подумать, через день он, наконец, решается. Тут же трансформированный мотив неверия Фомы — желание им вещественных доказательств (по евангелию, «*если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю*») → у Андреева он трактуется как мотив легковерия или просто малой образованности: Фома ни о чем не знает и обо всем расспрашивает других: но вместе с воскресением Христа, которое у Андреева не показано, автор отказывается и от влагания Фомой своих перстов в раны Иисуса.

(е) Домысливая сюжет, показывая двойственность отношения самого Христа к Иуде, Андреев специально разрабатывает предысторию их взаимоотношений: это ему необходимо, чтобы обосновать предательство. Иуда ищет встречи, но Иисус все время как будто избегает контакта с ним, хотя при этом и не отталкивает того:

> ...Иуда никогда не говорил прямо с Иисусом, и тот никогда прямо не обращался к нему, но зато часто взглядывал на него ласковыми глазами, улыбался на некоторые его шутки, и если долго не видел, то спрашивал: а где же Иуда? А теперь глядел на него, точно не видя, хотя по-прежнему, — и даже упорнее, чем прежде, — искал его глазами всякий раз, как начинал говорить к ученикам или к народу, но или садился к нему спиною и через голову бросал слова свои на Иуду, или делал вид, что совсем его не замечает.

У Булгакова же все ограничивается ответом Иешуа Пилату на вопрос об Иуде — как о *добром и любознательном человеке*...

У Андреева Иуда признается первосвященнику Анне, что он обижен другими учениками Иисуса. Но Анна не доверяет Иуде как человеку по природе лживому, в частности, не верит, что ученики Иисуса разбегутся, а народ якобы не станет заступаться за него.

То есть дополнительным обоснованием предательства у Андреева выступают еще и обида, ревность, зависть Иуды ко всем остальным ученикам Иисуса — их он называет глупцами и сравнивает со стадом баранов, себя же считает единственным верным учителю; называя — *благородным прекрасным Иудой*:

> Иисус глядит на Иуду, словно не видит, хотя ищет его глазами, когда говорит к ученикам или к народу, но или садился к нему спиной, или делал вид, что совсем его не замечает. Казалось, что он всегда говорит против Иуды. Для всех он был благоуханным цветком, а для Иуды оставлял одни острые шипы.

(Здесь мы видим как будто намеренное подстегивание Иисусом ревности в Иуде: из-за обделенности любовью учителя.)

(ё) Сама сцена распятия у Андреева также переосмыслена по сравнению с традиционной — поскольку она дается глазами Иуды:

> Вздымается крест — осуществился ужас и мечты Искариота. Он поднимается с колен...

И теперь уже Иуда смотрит, *как смотрит победитель*. Он надеется, что все поймут, *вырвут из земли проклятый крест и высоко над теменем земли поднимут свободного Иисуса*. → У Булгакова казнь подается глазами Левия Матвея, от апологии Иуды автор явно отказывается: вместо этого апологизируется как будто само дьявольское (игровое) начало мира.

(ж) Основная трансформация, на которой зиждется вся конструкция Андреева, получает соответствие в максиме из «Евангелия от Иуды» (она приводится в переводе с коптской рукописи, через английский на русский язык — сам текст, конечно, не мог быть известен во времена Андреева и Булгакова). Это слова, с которыми Иисус обращается к Иуде, сравнивая того с другими учениками: «*Но ты превзойдешь их всех. Ибо в жертву принесешь человека, в которого я облачен*»[1]. — То есть посвящает единственного из учеников Иуду в свой замысел, тайно от остальных, — замысел предания себя самого на казнь. (Андреев как будто знает о существовании этой апокрифической версии и еще дорабатывает ее.) В евангелиях ни о каких взаимоотношениях Иисуса с Иудой не говорится, за исключением их диалога во время тайной вечери: «Опустив-

[1] Или: «Ты же превзойдешь их всех, ибо человека, который носит Меня в себе, ты принесешь в жертву» (Дм. Алексеев. Евангелие Иуды (Искариота). Перевод и комментарий. (на сайте http://khazarzar.skeptik.net/books/juda_alx.pdf).

ший со Мною руку в блюдо, этот предаст Меня» — «Не я ли, равви?» — «Ты сказал». — и второго краткого диалога, уже в Гефсиманском саду. Единственно, что провозвещает Иисус своим ученикам, это то, что они еще не знают его истинной природы (Ио. 8.19): «Иисус отвечал: вы не знаете ни Меня, ни Отца Моего»[1]. — В Евангелии же от Иуды Иисус обращается напрямую к Иуде с разъяснением его будущей роли, тут перед нами еще более сильная трансформация, на которую не отважился даже Андреев.

§ 2. И — к версии Булгакова

Отступления Булгакова от евангельского текста, с заменой им евангельских мотивов, их редукцией или подысканием более «реалистических» обоснований (в них писатель как бы наполняет общие, неотчетливо прописанные места конкретным содержанием, подправляет неточности):

(а) уже упоминавшийся мотив тьмы, спустившейся на Иерусалим во время смерти Христа на кресте, совершенно не отраженный у Андреева, получает у Булгакова материалистическое воплощение — как просто грозовая туча над городом, из которой бьют молнии, а потом льется дождь;

(б) кентурион Марк видит одежды преступников, сваленные у подножий крестов: ими, оказывается, *побрезговали* палачи, то есть не разделили между собой, как о том сказано в евангелиях;

(в) руки распинаемых не прибиваются гвоздями к перекладине, как в евангелиях, а привязываются к ним веревками (возможно, ради мотива ножа?);

(г) у Булгакова Иешуа с жадностью пьет уксус, поднесенный к его губам на копье с губкой, что сделано по милости Пилата. Но после того, согласно Ио. 19.30, он *преклонив главу, предал дух*. Булгаков же следует более натуралистической версии событий: Иисуса вместе с другими преступниками, из милости, по приказу Пилата, просто приканчивают ударом копья в сердце (в евангелии от Иоанна Иисус уже испустил дух, когда пришли перебить голени у казненных, прежде чем снимать с крестов, и воин только пронзил ему ребра копьем, чтобы истекла кровь и вода): у Андреева этого эпизода совсем не было;

(д) Булгаковым оставлен также мотив странной недомолвки, или как бы намеренного несовпадения того, что происходит во время описываемой в романе Мастера казни (Иешуа пьет с протянутой ему на копье губки, не успевая

[1] В Евангелии (Мф.17.22–23) Иисус говорит о себе в будущем, после воскресения, только в 3-м лице, как бы иносказательно: «Во время пребывания их в Галилее, Иисус сказал [ученикам]: Сын Человеческий предан будет в руки человеческие, и убьют Его, и в третий день воскреснет. И они весьма опечалились».

ничего сказать перед смертью), и того, что докладывает об этом же Пилату Афраний (будто Иисус сознательно *отказался* от питья, но успел сказать, что не винит никого за то, что у него отняли жизнь, а также, что наибольшим из человеческих пороков он считает *трусость*). Можно согласовать это только с тем, что Афраний рассказывал о событиях, собственно предшествующих распятию, а в главе «Казнь» повествуется о том, что уже спустя 3 часа после казни наблюдает Левий Матвей;

(е) Булгаков вместо представленного в евангелиях мотива омовения рук Пилатом («*Невиновен я в крови праведника сего*») дополнительно подробно разрабатывает только намеченный мотив — гнева его на Каифу и их между собой соперничества (согласно его версии, Пилат высказывает первосвященнику прямые угрозы, чего ни в евангельских текстах, ни в повести Андреева конечно не было: «*Так знай же, что не будет тебе, первосвященник, отныне покоя! Ни тебе, ни народу твоему*»);

(ё) мотив предвидения будущего Иисусом, активно представленный у евангелистов, у Андреева как таковой специально не подчеркнут, а в «Мастере и Маргарите» Булгаков переосмыслит его и расширит, или сместит на другое: ведь его Иешуа вполне материалистически обладает даром вчувствования и целительства — он как искусный врач угадывает, отчего страдает Пилат, и избавляет того от мучений: «*Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти*». В благодарность за это вместо казни Пилат хочет добиться для него ссылки, заключив его в Кесарии Стратоновой, на Средиземном море, то есть в своей резиденции (по-видимому, вполне эгоистически желая сделать его своим врачом и собеседником). — То есть здесь радеет о спасении Иисуса от мук Пилат, а не Иуда, как у Андреева, замысливший сам спастись вместе с ним. Но вот ведь парадокс: вместе с тем наиболее отчетливо предвидит будущие события и *просчитывает* конкретные жизненные варианты именно Пилат (возможно, это подчеркнуто еще и по контрасту с Иудой, но как будто — еще и с самим Иешуа — не умеющими, как оказывается, просчитывать события вперед). У Булгакова Иешуа не показывает ни особого дара в пред-видении будущего (своего), ни в провидении прошлого: так, например, и по поводу увечий Марка Крысобоя, на которые обращает внимание Пилат, он говорит, будто бы не зная (или делая вид, что не знает), как этого вояку искалечили в бою: «*он, правда, несчастливый человек. С тех пор как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и черств. Интересно бы знать, кто его искалечил*». (Пилат же, в отличие от него, знает этот эпизод как очевидец и рассказывает о нем с подробностями.) Но главное, что Иешуа только высказывает предчувствие, что с Иудой что-то случится (*У меня, игемон, есть предчувствие, что с ним случится несчастье, и*

мне его очень жаль), он руководствуется, по-видимому, хотя это никак в открытую не проговаривается Булгаковым, заповедью о том, что следует любить врагов своих, откровенно желая Иуде, как своему недоброжелателю, добра. Зато Пилату, как человеку гораздо более «от мира сего», скептику-реалисту, укорененному в действительности, Иуда отвратителен, как *грязный предатель*, и именно он, Пилат, устраивает так, чтобы того убили (он видит в этом свою заслугу, которой не преминет еще и похвастаться — перед Левием Матвеем). По контрасту с Иешуа — все знает как наперед, так и «назад», Воланд (и в случае с чаепитием с Кантом, и в случае с пролившей зачем-то какое-то масло Аннушкой).

Пилата поражает нежелание Иешуа, как бы мы теперь могли сказать, смотреть правде в глаза: с его точки зрения, единой истины не может быть, но есть множество ничем принципиально не согласуемых истин. Он называет Иешуа мечтателем-философом и *юным бродячим юродивым*. Так, во-первых, на замечание Пилата, что жизнь Иешуа теперь висит на волоске, тот довольно дерзко отвечает вопросом: «Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон?» и далее: «перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил». Но для Пилата, ввиду всего, что происходит дальше, довольно странно слышать от пленника, униженно стоящего перед ним, столь дерзкие заявления: он-то уверен, что именно он как подвесил, так и может оборвать волосок жизни арестанта (хотя он пытается делать реальные шаги, чтобы спасти его, разговаривая с первосвященником). Но слова Иешуа для него не более чем туманная мистика религиозно настроенного сектанта. Тот довольно наивно, с точки зрения Пилата, просит отпустить его, не понимая, что в таком случае сам Пилат может оказаться на месте подсудимого как совершивший государственное преступление:

> «Ты полагаешь, несчастный, что римский прокуратор отпустит человека, говорившего то, что говорил ты? О, боги, боги! Или ты думаешь, что я готов занять твое место?»

(ж) Убежденность Иуды в изначальной греховности природы человеческой, согласно Андрееву, будет преобразована Булгаковым — в мировоззрение Пилата, с его скептицизмом: Иуда считает, что знает всех людей и что все они *злы от природы*. Каждый из тех, кого он знает, совершил в своей жизни какой-нибудь дурной поступок или даже преступление, а хорошими людьми называют себя те, кто просто умеет скрывать свои дела и мысли, а вот его, Иуду, почему-то все обманывают (поэтому, наверно, и он тоже считает возможным привирать). Но на сюжетном уровне, в споре с Фомой, он оказывается прав во взгляде на природу человека: по крайней мере, возвратившись в селение, из

которого только что ушел Иисус с учениками, они убеждаются, что тамошние жители неисправимы (как было сказано, те посчитали Иисуса просто вором и обманщиком). Что все люди добры, в рассказе Андреева Иисус не утверждает (этот *антитезис* к Андреевскому Иуде подхватит Булгаковский Иешуа, как будто действительно вдохновленный Львом Толстым), но своей апологией Иуды Андреев все же как будто хочет это сказать. У Булгакова же Иешуа в глазах Пилата просто наивен, так как всех называет добрыми — даже кентуриона Марка, да и самого Иуду, хотя Пилат и иронизирует над ним, когда Иешуа отвечает ему и на первый, и на второй вопрос, по поводу Иуды:

> — Очень добрый и любознательный человек, — подтвердил арестант, — он высказал величайший интерес к моим мыслям, принял меня весьма радушно...
>
> — Светильники зажег... — сквозь зубы в тон арестанту проговорил Пилат, и глаза его при этом мерцали.

(з) Можно усматривать отголосок развития Андреевым мотива верного ученичества Иуды у Христа, достигающего как бы самой вершины — в словах, сказанных им при самоубийстве:

> «Я иду к тебе. Встреть меня ласково, я очень устал. Потом мы вместе с тобою, обнявшись, как братья, вернемся на землю».

На месте этого мифа у Булгакова — спор за то, кто первым будет возле Иисуса, который ведут между собой Левий Матвей и Пилат.

(и) Упомянутый выше существенный для Андреева мотив *раздвоенности* лица Иуды расчленяется у Булгакова надвое — самому Иуде как раз достается красота, а вот Воланду перепадает нечто от портрета Иуды в Андреевском описании, именно от особенного взгляда Иуды: у Андреева он зорко высматривал что-то своим воровским глазом; одна сторона лица у него *с черным, остро высматривающим глазом*, а другая *мертвенно гладкая, плоская и застывшая... со слепым глазом*... У Булгаковского же Воланда, по сводкам «различных ведомств», как мы помним,

> Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой.

(й) У Андреева был еще мотив безродности, или безотцовства, то есть низкого происхождения Иуды: тот сомневается, кто был его отец: *разве может Иуда знать всех, с кем делила ложе его мать*? В очевидной полемике по отношению к традиции, у Булгакова безродность — откровенно апокрифически — перемещается на Иешуа, переосмысливаясь в романе как неизвестность, темнота его происхождения (ср. подробное описание *родословия* Иисуса в евангелиях): на вопрос Пилата «*Кто ты по крови*?» тот отвечает:

— Я точно не знаю, я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец...

Итак, две полноправные художественные версии — Андреева и Булгакова — как бы конкурируют друг с другом, умножая смыслы евангельского текста.

* * *



Илл. 8. Борис Григорьев. *Деревенская улица*. Из цикла «Рассея»

Глава VIII

Переклички повести «Яр» Есенина с романом Шолохова «Тихий Дон» — сюжетные, мотивные и текстуальные заимствования

Аннотация:

Намечены границы законных заимствований, которыми грешат буквально все литераторы и которых никто не стремится скрывать. Так или иначе «наследование» форм и идей в литературе не происходит иначе, нежели когда новый автор берет и переделывает по-своему какие-то старые формы, переписывая чьи-то чужие сюжеты, заимствуя «ничьи» или «витающие в воздухе» мотивы, подхватывая метафоры и заставляя звучать на свой лад чужое слово. — Такие случаи надо научиться отделять (как это ни сложно) от «злонамеренного» использования чужого текста, плагиата и литературного воровства.

Я тоже крестьянин и пишу так же, как Вы, но только на своем рязанском языке.

(Из письма С. Есенина — Н. Клюеву, в Вытегру, 24 апр. 1915)

Забила
В салонный вылощенный
Сброд
Мочой рязанская кобыла.

(*С. Есенин* «Мой путь», 1925)

«Яр» — единственная прозаическая повесть Сергея Есенина — впервые увидела свет в 1916 году,[1] повторно была опубликована только в дополнительном 4-м томе уже посмертного собрания «Стихов и прозы», будучи включена в этот том редактором Госиздата И. В. Евдокимовым,[2] хотя сам Есенин повесть считал неудачной и от ее переиздания при жизни несколько раз отказывался.[3] Этот 4-й том вышел через год после смерти поэта и всего лишь за год с небольшим до начала публикации романа Шолохова «Тихий Дон»,[4] так что влияние «Яра» на стиль последнего вполне вероятно.

По воспоминаниям родных Есенина, повесть была им написана за 18 ночей (некоторые биографы считают, что — под впечатлением от написанного десятилетием ранее произведения Сергея Городецкого, со сходным названием «Ярь»)[5]. Критика оценила повесть Есенина в целом отрицательно. Автора справедливо упрекали в том, что, задумав с ходу овладеть еще одним, новым для себя жанром, он — *скопырнулся и утоп* (это если выражать их реакцию — его же собственными, Есенинскими, словами, сказанными, правда, задним числом). История создания произведения достаточно любопытна. Молодой поэт, весной 1915 года оказавшийся первый раз в Петрограде, став-

---

[1] Журн. «Северные записки», Пг., 1916, февраль — май: № 2, с. 7–38, № 3, с. 24–52, № 4–5, с. 50–78.

[2] Типография Госиздата «Красный Пролетарий», М. — Л. 1927.

[3] В воспоминаниях Д. Н. Семенова и И. В. Грузинова, согласно Комментариям (Есенин 1997, с. 346).

[4] Начиная с № 1 — в жур. «Октябрь» 1928.

[5] Со следующим возможным толкованием заглавия этой последней (по восторженному предложению М. Волошина): «все то, что ярко: ярость гнева, зеленая краска — ярь — медянка, ярый хмель, ярь — всходы весеннего сева, ярь — зеленый цвет» (Портреты современников. Сергей Городецкий // Русь. 1906. № 80, 19 дек., с. 4). Знакомство с Городецким Есенина, конечно, могло совпадать по времени с созданием «Яра» последним, но влияния поэтического сборника Городецкого, выпущенного в 1907 г., на эксперименты в прозе Есенина 1915–1916 гг. я не вижу.

шем с осени 1914-го по вполне понятным причинам оплотом неославянофильских настроений, предпринял эксперимент и постарался насытить свой прозаический текст как можно большим числом известных ему «исконных» слов, знакомых по малой родине — Рязанщине. Для чего? Как считает исследователь его творчества Алла Марченко, «решив попробовать себя в прозе, Есенин стремился только к одному: показать жизнь народа без всякой рисовки, как это делал Глеб Успенский»: сам Есенин ценил «горькую правду жизни» в произведениях последнего.[1] Или же, по меткому замечанию лингвиста Светланы Евграфовой (в электронной переписке с автором статьи) — «Есенин создает новые слова, чтобы они продемонстрировали его умение *модно одеваться* в нужные речевые одежды — как в цилиндры или косоворотки, в зависимости от имиджа. Так вот вышел парень на деревню или на прешпект — себя показать...».

Если Есенин, как потом отзовется о нем Горький, был и впрямь — «орган для выражения печали полей»[2], то очевидно, он смог отразить в «Яре» не только то, что намеревался выразить сознательно («показать» этим петербургским снобам)[3], но и то, чего сам еще четко не осознавал, что мог разве что провидеть — например, то, что современная ему российская деревня находится

---

[1] Марченко Алла. Есенин: путь и беспутье. М. 2012, с. 191. В книге автор делает и следующее интересное предположение: что в «Яре» Есенин попытался выразить свое отношение к внутрисемейной трагедии: отец и мать Есенина продолжительное время жили порознь (с. 176). Впрочем, какие поступки персонажей повести могли соответствовать каким реальным событиям из жизни родных поэта, исследовательница не конкретизирует.

[2] «...Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой “печали полей”, любви ко всему живому в мире» (Горький М. Сергей Есенин [воспоминания 1926] — http://esenin.ru/about—esenin/memories/470—article.html). Там же дано и первое впечатление Горького от Есенина (как он фиксирует, сложившееся «в Петербурге в 1914 году» — а на самом деле, скорее всего в 1915-м): «Кудрявенький и светлый, в голубой рубашке, в поддевке и сапогах с набором, он очень напомнил слащавенькие открытки Самокиш-Судковской, изображавшей боярских детей, всех с одним и тем же лицом» (Елена Петровна Самóкиш-Судкóвская, рождённая Бенáрд; 1863–1924, — русская художница, работавшая в технике масляной живописи и графики).

[3] Неприязненное отношение к Мережковскому и Гиппиус оформилось у него уже позднее, после их эмиграции — ср. размышления вслух, перед отправлением самого Есенина за границу, о том, подавать или не подавать руки, если встретит их там, — в передаче И. В. Грузинова (Воспоминания о Сергее Есенине. М. 1975, с. 276), но наметилось, вероятно, сразу же, как только Есенин встретился с этой парой, в Петрограде, и носило, скорее всего, еще и тривиально «классовый» оттенок. Люди вроде А. Ахматовой, Н. Гумилева и Г. Иванова не могли быть изначально близки Есенину: он сам очевидно

буквально при последнем издыхании. Надо еще сказать, что публикацию повести устроил гостивший у Есенина летом 1915 дома, в родном Константинове, его друг — Леонид Каннегиссер (будущий убийца «кровавого» председателя Петроградского ЧК Моисея Урицкого), поэт[1] и критик, остро сочувствовавший «славянофильской» партии[2].

Вот, к примеру, только два из множества рассеянных по страницам Есенинской повести словесных перла: в одном месте, где за кошкой бежит собака, сказано:

> Собака погналась по кулижке вдогонь за кошкой напересек...

а в другом — про героя, что тот

> ...сгорстал путровый окоренок.

Не правда ли, последнее — словно в специально составленной фразе А. В. Щербы о знаменитой *глокой куздре*, которая — *штеко будланула бокра и кудрячит бокренка*: тут трудно что-либо понять, если не знать, что *пу́тра, пу́тря, пу́тро́* — это ‘пойло с мукой или отрубями для скота’ (Смол. 1890, Калуж. Ряз.) или ‘корм для лошадей из смоченного и посыпанного мукой сена’ (Ряз. 1960), а *окорёнок* — ‘небольшая лохань, корыто, шайка’ (Моск. Калуж. Смол. Ряз.) или ‘кадка, лохань из распиленной пополам бочки’ (Ряз. 1902): соответствующие значения указывает нам словарь говоров (СРНГ)[3]. Тогда можно разгадать смысл Есенинской фразы, смекнув, что *сгорстать* — это ‘схватить, зажать в ладони, в горсти’ (Арх. Пск. Твер. Влад. Орл. и др.). То есть персонаж, попросту говоря: схватил руками корыто. — Но автор почему-то выражает это не принятым в литературе русским языком, а зашифровы-

---

выглядел для них (и ощущал себя перед ними) как поэт «кустарный» или даже «сусальный» (В. С. Чернявский. Там же, с. 158–159).

[1] См. в очерке о нем Марины Цветаевой: «Лёня. Есенин. Неразрывные, неразливные друзья. В их лице, в столь разительно — разных лицах их сошлись, слились две расы, два класса, два мира. Сошлись — через все и вся — поэты. # Лёня ездил к Есенину в деревню, Есенин в Петербурге от Лёни не выходил. Так и вижу их две сдвинутые головы — на гостинной банкетке, в хорошую мальчишескую обнимку, сразу превращавшую банкетку в школьную парту... (Мысленно и медленно обхожу ее:) Лёнина черная головная гладь. Есенинская сплошная кудря, курча. Есенинские васильки, Лёнины карие миндалины. Приятно, когда обратно — и так близко. Удовлетворение, как от редкой и полной рифмы. # После Лёни осталась книжечка стихов — таких простых, что у меня сердце сжалось: как я ничего не поняла в этом эстете, как этой внешности — поверила» (Цветаева М. Нездешний вечер — http://lib.ru/POEZIQ/CWETAEWA/vecher.txt [очерк 1936 года] или на сайте http://vcisch2.narod.ru/KANEGISSER/Kanegisser.htm).

[2] В этом, я думаю, автор ошибиться не могла, хотя ее книга и подвергается критике.

[3] СРНГ — Словарь русских народных говоров (вып.1–43: от *А* до *Телепа*, 1965–2010) — на сайте http://urokirus.com/online/srng.html.

вает, переводя на свой язык, «народный», т.е. *остраняет*[1] — видимо, чтобы бомондным читателям тогдашнего столичного журнала стало вдомёк: вот, мол, как говорят в народе! — И такое повторяется почти на каждой странице Есенинского «Яра», если не в каждом абзаце. Пусть меня осудят «истинные» почитатели всего без изъятья творчества Есенина, но иного смысла в этом его тексте, кроме демонстрации этнографической и диалектной экзотики, углядеть трудно.[2] Областные и местные словечки встречаются у Есенина, конечно, и до и после этой повести, но такой «Яростной» их концентрации, как здесь, поистине нигде в другом месте уже не будет.[3]

Вот упреки только одного из современников-рецензентов повести, Петербургского критика А. А. Измайлова:

> (...) местный колорит, усиленно создаваемый совершенно непонятными словами, — *ушук, **летуга**, коряжник, еланка, олахарь, корогод, **вертье**, шипульник, растагарить, тропыхать, **кугакать*** [выделения жирным и подчеркивания мои. — *М. М.*], — говорит только о том, что рискованно писать повесть для широких кругов на местном наречии.[4]

Неоспоримость высказанного замечания подчеркивается и тем, что сразу три из перечисленных им слов (они выделены жирным шрифтом) оказались переданными неверно, — то ли по вине наборщика в газете, то ли — самого автора рецензии: в действительности в тексте Есенина были: *лещуга*, *веретье* и *кугукать*.[5] Ну, а рецензент продолжает упреки:

---

[1] *Остранение* (от слова «странный») — термин В. Б. Шкловского, который незадолго до этого, в 1914 г., публикует свое знаменитое «Воскрешение слова». Согласно его определению, *остранение* есть — «задержанное внимательное рассматривание мира».

[2] Но как документ, отражающий местный рязанский говор и некоторые сохранившиеся в то время местные обычаи, текст может представлять интерес.

[3] Примерно через год (1916) Есенин напишет и рассказ «У белой воды» — о женской тоске по мужчине, но тот совсем не в этнографическом ключе, а скорее в духе исканий собственной прозаической интонации среди господствовавшего в беллетристике того времени «декадентского» направления (Ф. Сологуб, М. Арцыбашев и др.).

[4] Биржевые ведомости, 1916, 20 апреля (3 мая), № 15509, утренний выпуск. (цит. по: *Есенин С.* Полное собрание сочинений. Том 5. [Комментарии Е. А. Самоделовой] М. 1997, с. 347).

[5] Если уточнить по СРНГ, то *Лещу́га* — это ‘разновидность осоки’ (Ряз.) или ‘мягкая вонючая трава’ (Дон. 1929); а *Вере́тье* — ‘грубая ткань, изготовляемая из оческов льна, пеньки и употребляемая в качестве подстилки, полога итд.’ (Влад. Яросл. Моск. Ряз.!) и др. или *веретье́* — ‘род мешка из грубого холста’ (Ряз.!). А еще по тому же СРНГ, *Кага́кать* — это ‘издавать звуки, кричать (о гусях)’ (Калуж. Моск. Ряз.!) или ‘громко разговаривать, говорить одновременно многим, всем вместе’ (Ряз.) и др.; но в повести, на самом деле, этот глагол — в несколько другой форме: *кугукать / кугукаться*. Через полвека одна из сестер Есенина снабдит повесть еще и кратким Словариком («Словарь местных рязанских наречий»), в котором некоторые слова, в том числе и из рецензии, будут поясняться: *Ушук* — шорох; *Еланка* (елань) — прогалина, луговая равнина; *Олахарь* — обалдуй, непутевый; *Щипульник* — шиповник (*Есенин С. А.* Полное собрание сочинений в 7 томах. М.: Наука;

> ...поэт Есенин интереснее Есенина рассказчика, пишущего какими-то необычайно однообразными двустрочиями, в монотонном и надоедливом ритме. Наконец, это просто старая школа народной повести, изводящей кропотливо выписанными мелочами, давно осужденная в Потехине или Златовратском (Там же)[1].

Или вот как выразится о Есенинской манере уже потом, после смерти поэта, Георгий Иванов: он «кокетнича[л], как всегда, нарочито мужицкой грубостью непонятных слов»[2]. (Впрочем, возможно, всё это было попыткой воплотить прозаическими средствами идеалы того, что получило название *имажинизма* — в поэзии Есенина, Мариенгофа, Шершеневича...)

Но надо сказать, что от своих попыток написать серьезный прозаический текст, *роман*, Есенин так и не откажется до самой смерти.[3]

Влияние Есенина на прозу Шолохова, вообще говоря, ранее отмечалось[4] — в частности, были фиксированы такие образы, заимствованные послед-

---

Голос, 1997. Т. 5. [Проза], с. 59–104). Но выделенные (выше мной) подчеркиванием все же и тут, у нее останутся без толкований: согласно СРНГ, *Коряжник* — ‘низкорослый кривой нестроевой лес’ (Самар. Моск. Ряз. др.); *Корогод* — ‘хоровод’; *Растагарить* — ‘быстро, кое-как сделать что-либо’ (Тамб. 1912, Ряз.); *Тропыхать / тропыхаться* — ‘трести, трепыхаться’. (*Кулижка* в словарике А.А. Есениной поясняется как — ‘часть улицы перед домом, часть какой-нибудь площади, большая лужайка в селе’.)

[1] Николай Николаевич Златовратский (1845–1911), писатель; после Глеба Успенского — наиболее известный из представителей «мужицкой беллетристики». Литературные приемы, при помощи которых он старался уловить народные «устои», трудно подвести под установившиеся литературные формы — это своеобразная смесь беллетристики, этнографии и публицистики.

Алексей Антипович Потехин (1829–1908), драматург и романист; ряд его рассказов и романов из народной жизни: «Тит Софроныч Казанок», «Крестьянка» и др. — обратили на себя внимание знанием крестьянской жизни и колоритным языком. Недостатком их является только, пожалуй, излишняя приподнятость тона — в сентиментальном духе славянофильского народничества.

[2] Иванов Георгий. Есенин [1950] // http://esenin.ru/about — esenin/memories/585—article.html.

[3] Об этом свидетельствуют воспоминания по крайней мере трех очевидцев: 1) его издателя Ивана Евдокимова — о признании ему Есенина в 1924, что до осени он собирается написать «повесть — листов десять», но потом, ему же, в первой половине 1925, что с писанием прозы у него «ничего не вышло»; 2) первой жены писателя, Анны Изрядновой — об эпизоде с приездом Есенина к ней домой в сентябре 1925 и сжиганием рукописей, вопреки ее уговорам не делать этого (Воспоминания 1975, с. 119) и 3) жены друга Есенина — Е.А. Устиновой о том, как уже приехав в Ленинград, 24 декабря 1925, придя к ней, он «рассказывал, что стихов больше не пишет, а работает много над большой прозаической вещью — повесть или роман. Я попросила мне показать. Он обещал показать через несколько дней, когда закончит первую часть» (Там же, с. 459).

[4] Неким блогером, пишущим в Интернете под ником *thervby*, который почему-то на прямые обращения к нему не откликается и вступать в обсуждения не желает. Но еще до

ним в «Донские рассказы» (ДР) или «Тихий Дон» (ТД), как (ниже только уточняю сами контексты этих совпадений. — *М. М.*):

> *Сады обневестились* (в ДР: «Двухмужняя», 1925)[1] ← из Есенинского *Заневестилася кругом роща елей и берез* («Микола», 1913–1914); или в романе:
>
> (ТД 3:7) *разматывалась голубая пряжа июльских дней* ← у Есенина: *В пряже солнечных дней время выткало нить* («Подражанье песне», 1910) или, в более позднем стихотворении: *Прядите, дни, свою былую пряжу* («Метель», 1924), а также
>
> (ТД 2:10) *За ветряком сипел ветер. Казалось Григорию, будто над ним кружит, хлопая крыльями, и не может улететь большая птица* ← что восходит к Есенинскому: *Так мельница, крылом махая, С земли не может улететь* («Клюеву», 1918);
>
> (ТД 3:1) *Ласковым телком притулялось к оттаявшему бугру рыжее потеплевшее солнце* или в написанном ранее рассказе «Коловерть» из ДР (1925): *солнце... словно сука щенят, лижет степь* ← у Есенина: *Отелившееся небо Лижет красного телка* (1917) или — в написанном в том же году: *Лижет теленок горбатый Вечера красный подол*, итп.

К перечисленным только что случаям образных заимствований Шолохова в целом из поэзии Есенина, а также рассмотренным вначале случаям придания своему тексту экзотически-этнографической окраски можно добавить и заимствования конкретно-сюжетные, или, вернее, *мотивные* — из повести «Яр», т.е. заимствования Шолоховым отдельных метафор и имен собственных, с переработкой отдельных эпизодов и превращением их в символы, а также заимствования самих «словообразовательных моделей».

Вот, например, в середине повести «Яр» есть такой небольшой эпизод, почти в точности перенесенный Шолоховым в ТД, когда во время косьбы один из персонажей, Филипп, по неосторожности убивает косой — утку:

> Филипп гнал уж ряд к озеру. Вдруг на косу его легло, как плеть, что-то серое и по косе алой струйкой побежала кровь. # — Утка, — поднял он, показывая ее Кареву, за синие лапы. # Из горла капала кровь и падала на мысок сапога. # С двумя работницами пришла Лимпиада и, сбросив кузов, достала с повети котел.[2]

него влияние Есенина на Шолохова было отмечено и в книге (Кузнецов. 2005, с. 657 — со ссылкой на работу Устименко 1990).

[1] Здесь и далее сокращенно: «Донские рассказы» Шолохова — ДР, «Тихий Дон» — ТД (в скобках при указании места цитаты: перед двоеточием — номер части, а после него — номер главы).

[2] Напомню, что знак # служит для обозначения пропущенного при воспроизведении цитаты абзацного отступа.

Далее в повести косари просто начинают обедать, а об утке никто больше не вспоминает. Но в романе Шолохов не просто повторяет, а как бы специально задерживает действие на этой детали, художественно растягивая сам заимствованный эпизод, разворачивая его в значимый для себя мотив — вместо почти равнодушной фиксации происшедшего рассказчиком «Яра». Читатель ТД извлекает из этого эпизода нечто для себя весьма существенное, возможно превращая его в некий символ для дальнейшего трагического развития всего сюжета:

> (ТД 1:9) Дойду вон до энтого кустика, косу отобью, — подумал Григорий и почувствовал, как коса прошла по чему-то вязкому. Нагнулся посмотреть: из-под ног с писком заковылял в травку маленький дикий утенок. Около ямки, где было гнездо, валялся другой, перерезанный косой надвое, остальные с чулюканьем рассыпались по траве. Григорий положил на ладонь перерезанного утенка. Изжелта-коричневый, на днях только вылупившийся из яйца, он еще таил в пушке живое тепло. На плоском раскрытом клювике розовенький пузырек кровицы, бисеринка глаза хитро прижмурена, мелкая дрожь горячих еще лапок. # Григорий с внезапным чувством острой жалости глядел на мертвый комочек, лежавший у него на ладони.

Далее Григорий намеренно скрывает от подбежавшей к нему сестры Дуняшки, что нечаянно зарезал утенка (здесь это именно утенок, а не взрослая утка, как у Есенина — уже небольшая модификация мотива), в отличие от героя «Яра», который вполне безучастно показывал утку соседу-косарю, равнодушно держа ту — за задние ноги). А Дуняшка еще издали кричит брату:

> — Чего нашел, Гришунька?.. [и уже слова автора:] # По скошенным рядам, подпрыгивая, бежала Дуняшка. На груди ее метались мелко заплетенные косички. Морщась, Григорий уронил утенка, злобно махнул косой.

Таким образом, нечаянно зарезанный утенок делается как бы еще одним символом вначале подавленной, или — потом (по словам Григория) *прикончен-ной* — его страсти к Аксинье.

Совсем другой сюжетный мотив, только лишь упомянутый в повести Есенина, претерпевая некоторые изменения в воображении Шолохова, становится важной завязкой романа последнего. В «Яре» одна немая старуха знает тайну участка земли, из-за которого происходит кровавая драма между помещиком и крестьянами, но эта старуха, по имени *Параня*, никому из односельчан почему-то не выдает ее, так и не сообщая, где же спрятано свидетельство на спорную землю, унося тайну с собой в могилу, после чего в деревне

начинается падеж скота. Тут автор включает в повествование этнографический эпизод, по-видимому заимствованный из собственного опыта (то, что он или сам мог видеть, или, скорее, просто слышал от кого-то из стариков в деревне) — а именно, обряд *опахивания* всего поселения, практиковавшийся в случае эпидемии, обязательно насланной, как считалось, какими-то злыми силами, от которых следовало как бы огородиться межой. Вот как Есенин описывает детали этого обряда в «Яре»:

> Разговорившись после похорон Парани о старине, некоторые вспомнили, что при падеже на скотину нужно опахивать село. # Вечером на сходе об опахиванье сказали во всеуслышанье и не велели выходить на улицу и заглядывать в окна. # При опахиванье, по сказам стариков, первый встречный и глянувший — колдун, который и наслал болезнь на скотину. # Участники обхода бросались на встречного и зарубали топорами насмерть. # В полночь старостина жена позвала дочь и собрала одиннадцать девок. # Девки вытащили у кого-то с погреба соху, и дочь старосты запрягла с хомутом свою мать в соху. # С пением и заговором все разделись наголо, и только жена старосты была укутана и увязана мешками. # Глаза ее были закрыты, и, очерчивая на перекрестке круг, каждый раз ее спрашивали: # — Видишь? # — Нет, — глухо она отвечала. # После обхода с сохой на селе болезнь приутихла и все понемногу угомонились.

Читатель «Северных записок», 1916 года должен был быть заинтригован: так будет дальше или нет еще и само упомянутое наказание колдуна? А иначе зачем оно упомянуто — ведь такова, как будто, сама логика развития нарратива? Но у Есенина этот узелок в сюжете так и останется неразвязанным.

Зато через десяток лет наказание «колдуньи» будет развернуто — в прологе романа «Тихий Дон». Ведь в его 1-й главе односельчане, ворвавшись в дом деда *Прокофия* Мелехова, пытаются убить его беременную жену-турчанку, по их представлениям и наславшую мор на скотину. Но в результате хозяин дома, все-таки вырвавшись из рук нападавших, зарубает топором их предводителя, *Люшню*,[1] — того, кто уже начал было вершить расправу над его женой. Сама турчанка тоже умирает, но перед этим рождает сына — *Пантелея*, будущего отца главного героя романа *Григория* Мелехова.

Надо признать: Есенин проявил себя все-таки слабым прозаиком, беспорядочно «раскидав» в повести множество мотивов и рассыпав бисер замысловатых рязанских словечек, но так и не справился с их компоновкой в

[1] Кстати, у Фасмера, по-русски: *люшня́* — ‘дугообразный упор на возу, запряженном волами’, соотв. укр. *лю́шня*. Интересно, как это ударялось Ш-м. По ДС — на последнем слоге в значении ‘деревянный стержень, скрепляющий ось и грядушку повозки’ — *...штоп сена не рассыпалась*.

общее целое. Уж слишком крут оказался для него, как видно, этот «замес» диалектологии и этнографии. Общего целого в прозаическом тексте не получилось, сюжетные расходящиеся в разные стороны концы, судя по всему, так и не увлекли читателя столичного журнала. (Хотя редактор «Северных записок», Софья Исааковна Чацкина, взяв повесть по рекомендации Леонида Каннегиссера,[1] — изъявила желание печатать все прозаические тексты Есенина; но их продолжения так и не последовало.) Ну, а вот Шолохов, заимствовав через десяток лет оба обрисованные выше мотива из чужого текста (причем оба их сделав еще более кровавыми — очевидно, следуя в этом какой-то собственной завороженности, внутреннему пристрастию, о чем справедливо пишет Дм. Быков)[2], умело довел их до ума, т.е. до романной завершенности и понимаемого, конечно, по-своему, по-Шолоховски, с *жестоковатинкой* — совершенства. У Есенина текст был похож более всего на *дневниковый* — это как бы рассказ о том, что произошло там-то и тогда-то, с такими-то известными автору людьми (или же: известными по рассказу, от такого-то), но при этом, на самом деле, это текст, поданный без нормального беллетристического оформления (чтобы не скучал читатель в журнале), а по сути — просто «бесформенное» нагромождение событий, этнографическая кунсткамера, словарь села **Чухлинки**, приключения каких-то *Фанаса* и *Просиньи*, россказни *деда Иена, откровения вдового мужика Ваньчка́*... — Притом, что в повести действует большое количество персонажей, какая-либо внятная композиция в ней практически отсутствует; текст поделен на три части, каждая из кото-

---

[1] Вот из весьма «прозорливой» рецензии последнего (его оценка в чем-то совпадет потом даже со Сталинской) на вышедшие только что «Четки» Ахматовой: «Какая духовная скудость, какое неумение воспринимать мир непосредственно! # Пантеизм чужд ей совсем. Она знает только людей, дающих ей боль, и Бога, которому можно молиться о смерти. Иначе она не понимает и Бога. (...) мучиться и мучить — неизменная потребность ее души, и она верна ей. # Болезненная привязанность к страданию, с одной стороны, отчужденность от природы и широкого мира, с другой — основные черты характера поэтессы. И как одно придает пленительное обаяние ее стихам, так другое заключает ее дар в узкие пределы впечатлений тонких, но похожих одно на другое. Огромное большинство человеческих чувств — вне ее душевных восприятий. # Но при всей своей ограниченности поэтический талант у Ахматовой несомненно редкий. Ее глубокая искренность и правдивость, изысканность образов, вкрадчивая убедительность ритмов и певучая звучность стиха ставят ее на одно из первых мест в “интимной” поэзии. # Почти избегая словообразования, — в наше время так часто неудачного, — Ахматова умеет говорить так, что давно знакомые слова звучат ново и остро» (Каннегиссер Л. [рецензия без названия за подписью: *Л. К.*] // «Северные записки» 1914, май, с. 176) — здесь замечательно еще и само слово *словообразование*, пока не «подпорченное» омонимической экспансией лингвистического термина.

[2] *Быков Д.* Портретная галерея Дмитрия Быкова: Михаил Шолохов // Дилетант. 2012. № 3, с. 86–92.

рых включает пять-шесть глав,[1] но все персонажи оказываются как будто «без лиц» — их поступки к ним не «прилегают», не принадлежа никому персонально, и остаются в лучшем случае просто «забавными» (запомнившимися рассказчику), но совершенно разрозненными случаями. Всякое событие, будучи представленным, после этого повисает в воздухе: оно не связано с предшествующим и не вынуждает чего-то последующего, чтобы встроиться в сюжет как необходимая его часть и — захватить душу читателя. Так, например, падение с телеги дьякона (при отправлении в церковь, на свадьбу) или подсыпанный кому-то в табакерку навоз вместо табака (во время покоса); рассказ о том, как *откачивают*, приводя в себя, в результате все-таки возвращая к жизни, — утопленника — ударами бутылкой по пяткам![2]; или желание мельника, живущего отшельником, построить на свои деньги церковь в лесу,[3] переданное перед смертью, вместе со всеми собранными на это деньгами, другому персонажу, которое сначала трансформируется у того — в план построить школу, но затем так и сходит на нет, начатое было, так и не реализовавшись (причем без указания каких-либо причин этого); или множество убийств, смертей от несчастных случаев и самоубийств; череда отправлений в странствие у разных персонажей, уходов в монастырь; а главное — неясность основной «любовной» линии, между главным персонажем, *Костей Каревым*, и героиней повести — *Лимпиадой*. Их чувства показаны как-то совершенно невыразительно (часто просто непонятно, что же между ними происходит)... Да и сам финал выглядит искусственным: герой собирается уйти в бродяжничество с *варнаками*, она же, его возлюбленная, почувствовав, что беременна, отравляет себя *спорыньей*, и пьяный *Ваньчок* по злобé (так как до этого он неудачливо сватался к Лимпиаде) убивает соперника Костю — из чужой берданки...

Куже перечисленному множеству «экзотических» параллелей между «Яром» и ТД можно было бы добавить тексты заговоров: в повести Есенина — от сглазу, а в романе Шолохова — для «приворота» (Аксиньей — Григория); не говоря уже о том, что одну из второстепенных героинь в «Яре» Есенина также зовут — *Аксиньей*, а персонажа мужского рода, по имени *Аксён* — даже *Акссюткой*, так же, как будет звать свою возлюбленную главный

[1] Причем в публикации первых частей деление на главы еще отсутствовало, вместо них были отбивы строки, но оно появилось в поздних.

[2] Как будто, это вполне реальный случай, произошедший с самим Есениным (Полное собрание сочинений. Том 5. Комментарии Е.А. Самоделовой, с. 372).

[3] *Как-то в бессонную ночь к нему пришла дума построить здесь, в яровой лощине церковь.*

герой Шолоховского романа Гришка Мелехов.[1] У Есенина же его *Акси́ютка* — это автор еще одного, опять-таки совершенно самостоятельного, никак не связанного с остальным сюжетом повествования (рассказа в рассказе) о разбойничьей жизни, о том, как он убивал, грабил, сам убегая от преследования, — то ли и в самом деле о бывшем с ним, то ли это об исключительно придуманных событиях (конец главы 5-й в первой части). Читатель так и остается в конце концов в недоумении относительно статуса этого нарратива, очередного досадно так и не «завязавшегося» ни с чем в этой повести узелка повествования.

Можно отметить, наконец, и некоторые собственно текстуальные заимствования. Вот, например, в ТД (2:3):

> Аксинья при встречах смутно улыбалась, темнея зрачками, роняла вязкую тину слов: # — Здорово, Гришенька! Как живешь-любишься с молодой женушкой?

Но первоначально в черновике было: [... омутно улыбалась], что, кажется, следует соотнести с Есенинской строчкой из «Яра»:

> ...в крови его светилась с зеленоватым блеском, через черные, как омут, глаза, лесная глушь и дремь...

Или такой метафорический образ из стихов Есенина: *Загорятся, как черна смородина, / Угли-очи в подковах бровей* («Русь», 1914), — эта «крестьянская» метафора была подхвачена в ТД (6:16):

> Ломались от нервного смеха у Дарьи крутые подковы крашеных бровей...

(Правда, потом Шолохов переделает это понравившееся ему выражение, там же в ТД, в еще одну намеренно грубоватую метафору — *подковы зубов*.)

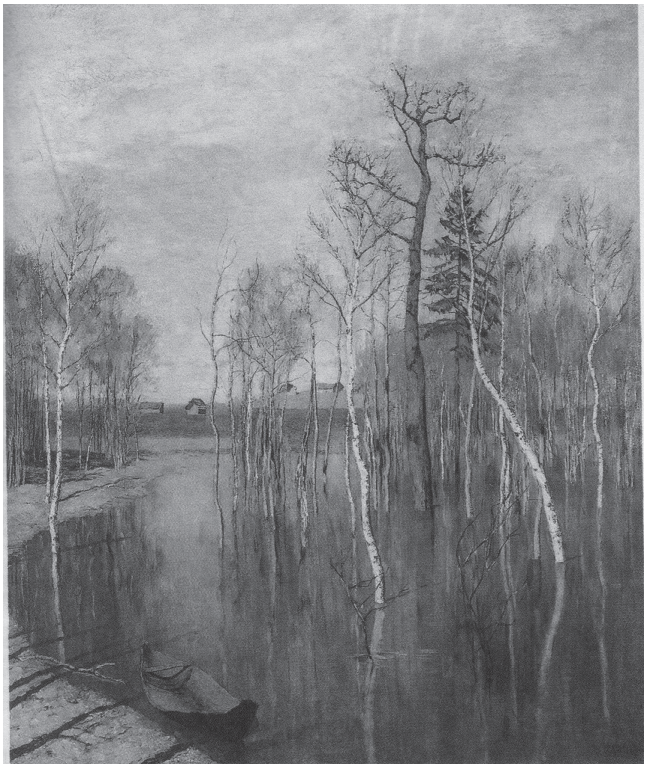
Итак, «учеба» Шолохова у Есенина имела место не только по текстам поэтическим, но и по прозаическим — как по части заимствования сюжетных ходов, так и отдельных образов и метафор. Заимствовались при этом даже и сами словообразовательные модели (как, например, следующие окказиональные словечки из «Яра», явно подхваченные и перенесенные в роман мо-

[1] Но только если в первом случае читатель воспринимает это имя с некоторой долей иронии: в нем слышится и что-то вроде *Анчу́тки* — т.е. ‘черт, дьявол, бес; антихрист’ (Орл. 1860, Симб. Тул. Ряз. Дон. и др.), то во втором — уже с нежностью, тут всякая ирония пропадает.

лодым «пролетарским» писателем: глаголы типа *горбатиться*, *закурчавиться*, прилагательные вроде *мохрастый*, наречия вроде *вдогонь* или такие существительные с «нулевой» флексией, как — *навись*, *кипень* или *дремь* (о чем в следующей главе). Их следует признать законным творческим освоением чужого наследия, с развитием и продолжением.[1] Еще одним из таких источников заимствования были тексты рассказов «Конармии» Бабеля, публиковавшиеся в 1923–1927 гг. Но о них должен быть разговор особый.

* * *

[1] По части возможности «плагиата» см.: Михеев 2013 — О случайных и неслучайных совпадениях — в текстах Ф. Крюкова и М. Шолохова (http://lit.lib.ru/m/miheew_m_j/).



Илл. 9. И. Левитан. *Вешняя вода* (1897)

Глава IX
Души сиреневая цветь — или просто какая-то *хрень*? («Бесчленные» существительные у русских писателей)

Краткое содержание:

§ 1. Пушкин и — *людская молвь*. — § 2. *Грев* и *укрыв* — у Даля и Солженицына. — § 3. *Непролазь* М. Шолохова и *усталь* Ф. Абрамова. — § 4. *Цветь* и *звень* — Есенина. — § 5. Всякая *хрень* и *смуть* («бесчленные» имена жен. рода) конца XIX — начала XX века. — § 6. *Молчь* и *мертвь* (Пильняк, Кржижановский и др.).

Аннотация:

Бессуффиксальные существительные — жен. рода 3-го склонения (*людская молвь*) и — муж. рода 2-го склонения (*конский топ*) еще Пушкиным почитались как вполне законные

коренные слова русского языка. Друг поэта В. Даль именно за их счет сильно «расширил» свой словарь. На рубеже XIX–XX веков эти слова, особенно первая группа, стали весьма активно употребляться (и порождаться заново!) в текстах русских писателей — как в поэзии, так и в прозе. В частности, их много у Есенина и Шолохова, последний из которых сделал диалектные и просторечные слова отчетливыми маркерами своего стиля.

§ 1. Пушкин и — *людская молвь*

Пушкин в Примечании к «Евгению Онегину» (№ 31 — к строфе XVII главы 5), которое впервые появилось в первом отдельном издании романа, в 1833 году, писал:

> В журналах осуждали слова *хлоп*, *молвь* и *топ,* как неудачное нововведение. Слова сии коренные русские. «Вышел Бова из шатра прохладиться и услышал в чистом поле людскую молвь и конский топ» (*Сказка о Бове Королевиче*). *Хлоп* употребляется в просторечии вместо *хлопание*, как *шип* вместо *шипения*: Он шип пустил по-змеиному. (*Древние русские стихотворения.*) Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка.[1]

Действительно, слова *шип* и *хлоп* в пору некодифицированности русского языка могли быть понимаемы в значении процесса или действия вместо слов *шипение* и *хлопание*, но — только в просторечии или, во всяком случае, в непринужденном стиле речи. Все же, как мне представляется, в цитированном примечании к роману Пушкин несколько лукавил, выдавая намеренно вызывающую цепь квазинародных словечек, неологизмов и архаизмов (здесь и далее подчеркивания в цитатах везде мои. — *М. М.*) за вполне ординарные слова русского языка того времени:

> Лай, хохот, пенье, свист и <u>хлоп</u>,
> Людская <u>молвь</u> и конский <u>топ</u>!

С одной стороны, в цитированном примечании 1833 года Пушкин как бы устанавливает знак равенства между нормативным и просторечным вариантами: *шипение — шип*, *хлопание — хлоп*, что на самом деле сейчас не одно и то же (и более того: можно сказать ?–*шип сигареты* вместо *шипение*, но невозможно вместо *хлопанье — *хлоп дверей* или — *окон*). С другой стороны, Пушкин ссылается на древнюю «Сказку о Бове», т.е. берет словосочетание из нее с *молвью* и *топом* — как цитату, хотя в «Онегине» она без кавычек, но, по сути, слова из нее уже в то время скорее были архаизмами, нежели соб-

[1] ФЭБ: http://feb — web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol06/y062001—.htm

ственно просторечием. В самой «Сказке о Бове» это выражение встречается дважды, в идентичных формулировках, но только порядок компонентов там обратный, ср.:

> (...) услышал Бова конский топ и людскую молвь [это в повествовании о Бове, а через несколько страниц текста, уже о его сопернике, потом ставшем слугой или верным помощником, — Полкане:] услышал конский топ и людскую молвь. И пришел Полкан к Бовину шатру (...)[1].

Между тем, надо думать, что упреки «чопорных» критиков, как их тогда, в 1830-е годы окрестил Пушкин, в чем-то тоже оправданны. Поэт пользовался вроде бы вполне законной моделью словообразования для порождения таких «первородных» слов, с нулевым суффиксом, но применял ее, требуя свободы языка несколько «с запасом», огульно. Он настаивал, что полученные в результате варианты равноценны общепринятым. На самом же деле, таких имен существительных, как *хлоп* (в отличие от междометия или глагола *хлоп* или от существительных *хлопóк, хлопание*), *топ* (в отличие от *топот, топание*) и даже *молвь* (в отличие от *молва*), что тогда, так и сейчас нет.[2] Или же — скажем, более аккуратно: их почти нет, если исключить сами эти Пушкинские их употребления и вдохновленные им, у других писателей, — из-за чего, конечно, и в словарях теперь они присутствуют.[3] Для русского уха эти слова в соответствующем контексте безусловно понятны, и все-таки почему-то не становятся общеупотребительными, существуя лишь как некие стилистические довески,

---

[1] «Сказка о Бове Королевиче (Переложение Сергея Сметанина)» — http://dod.ru/surname/bova.htm.

[2] Разве что в современном языке заимствованное *топ* в значении ‘легкая блузка, майка на бретельках’. А вот зато у Есенина будет явный рефлекс Пушкинского (при обращении к буре): *топ громов уйми* (1917).

[3] Число употреблений слова *молвь* в Национальном корпусе русского языка (далее — НК) более 200, объясняется в значительной части нераспознаванием омонимии имени и глагола (родит. п. = 2 л. ед. ч. *молви*) или тем, что перед нами — явные цитаты *молви* Пушкинской: такова, в частности, Ф. Сологубовская «людская молвь» («В толпе» 1907), таковая же — и у Салтыкова-Щедрина (1875). Встречаем это словечко у В. Шишкова и у Лескова — с явной стилизацией под народность, в устах соответствующего персонажа: *Патрикей Семеныч, как и со мною у них было, головою понурил, и губа у него одна по другой хлябает, а никакой молви нет*. («Захудалый род», 1874). Есть отдельные примеры у Каткова и Писемского... Но везде слово *молвь* имеет крайне ограниченную сочетаемость. Вот разве что у Гоголя сочетаемость приобретет хоть какую-то свободу: *молвь* у него не только *русская* (хотя и это уже нетривиально, как и в «Дневниках» Цветаевой: *Большевики мне дали хороший русский язык (речь, молвь)*...), но еще и — *молодецкая*, и — *пьяная*! И все-таки это единичные примеры: за границу цитатного употребления слово, на мой взгляд, так не выходит. Ранее Пушкина, по НК, слово вообще не зафиксировано. Получив от него свой первоначальный толчок, оно займет свое настоящее место — в поэтической речи.

экзотизмы или поэтизмы: что-то вроде слов на некоем близкородственном славянском языке — *славенском* или церковнославянском. Во всяком случае, они ненормативны и пребывают на периферии языка, в зоне цитатных, прецедентных употреблений, на грани авторского казуса или чего-то подслушанного в народной речи.

Примечательно, что еще ранее (предположительно в 1828, но не позднее 1830) Пушкин в своей реакции на критику, обращенную к нему по поводу тех же *молви* и *топа* («Возражение на статью “Атенея”») в запальчивости откликнулся еще более «провокативно», процитировав вначале иронически-издевательское замечание одного из критиков:

> «Как приятно будет читать роп вм[есто] ропот, топ вм[есто] топот» и проч. На сие замечу моему критику, что роп, топ и проч. употребляются простолюдимами во многих русских губерниях — NB мне случалось также слышать стукот вместо стук.[1]

Однако даже в словаре Даля, который, вообще-то, значительно расширяет реальные границы русского языка своего времени, при наличии таких слов как *стук, стукотня* и *стукотень*, слова **стукот* все же нет, так же как нет слова **роп* — при наличии *ропота, роптанья* и даже *ропотни*.

§ 2. *Грев и укрыв* — у Даля и Солженицына

Конечно, в русском языке есть большое число вполне законных слов без суффикса, с одной стороны, мужского рода, оканчивающихся на твердый согласный: таких как *навал, обрыв, покров, прибой*... — существительных 2-го склонения, а с другой стороны, — слов женского рода, с основой на мягкий согласный, 3-го склонения, типа *гарь, дочь, нить, постель*. Однако нас интересует группа слов со стилистически экспрессивными дубликатами и то самое пространство «потенциальных» слов, которые претендуют на место в языке, — свободе употребления которых, согласно завету Пушкина, «не до́лжно мешать».

Стилистически маркированный элемент в них, в таких парах, по большей части формально отличается от нейтрального тем, что создается путем простого «укорочения» слова до «первообразного»: если упростить, то путем отбрасывания суффикса (наиболее вызывающе такое сокращение в «хулиган-

[1] ФЭБ: http://feb — web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v07/d07–054.htm. Заметим, что форма слова *простолюдим* была в то время также одной из возможных — наряду с *простолюдин*. — Так не сознательно ли здесь Пушкин воспользовался именно ей, как более редкостной, для подчеркивания своей мысли — удержания в языке возможно большего разнообразия разных вариантов?

ском» примере Пушкина: *ропот* → *роп*: в данном случае часть корня с беглым гласным); хотя, как мы видели и увидим еще, иногда бывает и наоборот, что экспрессивный коррелят возникает как раз путем дополнительного «наращивания» основы: *стук* → *стукот*.[1]

Итак, нас будут интересовать именно такие стилистически маркированные слова с нулевым суффиксом, которые в языке имеют суффиксальные стилистически нейтральные дублеты: с одной стороны, такие как *шипение — шип*, *согревание — согрев*,[2] а с другой, такие как *песня — песнь*, *тишина — тишь*, *молва — молвь*...

Это последнее условие только желательно, но не необходимо: чтобы были в наличии и нейтральный, и маркированный стилистически аналог, как для нормативного *молва* поэтический архаизм *молвь*, с той же самой приблизительно семантикой (в словаре Даля *молвь* и толкуется попросту через ‘молва’), но с некоторым отличным от нейтрального стилистическим ореолом — в данном случае чего-то архаичного, загадочно-неопределенного...

В начале XX века, сперва как будто только в поэзии, а потом и в прозе активизируются и получают массовое употребление выразительные единицы авторского языка интересующих нас типов. Известно, что Набоков, например, многие свои произведения специально уснащал диковинными словечками, заимствованными из словаря Даля, чтобы поразить слух и глаз любителя и знатока словесности. Часто они оказывались просто хорошо забытыми словами из того же Даля. (О языке «вывозного сорта» у Набокова — см. выше.)

Позднее — уже в середине XX века — Корней Чуковский будет приветствовать появление таких самобытных слов в прозе Солженицына, критикуя переводы его текста, в которых выразительность народного языка теряется или нивелируется. Имея в виду перевод фразы несобственно-прямой речи повествователя в «Одном дне Ивана Денисовича» (1961), о предстоящей для бригады строителей работе на морозе:

Ой, лють там сегодня будет: двадцать семь с ветерком, ни укрыва, ни грева! — Чуковский писал:

---

[1] Вот вопрос: следует ли считать соотносимыми с обсуждаемой группой слов такие, как *горение* (в качестве нейтрального варианта для слова *гарь*) и *дочерь* — как, наоборот, экспрессивного, для *дочь*?

[2] *Согрев* по НКРЯ встречается около 30 раз, от Куприна (1915) до наших дней: в основном, в сочетании *для согрева, для согреву* или в еще более экспрессивном варианте *сугрев*, *для сугреву* (частота около 50: начиная от Мельникова-Печерского, 1870, до наших дней).

> (...) стиль русского подлинника простонародный, крестьянский: тут и лють, и укрыв, и грев — слова, находящиеся в самом близком родстве со словами молвь и хлоп, к которым в свое время относился с таким сочувствием Пушкин.[1]

Само слово *лють* (в значении лютость, зверство) — изобретение даже не собственно Солженицынское, а употреблявшееся до него, в частности, А. Ремизовым в 1920-е годы, и еще ранее, в середине XIX в., Ф. Буслаевым. Но к середине XX века оно уже явная экзотика и нужно автору для создания «сказового» повествования, ведущегося как бы от лица крестьянина, деревенского мужика, оказавшегося в лагере. То же касается и слов *укрыв* и *грев* — слов также бессуффиксального типа, но оканчивающихся на твердый согласный. Именно последние, мне кажется, как раз наиболее характерны для Солженицына — который, в отличие от Шолохова, отдавал предпочтение другой модели — бессуффиксальным словам на твердый, а не мягкий согласный.[2] В своем словаре[3] Солженицын указывает *грев* и *грение* в качестве синонимов при общем значении ‘нагревание, согревание, сообщение тепла’ (т.е. действие и состояние по глаголу *греть*, или, как более систематически описано в словаре Даля, для *грение* и *укрытие* — с пометой ‘длительное’: так что хочется, сделав следующий вывод, предположить, что *грев* и *укрыв* — процессы более кратковременные, нежели *грение* и *укрытие*). У Даля некоторое существенное различие этих квазисинонимов состоит в том, что *укрывание* — именно ‘длит. действие по гл. *укрывать*’, т.е. по глаголу несовершенного вида(!), а *укрыв* — действие по гл. *укрыть*, вида совершенного.[4] Но если отвлечься от тонких и почти неуловимых различий в аспектуальных категориях, то слово *укрыв* — просто экспрессивное словечко, заменяющее собой *укрытие, укрывание*, такое же, как *грев*, употребленное вместо более нейтральных — *нагревание*, *согревание*, *обогрев* или даже (недостаточно экспрессивного?) — *сугрев* (у Даля, кстати, еще и — ‘печное, избно́е тепло’).

Во всем Солженицынском словаре мною была выборочно обследована приблизительно десятая часть слов, а именно только слова на букву «О». Среди

---

[1] *Чуковский К.* Живой как жизнь. Высокое искусство. Из англо-американских тетрадей. 1966.

[2] Это тем более удивительно, что оба автора происходили из приблизительно одних и тех же диалектных мест: станица *Вёшенская*, место постоянного обитания Шолохова, — в Ростовской области, а Солженицын жил в Ростове-на-Дону, пока ходил в школу. Возможно тут — полусознательное отталкивание поэтик?

[3] **РСЯР** — Русский словарь языкового расширения. Сост. А. И. Солженицын. М. 2000.

[4] Таким образом, возможно, Даль был склонен усматривать некие аспектуальные различия в формах самих имен существительных?

них оказалось около 200 бессуффиксальных существительных — из которых 110 на твердый согласный (такие как: *обмóр* — ‘продолжит. сост-ие обмершего, похожее на смерть’; *огла́с* — д-е по гл. [*огласить*], *огласка*; *огло́д* — ‘объедала; голодный человек’; *о́перед* — д-е по гл. *опередить*). И — уже почти вдвое меньше, 65, существительных на мягкий согласный (*о́бъедь* ‘остатки еды, объедки’; *о́держь* ‘удерживание, придерживание’; *о́пась* ‘опасение, опаска’; *о́ставь* — д-е по гл., оставляемая вещь).

Надо заметить, что практически все эти единицы словаря совпали со словами «живого великорусского языка», которые более чем за 100 лет до этого внес в свой словарь Даль. Хотя оказались и некоторые несоответствия: у Даля, конечно же, таких слов значительно больше (он, видимо, почти буквально, с неким нордическим педантизмом, подошел к завету своего друга Пушкина по части обеспечения равноправия в языке для таких маргинальных слов, как *молвь, хлоп* и *топ* — наряду с *молвой, хлопанием* и *топотом*, но не *стукотом*), хотя и у Солженицына изредка встречаются слова, которых нет в Дале.

§ 3. *Непролазь* М. Шолохова и *усталь* Ф. Абрамова

В работе, посвященной анализу лексики Шолоховского «Тихого Дона», автор фиксировал наличие того, что было им названо — «экспрессивными морфологическими дериватами»[1]. Говоря о возможности определить регулярность появления таких элементов в тексте, автор обращает внимание на то, что диалектная лексика и просторечие используются в романе не только для обозначения бытовых реалий — таких как *майдан, баз, курень, зипун* итп., но и гораздо более широко, включаясь в реплики персонажей и даже в сами описания от автора. Таким образом, весь текст целиком оказывается захвачен диалектной стихией. Смирнов предлагал выделять среди слов, несущих экспрессивную нагрузку в тексте, различные классы: «в процессе первого чтения видно, что они делятся на отдельные вполне устойчивые группы: *непролазь, желтень, сухмень, прель, чернь, вызвездь, шелковье, обрубковатый, клешнятый, ногтястый, шишкастый, рукастый, пятниться, прямиться, кучиться, закряжистеть, посмирнеть, заосенеть...*» — Здесь первая шестерка слов как раз отвечает нашим требованиям: это существительные 3-го склонения на мягкий согласный, либо с укороченной за счет суффикса основой, либо с удлиненной

[1] Смирнов А. А. Чтения «Тихого Дона». Чтение первое. Предварительный образ стиля (2001, 16 июля) — http://www.philol.msu.ru/~lex/td/?pid=0211&oid=021.

относительно нормативного слова формой. Автор статьи предлагал в дальнейшем собрать весь словарь Шолоховских «морфологических экспрессем» и, поделив на разновидности, «статистически измерить их распределение по тексту». Однако в указанной статье эта мысль так и не доведена до завершения, а потом продолжения ее, как было обещано, не последовало.

Ниже приводится такое перечисление — но только первого класса из выделенных, т.е. слов 3-го склонения, либо диалектных, либо просторечных, либо создаваемых автором ad hoc неологизмов, которые рассеяны по всему «Тихому Дону»: *белесь* (2+1)[1], *бель* (3), *вызвездь* (1), *гнусь* (2), *голубень* (1), *добычь* (1 — только в черновике), *желтень* (1), *залежь* (ед. ч.) (1), *звень* (1), *калечь* (1), *картофель* — ж. р. в черновике (2), *кипень* (1), *киповень* (1), *марь* (8), *молодь* (2), *наволочь* (1), *немочь* (2), *непроглядь* (3), *непролазь* (4), *ободь* — в значении ‘обод’ (1), *пахоть* (3), *повитель* (10) *повить* (1), *полсть* (21), *по́мочь* (4), *прель* (3), *прожелтень* (2), *прозвездь* (5), *прозелень / сизозелень* (8+1), *промасть* (1), *расторо́пь* (1), *ребятёжь* (1), *ржавь* (2), *ровень* (1), *ростепель* (7), *росшивь* (2), *рыжевень / рыжевель* (2), *сколизь* (3), *стынь* (4), *супонь* (2), *сухмень* (4), *сырь* (1), *темь* (4) *толочь / сутолочь* (1+1), *усталь* (8), *хмарь* (5), *чернь / че́рнеть / исчернь* (8+1+1). Всего же таких экспрессем — более 50, или более 150 всех употреблений, при средней частоте появления (если включить и те, что остались только в черновых вариантах) — на каждой 6-й странице романа.[2] Больше, насколько мне известно, в таком объеме этот прием в литературе никем не эксплуатировался.

Приведу для иллюстрации несколько примеров, из первой части романа:

— реплика героя в диалоге во время рыбалки, в 4-й главе: — *Обходи глубе! — откуда-то из вязкой черни голос отца*. — В 1-м черновом варианте рукописи на этом месте видна правка: [— Обходи глубе!.. Тина!.. — откуда-то из вязкой [2]черной[ты] [1]пустой ~~темноты~~ [голос] ~~ревет~~ отец[ца].[3]] — То есть вместо *вязкой черной пустой темноты* у автора первоначально появляется вариант *вязкой пустой черноты*, а затем и — *вязкой черни*;

— слова от автора, о болезненной свекрови Аксиньи, в 7-й главе: *Посуетившись, падала на кровать и, вытянув в нитку блеклую желтень губ, глядя в потолок звереющими от боли глазами* (...). — В черновике вместо этого еще

---

[1] В скобках указывается число употреблений данного слова в романе: первоначально *белесь* была равномерно в трех местах: в 1-й, 3-й и 6-й, т.е. последней, частях романа, но в позднейших редакциях из 1-й части слово было убрано.

[2] При этом такие слова, как *бестолочь* и *изморось,* в этот список, естественно, не включены, как слишком общеупотребительные.

[3] В квадратных скобках — рукописный текст автора с его правкой: зачеркиваниями, исправлениями и вписываниями поверх, по изд. (Рукопись). (Надстрочные цифры — авторские изменения порядка слов.)

были: [блеклые желтые губы], но в беловике уже сразу так, как в окончательном тексте, *желтень*, без видимой правки;

— при описании погоды, в 8-й главе: *Побрызгивал дождь. Хмарь висела над хутором* — в черновике этой фразы еще не было, а в беловике — с правкой: [ˣМарь висела над хутором.] — где заглавное «Х» явно вписано впереди первоначально заглавного «М»[1].

В работе К.А. Войловой, посвященной всё той же интересующей нас группе бессуффиксальных существительных 3-го склонения, но выделяемых уже — в прозе Федора Абрамова, отмечалось, что и у этого автора множество таких слов: хотя в целом в современном русском языке нулевая аффиксация не является продуктивным способом словообразования — таким, например, как аффиксальный.[2] Эти слова у писателя носят и литературный характер, и разговорно-просторечный (*темень, хворь, рвань, погань, хмурь, дурь, голь*, *усталь*), и диалектный — *го́ворь, те́сень, не́роботь, гадь*, *гребь* (приводятся примеры из текстов «Дом», «Последняя охота», «Пелагея», «Сказание о великом коммунаре»).

В той же работе справедливо отмечен прием расширения смысловой перспективы, или семантического объема слова — как, например, у слова *рвань* за счет совмещения двух значений, прямого и переносного: по Ожегову, 1. разг. ‘рваное платье, обувь’ (...) и 3. перен., собир. ‘мерзавец, негодный человек’. Т.е. сам признак производящей основы здесь как бы усиливается и слово может приобретать значение ‘всё, что связано с рваным’. Или же в слове *хмурь*, где передан и смысл ‘хмурое выражение лица’, и ‘душевный дискомфорт’ (Там же, 31–32).

Безусловно, «нулевая аффиксация» создает у слова неопределенность значения.

§ 4. *Цветь* и *звень* — Есенина

Видимо, именно конец XIX и начало XX века — время зарождения «моды» на употребление таких словечек, которые «сработаны» в народном духе. В статье В.А. Плунгяна при обстоятельном рассмотрении истории слова *жуть* в па-

[1] По Донскому словарю **(ДС)**, *хмара* — туча; *хмарь* — мгла, пелена темных туч; у Даля слова *хмарь* отсутствовало, но было слово *хмара* — ‘темное облака, туча’, ‘пропасть, бездна’, ‘угрюмый человек’.

[2] *Войлова К.А.* Семантика и функции имен существительных, образованных безаффиксным способом, в прозе Ф.А. Абрамова // Семантика слова и словоформы в тексте. М. 1988, с. 29. Производящими основами, по мнению этого автора, могут быть только основы имен прилагательных и глагола (ср. также ниже).

раллель к производящему для него прилагательному *жуткий* было выяснено, что исторически само существительное возникло сравнительно недавно — лишь только в конце XIX века.[1]

Вообще, надо отметить, что интерес к словечкам бессуффиксального типа, оканчивающимся на мягкий согласный, значительно возрос почему-то именно на прошлом (XIX–XX) рубеже веков. Какому из литературных течений (или кому именно из авторов) русский язык этим обязан, предстоит еще выяснить, но нельзя не обратить внимание на Есенина, который и в поэзии, и в своей ранней прозе (повести «Ярь», 1915), «синтезировал авангардистскую поэтику и образные традиции средневековой русской литературы», причем контекстом для его неологизмов были «не только лексические эксперименты Хлебникова, Маяковского, Северянина, но и односложные и двусложные безаффиксные существительные, соответствующие архаической фольклорной традиции, как, например, *водь, звень, сочь, трясь* и др.»[2].

Ранее об интересующей нас группе слов у Есенина писала еще Е. М. Галкина-Федорук,[3] говоря о словах, образуемых отбрасыванием конца слова от существительного или, чаще, от глагола. При этом она отмечала, что «употребление односложных или двусложных бессуффиксальных существительных и является одной из специфических черт этого общего есенинского тона» (Там же, с. 21), что касалось слов вроде *ширь*, *синь*, *солнь*, *стыть*:

Цветы людей и в солнь и в стыть
Умеют ползать и ходить. (1924)[4]

Та же исследовательница отмечала у Есенина помимо вполне литературных — таких как *хмарь, крепь, гладь, темь, голь, смоль*, еще и диалектные — *выть* ‘участок пашни, надел земли’ (*Черная, потом пропахшая выть!* 1914), *хлюпь* (1914), *сырь* (1915), *хлябь* и *водь* (1919), *ржавь* (1920), *мреть* (1921)[5],

---

[1] *Плунгян В. А. Жуть* и *жуткий*: от мистицизма к просторечию // Авторская лексикография и история слов: К 50-летию выхода в свет «Словаря языка Пушкина». М.: Азбуковник, 2013.

[2] *Даньдань У.* (Харбинский педагогический университет). Эстетка авангарда в художественной концепции С. Есенина // Филологические науки 2014. №1, с. 102, 104.

[3] *Галкина-Федорук Е. М.* О стиле поэзии Сергея Есенина. М.: МГУ, 1965, с. 20.

[4] Впрочем, слово *солнь* появилось у Есенина с 1916 г., а до него было у Божидара (Богдана Гордеева), в 1914. У Салтыкова-Щедрина ранее уже встречалось *слякоть и стыть* (1857), а у Клюева: *Синь и стыть* (1915).

[5] В словаре говоров (СРНГ) есть только глагол *мреть*, но он очевидно не подходит по смыслу: Перм. ‘смеяться до упада, умирать со смеха’. А вот у Даля этот глагол означает ‘мельтешить, маячить, брезжить, мерцать’, но есть и (он же?) в форме *мрéять* — т.е. ‘мельтешить, неясно видеться, *чуть просвечивать*’. Довольно широко употреблялся уже в XIX и

цветь (1924), *никь*,[1] *о́падь* (1925), *стынь* и *звень* (1925) — среди которых много и неологизмов, не всегда, по-видимому, принадлежащих самому Есенину.

Галкина-Федорук утверждала, более того, что «эти слова у нас почти не изучены. Только у Г. Павского отмечен исконно русский характер этих безаффиксных существительных, образованных и от глагола, и от прилагательного» (Там же, с. 20)[2]. И еще одно очень важное наблюдение: «Эти краткие слова обладают особой ритмичностью из-за корневого ударения, и поэтому бесценны для поэтизации речи».

Важным преимуществом такого «бесчленного» существительного, т.е. лишенного суффиксов — как для Есенина, так и для Пушкина, очевидно, была его выразительность, непривычность и краткость. Вот замечание Есенина на эту тему (из воспоминаний Горького о нем):

> (...) Затем, наскоро, заговорил, что глагол «хаять» лучше, чем «порицать».
>
> — Короткие слова всегда лучше многосложных, — сказал он (М. Горький «О Есенине», 1926).

Вот что встречается из слов описываемой модели только у одного Есенина: от *трясти — трясь*; от *томить → томь,*[3] а также образованное усечением основы прилагательных: *непутевый → не́путь, окольный → око́ль, удобный → удобь, яркий → ярь.*

При этом вполне возможным оказывается словообразование еще и от имени существительного: от береза — бе́резь (*Только видели березь да цветь* — 1924); от полымя — полымь (1917); от воды — водь (1924), от ягоды — ягодь

начале XX века, у Лескова, Арцыбашева, Сергеева-Ценского — Ранее, в XIX в. встречаем употребление этого глагола у Т. Шевченко (*Только чуть мреет влево что-то похожее на лесок*. — «Наймичка», 1844), позднее он же и в поэзии — у Вяч. Иванова (1904). В том числе и в форме причастия — *мреющий* (причастие можно воспринимать как производное от любого из двух глаголов — *мреть* или *мреять*): имя *мреть* у Есенина и образовано от них как бы нерасчлененно: Все сжигает житейская мреть (1923). Это слово можно осмыслить или как ‘утомительное мелькание событий’ (как сказал классик-предшественник, «*жизни мышья беготня*»), или — ‘что-то застывшее, замершее, умершее’ — если воспринять этот неологизм производным уже от *умирать, обмирать.*

[1] Слова нет в словарях, так что даже без контекста его понять трудновато. Но по-видимому, его следует возвести к гл. *никнуть*, т.е. нечто поникшему (у Есенина речь идет о ржи, которую топчет конница: (...) *как пошла по ней / Тут рать Деникина, // В сотни верст легла / Прямо в никь она* («Песнь о великом походе», 1924).

[2] Герасим Петрович Павский (1787–1863), священник, протоиерей, филолог, экзегет, переводчик Библии, основоположник русской библейско-исторической школы, — относил их к «коренным или первообразным именам», которых насчитывал всего около 2 тысяч (суффиксы он при этом называет «окончательными слогами» — с. 13, 24). По Павскому всех их следовало бы назвать — «бесчленными именами женского рода»!

[3] Но в Деулинском (т.е. рязанском) словаре его нет.

(но это, кажется, в шутку, в инскрипте М. Мурашеву, на книге «Сельский часослов»: *Милому Михаилу на ядреную ягодь слова русского*).

Уже в «Яре» (1915) у Есенина встречаем:

— *дремь* — вместо принятых в языке *дрёма, дремота* или диалектного *дремотá* (согласно НК, после Есенинского «Яра», где это слово встречается дважды, оно также появляется у Е. Замятина и у А. Малышкина, но до него было — в стихах Клюева, 1914);

— *нáвись* — как производное от глагола *нависать / нависнуть* (*черная навись брызнула дождем*) — что очевидно заменяет тривиальное *навес из туч*. В конце 20-х и начале 30-х годов слова с тем же корнем, но еще и с различными приставками активно употреблял С. Кржижановский;[1]

— *лунь*, произведенное от прилагательного *лунный* (или же прямо от — луна? то же слово ранее было у Северянина, так что, возможно, оно заимствовано Есениным);

— *тужúль / тужильный* (по-видимому, тут явное отталкивание от «европейских» слов *траур / траурный*, слишком уж «официально-культурных» для сознания ориентированного на исконность)[2] — производного от глагола *тужить* (на голове женщины — *тужильная косынка*, в «Яре»)[3].

Широко использует Есенин и диалектные слова — *оброть*[4] (1915) и др. Тенденция игры с такого рода оригинальными, «посконными» словечками была и ранее, и остается позднее в стихах Есенина: от *выгибать — выгибь* (1918)[5]; от *выбелить — выбель* (1921); *крепить — крепь*; *морозить — морозь* (1923), *обморозить — обморозь* (1915), *поморозить — поморозь*; от *омутный* (вместе и *омут*, и нечто *мутное*?) — *омуть* (1922); от *цвести — цветь* (вместо слишком обыкновенного — *цвет* и, по-видимому, слишком обобщенного — *цветение*), от *бредить — бредь* (вместо обычного *бред*)[6].

---

[1] В пяти его текстах за 1928–1933 более 10 раз в формах — *навись, навесь, подвесь, привесь, свесь*.

[2] Фасмер указывает, что это заимствование Петровского времени — из нем. *Trauer* ‘печаль, скорбь, траур’.

[3] Возможно, здесь прилагательное первоначально было образовано от глагола с суффиксом *-л-* по образцу *болелый, ходелый, держалый, озяблый, пахлый* итд. (*Гецова О. Г.* Словообразование // Русская диалектология (под ред. Л. Л. Касаткина). М. 2005, с. 107 [Хотя Г. Павский сказал бы, что — от причастия.]

[4] По СРНГ, *óброть* — ‘конская узда без удил, недоуздок’ Костр. Арх. Пенз. Ряз. др.; у Шолохова только как *óброть* — Моск. Тул. Ряз. Дон. и др. (дважды, но только в ПЦ-1 — в ТД нет).

[5] Позже это станет очень частым словечком С. Кржижановского (9 раз в разных текстах, с 1927 по 1939).

[6] Как описание всего процесса или состояния в целом, а не одного только его внешнего проявления.

Иногда, впрочем, и у Есенина слова не укорачиваются, а как раз удлиняются: вместо слова с нулевым суффиксом получается более длинное, с наращением суффикса -ень: от голубой — *голубень*, от мокрый вместо обычных *мокротá* или *мокрая погода* — просторечное *мокри́нь* (а также *мукреть*, *мокредь* или *мукресть*); или от *выбивать — выбень*, т.е. ‘нечто выбитое’, как, например, кучи камней на дороге; от *цвет — цве́тень* (*В древесную цветень и сочь* — 1925). Или от *желтый* — наряду с литературным желтизна — не только просторечно укороченное *желть*, но еще и «удлиненное» *же́лтень*; иногда с добавлением или заменой приставок (последнее слово вместе со словом *про́желтень* — уже Шолоховские, правда, заимствованные им — или просто совпадающие со словечками Андрея Белого) или от *теплый* (*теплеть*), наряду с обычным *оттепель* → еще и *теплынь*, и областное, с наращением приставочным — *ростепель*, а также с беглым гласным (ровный → *ро́вень*)[1]. От прил. *гладкий* — на первом этапе может быть произведено *гладь*, но от последнего еще и *безгладь — А ныне я в твою безгладь / Пришел, не ведая причины* (обращение к Кавказу — 1924)[2].

Наконец, возможна тут даже и вставка некоего квазисуффикса: как просторечное производное от жизнь → *жизень* (!). Но что подобная стилизация могла сопровождаться как «укорочением» слова, так и его «удлинением», с наращением, можно видеть на примерах образования слов не только при помощи -ень, но и суффиксов -ость / -есть, -еть, с близкими «обобщающими» значениями (согласно словарю Т. Ф. Ефремовой): суффикс «-ен’- / -н’- (см. также -вень) присоединяется к основе мотивирующих инфинитивов, причем гласные финали при этом отсутствуют, а им предшествующая парная твердая согласная чередуется с соответствующей мягкой (как оползать — оползень, проливаться — проливень)»[3]. Сюда же можно отнести и такие суффиксы, которые отсутствуют «в перечне словообразовательных морфем литературного языка: -оте́нь, -ове́нь», -ома́нь. Они встречаются в отглагольных существительных, означающих «интенсивное действие» типа *стукотень*, *хрупотень*[4], *глухомань*.

---

[1] *Ро́вень* — ‘ровность, гладкость’ (РСЯР, ДС, но в СРНГ, со значением ‘ровная поверхность, ровное место, равнина’ — и только как Новг. Пск.). Ну, или исторически еще и чередованием в корне, как в *вопить → выпь* (по Соболевскому и Ильинскому, Фасмер указывает на это слово как связанное чередованием с *вопить, вопль*). В СРНГ из них есть только *дремь* — как ‘дремота’ Тамб. 1912, Сиб. и *не́путь* — ‘легкомысленный, беспутный человек’ Влад. 1853, Нижег. др. (но также и *непу́ть* — наречие в значении сказуемого ‘неладно, нехорошо’ Ряз.).

[2] О неологизмах сходного типа у Есенина и Шолохова говорилось в предыдущей главе.

[3] Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка. М. 1996, с. 126–127.

[4] *Пожарицкая С. К.* Русская диалектология. М. 2005, с. 204. Или ср. у Гецовой (о суффиксах *-(о/е)тень, -ень, -овень* и др.): «отвлеченные существительные, мотивируемые гла-

§ 5. Всякая *хрень* и *смуть* («бесчленные» имена жен. рода) конца XIX — начала XX века

К интересующей нас группе слов закономерно отнести словечко городского просторечия XX века — *хрень* ‘любая вещь, все что угодно, черт знает что, всякая дрянь’, очевидно производное от прилагательного *хреновый*, как бы вмещающее в себя смысл абстрактного существительного *хреновина*, которое, в первую очередь, конечно, просто эвфемизм (*Чего вы, едрена-зелена, уши развесили, всякую хреновину слушаете да еще зубы скалите*? (Артем Веселый. 1924–1932) — оно встречается в ТД 5 раз, но уже было и в ДР, а согласно НК, ранее других встретилось у Куприна, еще в 1904). К нему же в параллель, с конца XX в., употребляется и новообразование с удлинением, со словосложением, как бы для пущей выразительности — *хренотень*.

Можно здесь же привести и уже такое выразительное современное и чрезвычайно распространившееся в молодежном жаргоне словечко, как *жесть*, практически вытеснившее из литературного языка слишком длинные «культурные» слова — *жестокость, жестокосердие, жестоконравие, жестоковыйный* — и потеснившее само слово *жесть* в его исконном значении, как ‘луженое листовое железо’. (Оно может использоваться и как выражение одобрения: *Просто жесть*! — в значении Здорово! Восхитительно! Круто! Вот это да!)

Или русское ругательство *блядь*, не в своем наиболее распространенном современном значении, а в прежних, по словарю Срезневского — 1) ‘обман’, откуда, по-видимому, произошедшее: 1а) ‘вздор, пустяки, ерунда’, — и в то же время: 2) ‘обманщик’, откуда вероятно и: 2а) ‘безумный’ и, собственно, 2б) ‘прелюбодейка’.

Как было сказано, активизация образования подобного рода слов была характерна для начала XX в., особенно его 10-х (в поэзии) и 20-х годов (в прозе): ср. у А. Ремизова *кипь работы* (1917) — вместо более обычных *кипение* или даже диалектного *кипень* ‘кипящая вода, кипяток’ Орл. Ряз.[1]; или у С. Кржижановского — *проступь* (*лазури, улыбки*) (1924, 1925), очевидно, от *проступить*. У последнего автора находим и целую серию слов подобного рода, в разных его текстах, как, например: *вскипь* — от *вскипать*; *налепь* (*афишного столба* — очевидно, с ударением на первом слоге); *просыпь* (*снегопада*) (1929) итп.

голами, прилагательными, существительными, для обозначения действия, связанного с шумом или издавания звуков» (Указ. соч., с. 91).

[1] Шолохов добавит сюда еще и *киповень*.

Среди писателей, упражнявшихся в производстве подобных неологизмов, следует упомянуть еще и рано ушедшего (и пожалуй, более известного в свое время, нежели Кржижановский) — Андрея Соболя. Вот из его серии подобных неологизмов: *безлюдь* (вместо — *безлюдье* или *безлюдный, обезлюдеть*), *безмолвь* (от *безмолвие* — видимо, с ударениями в первом случае на приставке, или же просто прибавлением приставки к Пушкинскому *молвь*? а во втором — на основе: *бе́злюдь*, но *безмо́лвь*), а также — *плавь* (от *плавать*), *стужь* (с параллельным *стужа*), *блеснь* (с параллельным *блеснуть*), *затохоль* (или *затухоль*? — *затухать/-нуть*)[1].

Любил словечки такого рода и Артем Веселый: в его романе «Россия, кровью умытая» (1924–1932) встречаем такой аналог современной *жести*, как *жестель* (по Далю: *жесте́ль* — Ур.-каз. Тамб. ‘ветошь, прошлогодняя трава в поле; жесткая, мерзлая дорога’); а также *неудо́бь* (т.е. земли, неудобные для обработки); *хиль* (по Далю, ‘хворь, болезнь, немочь’ — от *хилый*), *сумь*,[2] *тумань* (*кисельная тумань* — при наличии вполне нейтрального в языке слова *туман*) итп.

Вполне возможно, что мода на такие слова ведет свое происхождение и с 10-х годов XX в. — от языковых игр «эго-футуристов»: у Игоря Северянина в ходу были вольно-сокращенно-манерные словечки типа *влажь, воль, лунь, хрупь, юнь* (соответственно от — влажный вместо влага/влажность,[3] вольный — вместо воля/вольность, лунный (ср. ниже), хрупкий, юный; у Василия Каменского — даже *бирюзовь, звучаль, зовь, изумрудь* и *раздоль*.[4] Нельзя не отметить некоторой искусственности таких словопорождений.

При этом зафиксированное в словарях встречается в языке художественной литературы еще ранее, по крайней мере, такие слова использовались в прямой речи неких «народных» персонажей в прозе, например, у Мамина-Сибиряка: — *От него вся смуть пошла* («Три конца», 1890)[5]. Тут не вполне

---

[1] *Пышет печурка второй день, кипит на ней кастрюлька с вином, плавится сахар, корица пряно просится в жаркую плавь*; *Христианские избы по трубы — по горло — ушли в розовеющую цветень, еврейские домишки более хлопотливые, вылезли тормошливо вперед.* — Все примеры взяты из одного его сборника рассказов «Когда цветет вишня» (1924).

[2] Возможно — производное от *суми́ть*, по Далю, с двумя значениями: ‘образовывать складки, морщины’ и ‘свести с ума’ (так сумасшествие или морщинистость?).

[3] У Кржижановского потом из этого появится: *чавкающая слизь и влажь* (1930).

[4] *Ты сплошная хрупь, ты вся улыбь...* — эта цитата из Северянина — как бы уже пародийная (К. Чуковский «Эгофутуристы», 1922).

[5] Впрочем, далее в глубину я этот вопрос не исследовал: возможно, традиция образования такого рода манерных, «галантерейных» слов существовала и раньше.

ясно, что имеется в виду: возможно, *смуть* вместо слова *смута* или же как некая контаминация со словом — *муть*. Но все-таки это уже имеющееся, а не придуманное слово, так как по СРНГ, *смуть*, с пометами Устар. и Обл., то же что *см'утн'я* — т.е. 'раздор, ссора, нелады' Пск. Твер. и др. Однако если писатели «народнического» направления, придерживаясь все-таки реальных фактов, добросовестно заимствовали слова из говоров, то, как представляется, столичные литераторы («золотая молодежь» Серебряного века) себя какими-либо рамками не ограничивали.

Всплеск их словотворчества, направленного на слова с нулевым суффиксом, и пришелся как раз на 10–20-е годы XX века. Но сама тяга к словечкам подобного рода существовала и ранее, в XIX: способы изображения в беллетристике народной речи традиционно включали в себя как бы намеренное «укорочение» тех слов, которые воспринимались как интеллигентские, а потому как бы и инокультурные. Вот у Достоевского: *С глазу на глаз сидим, чего бы, кажется, друг-то друга морочить, комедь играть*? («Братья Карамазовы», 1880)[1]. Ну, или ставшее популярным в просторечии слово *закусь*: *А булки-то у вас чем подмазаны? Нет, уж лучше так, без закуси. Икру-то почем покупаете*? (Н. А. Лейкин. «Его степенство», 1879–1898).

§ 6. *Молчь* и *мертвь* (Пильняк, Кржижановский и др.)

Но вернемся в 20-е годы XX века. Вот у Пильняка очевидно искусственное, придуманное слово — *мертвь*[2]: от прилагательного *мертвый* или от глагола *мертветь/мертвить* — созданное, по-видимому, для «оживления» менее экспрессивного да и более длинного — *мертвечина*.[3] Возможно, впрочем, неологизм создан и чуть раньше — или независимо — Кржижановским: ... *мои пер-*

[1] Ср. в СРНГ: коме́дь — 'о чем-любо очень смешном' Смол. 1858 — вместе с коме́дья Твер. 1897 (в ДС нет); мо́лодь 'молодой побег растения' Твер. 1855; 'молодая поросль леса' Иркут. 1852, Волог.; 'молодежь' Сл.Ак.Р. 1847 с пометой Стар., Бурят. 1968 (при наличии также молодьга́ Смол. 1914 и молодя́жь Твер. 1936). Или уже современного просторечного траге́дь или про́стынь — разг. 'простыня' (Большой толковый словарь русского языка. 1-е изд-е: СПб.: Норинт. С. А. Кузнецов. 1998) (в СРНГ нет). Укорочение слов было свойственно и революционной стилистике, что проявилось в словосложении из усеченных основ.

[2] *В каждом человеке, все же, крепко сидит дикарь: эти земли, эта пустыня, эта мертвь — прекрасны, здесь никто не бывал, — так прекрасно и страшно видеть, изведать и знать первый раз*! («Заволочье», 1925).

[3] В СРНГ слова *мертвь* нет, в близком к нему значениях есть только *мертво́* и *мертвятина* — 'мертвечина, падаль' Новг. 1855; а также *мертвиться* 'умирать' Арх.; у Даля еще и *ме́ртвель* — 'умерший, покойник, побывшийся, умирашка'. Другой пример у того же Пильняка (оттуда же): *нужен был год Арктики, сотни миль дрейфующего льда, умиранье, мертвь, — чтобы скинуть со счетов жизни этот год.*

вые московские кошмары с их ... тупой тоской глухих и мертвых переулков, то подводящих, близко-близко к сиянию и гулу большой и людной площади, то вдруг круто поворачивающих назад в молчь и мертвь, — все эти кошмары, повторяю, в сущности, и были моими первыми сонными ощупями Москвы ... («Штемпель: Москва ...», 1925). Тут же кстати и *молчь*, в которой обращает на себя внимание перекличка — возможно вполне сознательная, этого слова с исходным пунктом нашего описания — Пушкинской *молвью*. Итак, понятно, что имеющая вполне законные традиции построения слова модель делается повышенно востребованной и активно тиражируется (подчас доводясь до самопародии) в первые десятилетия XX века.[1]

С отвагой языкового демиурга перефразировав Пушкинское — *Из мелкой сволочи вербую рать*, Есенин, как известно, дерзко провозгласил следующее:

> Слова — это граждане, я их полководец, я веду их, мне очень нравятся слова неопределенные, я ставлю их в строй как новобранцев, сегодня они не указаны, а завтра будут в речевом строю такими же, как вся армия» (из предисловия к сборнику «Стихи скандалиста» 20 марта 1920. Берлин).

И то же самое, по сути, «замутнение» исходного значения — только не такое изящное, как в поэзии, — достигалось в результате языковых операций Шолохова. Солженицын — скорее в стороне от этого пути, избрав для себя, в целях реанимации «живого великорусского» — экзотизмы другого рода, оканчивающиеся на твердый согласный (очевидно, чтобы не совпасть со своим политическим антагонистом?).

Так или иначе, мы видим, что и Есенин, и Шолохов (последний — на десятилетие позднее) практикуют общий прием. Шолохов вполне мог почерпнуть его как из стихов, так и из прозы Есенина, творчество которого было ему близко по духу. Соответствующие маркеры стиля как у первого (в прозаической повести «Яр»), так и у второго, в романе «Тихий Дон», можно рассматривать как серии слов, создающие «народный» колорит, притом что иногда лексика может отходить от исходно родного авторам диалекта (у Есенина — от

[1] Она же остается, как будто, актуальной для языка поэзии и в наши дни, в начале XXI века: скажем, в стихотворениях Н. Азаровой (об опавших листьях): *перед — лицом / сухая кинь / разноцветная* или: *чопорно прочь / юбилейная млеть*. (Очевидно, от *кинуть* и — *молоть*? или же омофон глагола *млеть*?)

рязанского, у Шолохова — от донского), включая в себя просторечие и неологизмы, порождаемые обоими в духе литературного сказа — как у Петра Ершова, Николая Лескова, Алексея Ремизова... Но далее то, что было экспрессемой — диалектным, просторечным выражением или авторским неологизмом, часто пополняет язык — просто как его стилистический вариант (как мы видели вначале, в Пушкинских *молви* и *шипе*). Шолохов совершенно очевидно вдохновлялся примером Есенина, что ясно не из заимствований отдельных слов (как раз пословных совпадений у них мало), но главное — из использования самой языковой модели для порождения поэтических архаизмов или диалектизмов.

Итак, вспомним, на чем настаивал Пушкин: «Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка». Так пусть же в нем умножаются стилистические регистры.

* * *



Илл. 10. Эндрю Брукс. *«Пустой костюм, летящий с лестницы вместе с открытым портфелем»*



Илл. 10a. *Б. Пильняк*



Илл. 10b. *А. Платонов*

Глава X
«Дураки на периферии»: Платонов или Пильняк — и на сколько %? (подход к теме взаимопроницаемости идиостилей)

> Рассказы надо писать — как любить женщину — постоянно, властно, выпукло, ярко, с затаенным вулканом и внешней холодностью. ....и чтоб все было четко, как линия алмаза по стеклу, и выпукло...
>
> (Б. Пильняк — в письме А. Перову, 8.5.1918)

Не претендуя на то, чтобы определить точные значения процентного содержания текста каждого из авторов в той пьесе, название которой значится в заглавии, хочется поставить задачу, или наметить подход к вопросу — возможно ли в принципе выделить в литературном произведе-

нии «руку» того или другого писателя, отделить его *идеостиль* от идеостиля соавтора или повлиявшего на него предшественника, оценив характерные для каждого из них приемы, с той или иной долей вероятности идентифицировав авторство. В данном случае я беру пьесу «Дураки на периферии», которая написана, как считается, Платоновым и Пильняком совместно.[1] Хочется понять, насколько можно в ней выделить, с одной стороны, текст Платонова, а с другой стороны — Пильняка? Или же это текст одного Платонова, а роль Пильняка исчерпывалась тем, что тот поставил свою подпись *мэтра* в конце — или же только в самом начале задал тему своему молодому товарищу? Отметим также, что сама тема уже обсуждалась,[2] но несколько в другом ключе. (Вопрос об авторстве пьесы — как и в других случаях, когда Платонов и Пильняк были соавторами, вроде бы уже решен в пользу Платонова — как основной из тех «лошадей», которые тянули на этой дистанции творческого сотрудничества, как и в случае очерка «Че-Че-О».)

Платонов к моменту написания пьесы (1929?) жил в Москве два года, но широкой известности не получил, тогда как литературная деятельность Пильняка уже перевалила за десятилетие: после написания своего самого известного романа «Голый год» (окончен в дек. 1920) и поездки в Англию (летом 1923) он становится чуть ли не главной фигурой в столичной писательской среде. Чуковский пишет о нем:

> Человек из Коломны, а делает какое-то новое искусство, смыкающееся с западным.

[И несколько позже:]

> Пильняк в славе. Знается с крупными людьми, вхож в высокие кабинеты. У него масса подражателей, к нему сходятся «девять десятых» новой прозы, он мэтр.[3]

Пильняк был широко известен в обеих столицах, знако́м практически со всеми писателями, артистами, даже многими политиками того времени.[4] Причем

---

[1] Цитаты из нее приводятся с указанием страниц по изд.: *Платонов А. П.* Дураки на периферии // Ноев ковчег: пьесы. М.: Вагриус, 2006.

[2] *Толстая-Сегал Е.* «Стихийные силы» Платонов и Пильняк [1994] // в ее книге: Елена Толстая. Мирпослеконца. М. 2002; *Скобелев В. П.* Андрей Платонов и Борис Пильняк (романы «Чевенгур» и «Волга впадает в Каспийское море») // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения (по материалам научной конференции в ИМЛИ к 100-летию со дня рождения писателя). М. 1995.

[3] Цит. по: *Андроникашвили-Пильняк Б. Б.* Метеор? Прометей? К. Чуковский и Б. Пильняк // Литературное обозрение. 1999. № 3 (публикация Андроникашвили-Пильняк К. Б.), с. 67–68.

[4] Так, будучи знаком с Есениным с 1915 года, Пильняк первый сообщает о его смерти в 1925 г. — своим знакомым, на первом просмотре в Москве «Броненосца Потемкин» (Андроникашвили-Пильняк Б. 1995).

современники описывают Платонова даже как — некую «тень Пильняка» (тот же Чуковский). Вполне естественно, что несколько позднее, когда появились ругательные рецензии на их совместные очерки, Платонова могли называть *подпильнячником*. Вспоминая начало 20-х, Всеволод Иванов называл Пильняка «модным» писателем, Евгений Замятин даже считал Пильняка «законодателем» в области новой русской прозы 20-х годов XX века.

Характерными для Пильняка считается крайне рационалистическое построение текста (Виктор Гофман), т.е. «построенность» по всем правилам, «монтажный» принцип, или соединение разнородных материалов в тексте, в котором также почти всегда присутствует нарочитая фабульно-сюжетная разорванность, включения чьего-то чужого, инородного текста. Юрий Тынянов всё это назвал — «стилистической метелью»[1].

Влияние Пильняка на Платонова — уже отмеченное Еленой Толстой-Сегал — было довольно существенно, Платонов прошел у мэтра свой путь «ученичества». На самом деле, всякий вновь появляющийся в литературе художественный текст в некотором смысле — парафраз [если даже не — **винегрет**] из предыдущих текстов: как всякое речевое высказывание он имеет под собой совокупность речевой деятельности на данном языке в целом. Вспомним эпизод с «научным» или «уче[н]йшим» человеком из рассказа «Усомнившийся Макар» (1929) который, как помнит читатель —

> стоял и молчал, не видя горюющего Макара и думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре. Лицо ученейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что расстилалась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора.

Этот эпизод можно считать парафразом «человека без лица, которого не видно в тени лампы» — из «Повести непогашенной луны» Пильняка (1926)[2], адресат у них, очевидно, общий — Сталин.

Ну, или, скажем, образ *лунного*, в отличие от солнечного, света в «Чевенгуре» Платонова, который есть, скорее всего, мотивный «наследник» той же *луны* из повести Пильняка — т.е. луны как носителя механистического, вы-

---

[1] Андроникашвили-Пильняк Б. Б. Платонов и Есенин (Там же); Горинова С. Ю. Проза Бориса Пильняка 20-х годов. К проблеме авторского сознания // Там же. А Замятин считал Пильняка «типичным продуктом московской почвы»: «Если у большинства петербургских молодых прозаиков мы найдем по-мужски крепкий, с инженерной точностью построенный сюжет, то у Пильняка сюжетный план всегда так же неясен и запутан, как план самой Москвы» (Е. Замятин в статье 1933 года «Москва–Петербург»).

[2] Далее, если источник никак не обозначен, это значит, что пример из того же, что и раньше, текста. Сама «Повесть непогашенной луны» далее обозначается просто как «Повесть».

веренно истинного (но при этом и совершенно безжизненного), строго «научного» отношения к жизни, каковой, в свою очередь, идет, как известно, в русской традиции еще от Василия Розанова (на что указывал Е. Яблоков).

Однако собственно мотивными наследованиями и конкретно лексическими заимствованиями я заниматься не буду, например, выяснением того, откуда появляется сюжет оживления мумии в рассказе «Иван-Москва» (нечто похожее было у Вс. Иванова) или откуда возникло прозвище самóго персонажа этого рассказа, совпадающее с именем города (такое же, как и в более позднем, незаконченном романе Платонова «Счастливая Москва»).

Как можно заметить, Пильняк вообще достаточно резко выделялся как автор среди других, но при этом он же и достаточно однообразен, «тягуч», или «вязок». Среди характерных особенностей его письма я бы выделил следующие черты (далее в перечислении наиболее часто встречающиеся, бросающиеся в глаза следуют в начале). Здесь я учитываю только следующие тексты Пильняка, предшествующие 1928 году: «Повесть непогашенной луны» (янв. 1926 — далее: Повесть), «Иван-Москва» (март 1927 — далее: Иван), «Мать-сыра-земля» (1927 — Мать), «Нижегородский откос» (дек. 1927 — Откос) и более раннее «Смертельное манит» (1918 — Смертельное), а «Красное дерево» не беру, так как оно написано позже, в янв. 1929.

1. Преимущественно **глагольная неологизация** — особенно часто с суффиксами на *-**ств**-о* или *-**ств**-овать*. (Возможно, в этом сказывается наследие Андрея Белого.) Иначе говоря, это образование экзотической глагольной формы несовершенного вида (личной, причастной, деепричастной) или именной формы (существительного, прилагательного) с соответствующим суффиксом. Например, просто редко встречающиеся: *немотствующая тишина*, *калечества,* или вообще не сочетающиеся с данным глаголом, но в контексте, тем не менее, вполне понятные: *В доме в те часы, нижегородствуя, засела солидная тишина...*; *Нижний Новгород покойствовал своею степенностью...*, *время покойствовало и останавливалось*. Подобные словообразования-неологизмы встречаем не только в форме глагола. — Если сказать иначе, это построение **неологического окказионализма** путем приведения глагола к несуществующему лексически итеративу (или существующему только потенциально). Еще примеры: *буйничала весна* (Смертельное); *горячествовали тифом* (Москва); марш *величествовал* (Там же); профессор *чудачествовал*; поля, *промотавшие, роскошествуя, лето на зиму* (здесь еще и подмена привычного управления: вместо *промотавшие* — что? с винит. падежом: *промотавшие*, или *разменявшие, растратившие* — на что? (но это же можно отнести к контаминации и силлепсису, о чем ниже). Снова в именах существительных — *отважество*, с суффиксами *-**ани**-е* (как *мчание*) и *-**ост**-ь*: *...Вся чудесность жизни* (сына) *прошла на ее*

руках (матери) (Откос). У Платонова тоже есть эта особенность — усиление обобщающих суффиксов, но у него с такой частотой данный прием все-таки не встречается. У Пильняка же он явно педалирован.

2. Следующий очень важный и, надо отметить, постоянный среди приемов художественного остранения текста у Пильняка — это **грамматический антиквариат**, архаизмы или намеренные грамматические *спрямления*, иногда просто редко встречающиеся формы и опять-таки окказионализмы, как то: изменение рода существительного: *расстегнутый кобур кольта* (вместо *кобура*); наименование национальности — *ассиры* (вместо *ассирийцы*); разговорное, просторечное название города *Екатеринов* (вместо *Екатеринослав*); употребление редкой формы глагола: у раздвинутых на окнах портьер *шнурки прожикали сиротливо*; и снова в глаголе *Ни к чему дипломатить* (в прямой речи); *печалить* — в значении ‘печалиться’ (Откос); экзотическая форма прилагательного: *буденная жизнь* — вместо *будняя* или *будничная*;[1] глагольная «облегченная» форма *зачирвеет* — вместо *зачервивеет* (Иван); но и что-то намеренно трудно произносимое, с усилием выговариваемое, трудно написуемое, вроде *произошло невероятное, обстоятельнейшее в жизни Ивана Москвы*. Опять-таки, в этом можно видеть влияние Белого, у Платонова оно проявляется гораздо в меньшей степени.

3. Навязчивый **творительный падеж**: имя мумии жены фараона *выветрилось песками истории* (Иван); практически совершенно нормальное: она всю жизнь *думала, что она счастлива — домом, мужем, ребенком, своими днями и заботами...* (Откос), но все-таки с некоторой ощущаемой перегрузкой на творительном, лучше было бы: счастлива <оттого что в ее доме, с ее ребенком все хорошо>. Или: *лампа горела полночью, тишиной, двадцатиградусным морозом...* — то есть не просто *полночью горела лампа*, но еще <в тишине, при 20-градусном морозе> (Откос); *живых снесли в больницу, чтобы — путинами больнич-*

[1] «...случаи, такие, которых почти не случается в буденной жизни» — возможно, этот неологизм создан по ассоциации с фамилией *Будённый*? Но в том же тексте есть и нормальная форма: герой «буднично попятился», а в еще более раннем авторском тексте (1925 г., «Заволочье») кто-то «молчалив и будничен»: всего у Пильняка в произведениях, представленных в «Национальном корпусе русского языка», находим 5 случаев употребления этого слова, но при этом из них 3 случая — с остранением. Ни у кого из других авторов, представленных в Нац. корпусе, я не встретил подобного неологизма (можно считать это Пильняковской игрой слов). Всего слово *будничный* встречается около 400 раз — на 50 млн словоупотреблений (в НК тексты до 1928 года — 49 995 455 словоупотреблений; подкорпус же собственно Пильняковских текстов, 110 888 слов, составляет в нем 450-ю часть). Т.е. в среднем данное слово употребляется реже, чем у Пильняка, более чем в 5 раз. Употребление слов «буден/буденный» в значении будничный вообще для него уникально. Оно встречается в его текстах по крайней мере еще дважды: *лицо Кремнева было буденно и обыкновенно, как носовой платок* [Заволочье (1925)]; *матросы... о море не говорят, потому что оно им слишком буденно* [Speranza // Красная новь, 1923]. — Возможно, это воздействие, может быть бессознательное, метафоры из строчки Маяковского о «*я сразу смазал карту будня...*».

ных коек — эти трое пришли из бреда в явь (Иван). Отец-инженер отправляется каждый день на работу по замерзшей реке на санях с кучером, а вечером спешит домой, *чтобы к четырем, заиндевев Окою и косыми лучами красного солнца*, снимать «шинель в теплой своей прихожей» (Там же). — Зачем в последнем обороте употреблен синтаксически странный творительный падеж? — Исключительно для остранения. (Именно этого рода прием, надо думать, все-таки сродни и Платоновским «спрямлениям».) Сказано этак вместо более стандартного и более тривиального: <отец приезжал домой заиндевелый, весь в сосульках после поездки в санях по морозу вдоль реки под лучами заходящего солнца> или же: <как бы еще храня на себе отсветы заката>... Читателю приходится делать хоть и небольшое, но усилие для проникновения в этот смысл. Однако в точности такого же **навязчивого** употребления творительного падежа — если проверять статистически — у Платонова опять-таки мы не встречаем.

4. **Генитивные** сочетания — иногда с тавтологией, иногда же, наоборот, с **подвешиванием** смысла, иными словами, с загадыванием загадки — последнее как раз и станет наиболее характерным для Платонова: человек *с добродушным, чуть-чуть усталым лицом семинара*.

[Что такое «лицо семинара»? — может быть, такое лицо, как у слушателя семинара?]

Или: *ежели предрассудок мумии необходим*...: [тут либо предполагается наличие предрассудков у самой мумии, или (что оказывается более верным, хотя и не вполне прозрачным грамматически) что мумия как одушевленное существо, т.е. вера в то, что она именно способна ожить, и есть предрассудок (Иван).]

Или: *Машина города работала* — но это уже гораздо более понятная, обкатанная многими, принятая в литературе, клишированная метафора, где город представлен как заведенная и работающая машина... Другой пример: ее сын *возник из ее крови и пил молоко ее грудей* (Откос). — Отметим, что странные генитивы потом станут встречаться у Платонова намного чаще, чем у самого Пильняка, т.е. в этом как раз «ученик» перещеголял своего учителя.

5. Очень часто используется Пильняком и **персонификация**, как правило опять-таки включающая в себя использование редкостных в грамматическом узусе форм слова. Так, о свистках паровозов у него говорится: *этими гудами воет город*; или о езде на поезде: *в салон залезло серое, в измороси осеннее утро*; о доме: *замедленный палисадом, — так простоял этот дом столетье*; о вечернем времени: оно *загружает день сумерками, разливает по улицам свет фонарей*; или в другом месте: *город заплакал мокрыми стеклами фонарей, подведенных, как глаза проституток*; а также: посреди комнаты *расставился стол в белой клеенке*, <т.е. как будто одетый в нее?>; *автомобили жрали уличные лужи*

своими фонарями; луна *торопится, бежит, прыгает, чтобы куда-то поспеть, куда-то не опоздать*; она же *устающая торопиться* (...) *скользила по рельсам*, *суматошилась*; *обрыв оброс березами, ограбленными летним буем*;[1] *улицы пустели, чтобы отдохнуть в ночи* (два последние примера — Откос); *На губах мумии умерла и зажила в смерти непонятная, тревожная и — бывает так — обессиливающая улыбка...* (Иван); *радио хрипело речами и концертами* (Там же). — Всё это и похоже, и непохоже на Платонова. Можно считать, что последний по-своему развил далее прием Пильняковского олицетворения. Несколько реже встречается, чем у Платонова, но тоже представлена у Пильняка, наоборот, и **деперсонизация**: люди *выливались по светлым лестницам театров на мокрые улицы* — прием не такой традиционный.

6. Виктор Шкловский называл Пильняка «тенью от дыма Белого», он писал, что — у Пильняка основной интерес построения вещи «в фактической значимости отдельных кусков и в способе их склеивания»; что он «создает свои вещи из явно рассыпающихся кусков», «Синтеза у Пильняка не получается вообще, прием его чисто внешний, он “невнятица”...» (цит. по Белая 2003, 70). Надо сказать, что эту особенность — отсутствие классически связного сюжета, перебив ритма повествования, смена фокуса повествования — Платонов все-таки заимствовал у своего старшего собрата. Достаточно сказать, что в его больших произведениях («Чевенгур», «Котлован», «Счастливая Москва») текст не делится на законченные главы, а как бы «нарезается» кусками.

Характерны для Пильняка также формальные возвращения, петли, **повторы** разного уровня — как, например, повтор заглавия рассказа «Смертельное манит» как в тексте этого произведения, так и в других его же текстах, *интра*-текстах. Постоянны повторы и в «Повести», вот — с монотонно-стихотворным подхватом, как бы выпеванием сказанных ранее слов, отдельных словосочетаний, синтаксических конструкций, одних и тех же фраз:

> В салоне, потому что опущены были занавеси и горело электричество, застряла ночь. В салоне, потому что поезд пришел с юга, застрял этот юг...

Или

> ...и тогда: тучи 14-го года... — и тогда: гроза 17-го года.

6а. **Плеонастические** и формальные украшения в тексте, как то включения в него **метатекста** — также встречаем у Пильняка: «Первая глава о Нижегородском Откосе — закончена» (Откос). Бросаются в глаза и кольцеобразные

[1] В последнем случае еще и аллитерация, для Платонова в общем не характерная, где «ограбленные» — значит лишенные листьев, а под «летним буем», по-видимому, имеется в виду буйство летних ветров.

структуры, когда начало и концовка рассказа помечены одной фразой или одной и той же выделяемой интонационно (как правило слегка неправильной, остраненной) конструкцией:

> Откос в Нижнем Новгороде существует к тому, чтобы очищать и печалить человеческие существа и чтобы выкидывать людей в неосознанное, в непонятное [повторяется в начале и в конце всего текста].

6б. Встречаем у Пильняка и **забегания** вперед: «Это были последние слова перед смертью, которые слышал от Гаврилова Попов»; «белье на Гаврилове переменили в это утро в последний раз» (таких забеганий по тексту несколько).

6в. Особенно специфичны сложные синтаксические периоды, типа **градации**, с «зацеплениями» через средний член:

> В бою, когда люди бегут в атаку, шумят больше, чем в час, когда бьет артиллерия, — артиллерия ревет громче, чем полк на бивуаке, — в полковых штабах шумнее, чем в дивизионных: в штабах армий должна быть жесткая тишина — на митингах кричат громче, чем в президиуме, — еще тише на заседаниях президиума губисполкома. —

Или с хитроумным «перекрещиванием» таких повторов:

> ...он целовал руку жены, жена целовала его в лоб; сын целовал руку отца, склоняясь почтительно и шаркая, — отец целовал сына в лоб.... (Откос).

6г. Нетрадиционное (также авангардное, футуристическое) **оформление абзацев** и вообще свободная **пунктуация**, скажем, разбиение абзаца прямо посереди фразы с помощью запятой и тире, а также постановка в начале или в конце абзаца вместо точки — тире (иногда по два, три или по четыре подряд!) с тире вместо заглавной буквы. Вот простейший пример:

> Всегда можно сказать о людях, что они просты, — и никогда нельзя говорить, что просты люди. — # Откос в городе Нижнем Новгороде существует к тому.... (Откос)[1].

Два тире подряд, без точки в конце предложения [отмечающие, вероятно, увеличение паузы?]:

> ...«Скажи мне только одно слово, что с тобою, и я все сделаю, что ты хочешь» —— Сын молчал.

В этом, скорее всего, можно видеть влияние А. Белого.[2] Встречаем и чередование отмеченных с помощью тире **чрезмерно больших периодов**: Сергей

[1] Напомню, что знак # служит для обозначения абзаца в этом месте оригинала.

[2] Ср. множество случаев, подобных следующему: «И в кадык вдавив подбородок, особа уставилась в окна; и пустое от света пространство оттуда кидало шелестящие горсточки своего листопада» (Андрей Белый. Петербург, 1913–1914) И там же: «И в кадык вдавив

приходил к своему другу Дмитрию со всяческими несуразностями. # То, неспешно вошел в комнату... [более полстраницы текста без точек и сам конец абзаца тоже без точки. — *М. М.*] — # То неделями Сергей... [снова более полстраницы текста без точек, затем конец абзаца тоже без точки. — *М. М.*] — # Говорить не приходится о том... [итд.] (Откос).

6д. Можно наблюдать у Пильняка и неожиданное оживление пунктуационного приема **старой нормы** — при оформлении прямой речи без кавычек при помощи двоеточия и тире, идущих подряд (вместо запятой и тире):

— Ничего, — ответил Дмитрий и крикнул: — Мама, мы пришли! — (Там же).

6е. Интересны также Пильняковские **инверсии**:

Нянька... твердую враждебность имела к мертвецу (Иван); бередливый появился в кабинете запах разложения (Там же); таинственные творились дела (Там же); Упорные в морозе горели в небе звезды (Там же); вот кипа пришла телеграмм; И другой стоял дом в другом конце города; красные лежали половики; массивный из бронзы стоял письменный прибор; Над городом шел желтый в туманной мути день.

Возможна инверсия и в придаточном: *...когда в деревнях первые поют петухи*. — Прием, снова заимствованный, видимо, у А. Белого. (Он встречался также в совершенно не авангардной прозе Ф. Д. Крюкова, а позже тиражировался в «Тихом Доне» М. Шолохова.) Для Платонова перечисленные в данной группе приемы мало характерны.

7. Часты у Пильняка **аллитерации**, иногда целые нагромождения **паронимов**: *ходили люди, шептались, бесшумно суматошились*. Но и для Платонова тоже характерны парономазии,[1] так что сказать, кому принадлежит следующий пример из «Дураков на периферии»[2], затруднительно:

(50) от неустанно честной службы потерял возможность множиться.

Как назвала это Галина Белая, «нагнетание однородных рядов — словесных, синтаксических, ритмических»[3].

подбородок, особа потупилась, покраснела, вздохнула, укоризненно впилась в Александра Ивановича теперь неморгающим взглядом (взгляд был грустный)....»

[1] Притом, что Платонов известен в своем раннем творчестве еще и как поэт, кажется совершенно недостаточно описанным то, каким способом он предпочитает выделять слово или словосочетание в стихотворной строке, — как правило, нарушая стихотворный размер, выходя из него.

[2] «Дураков на периферии» — далее сокращенно **ДнП** (цифрами в скобках перед цитатой обозначаю страницы по соответствующему изданию).

[3] *Белая Галина*. Ложная беременность // Вопросы литературы. М. 2003. № 5, с. 68.

8. Достаточно часто встречаем у Пильняка **метонимические** (прежде всего синекдохические) замены: *Сергей вышел в луну и в мороз*... (Откос), т.е. ‘вышел на улицу, где светила луна и был мороз’. Это можно считать частным случаем приема спрямления, или сращения смысла, который как раз получит позже широкое распространение у Платонова!

8а. Возможно исходно Пильняковское выражение в тексте — как человека с кровью этнического немца [хотя возможно и обыгранное далее как диалогическая реплика его соавтором]: (16)[1] *у немцев есть цвай-киндер-системе*.

9. Постоянно эксплуатируются у Пильняка такие **метафоры**, как — *машина, смерть* (в частности, *смерть ребенка*, как потом и у Платонова). Достаточно часто встречается такой образ, с несколько эпатирующим сравнением: свет утра *был похож на сукровицу*; через несколько страниц: *Сукровица заречного заката в окнах умерла*. *Небо — огромной фабрикой занялось покупкой и продажей стеганых одеял*; *умирала за снегами в синей мгле луна*. Здесь уже заимствования у Пильняка Платоновым (но как и многими другими авторами 20-х годов, в том числе и Набоковым, и Шолоховым) представляются очевидными. Часто возникает в таких случаях и такой эффект, как непредставимость, необычность, невозможность, преувеличенность, или — намеренная **загадочность** создаваемой метафоры: в полдень *снег и свет так остры, что ими можно порезать глаза* (Откос); *Наталья Дмитриевна осталась посреди комнаты — шахматной королевой на паркете пола* (Там же) [то есть, по-видимому, ‘так же незащищенной’].

9а. Но встречается и, наоборот, **буквализация** — распредмечивание метафоры: имя командарма *обросло легендами войны* (в повести еще и повтор: троекратный подхват сочетания «обрастать легендами» и двукратный повтор неологически-навязчивого «обрастать легендами войны»). Здесь у Платонова можно отметить влияние Пильняка.

10. Как в авангардной прозе в целом, у Пильняка культивируются некоторые **отталкивающие**, преимущественно натуралистические детали: так *мертвецы совершенно изгнили, у одного отвалилась челюсть, у другого вывалились кишки* (Иван) — каковой прием тоже, надо признать, роднит его с Платоновым.

11. **Интертекстуальные** включения и **переклички**: явное переложение (на уровне цитирования) каких-то технических проектов того времени или модных теорий, к примеру фрейдизма: *я готов убить отца от ревности* (Откос): в этом тексте говорится о том, как сын подглядывает за родителями в

[1] Цифры в скобках здесь и ниже указывают страницы по изданию «Ноев ковчег. Драматургия А. Платонова».

спальне. Ну, а некоторые использованные Пильняком мотивы как будто ведут к Вс. Иванову — как, например, «гудение мумии» (Иван). Это нормальный процесс, он наблюдается и у Платонова. Для Пильняка характерен, как отмечалось многими (в том числе В. Шкловским), рваный синтаксис.

В примере ниже из ДнП намеренная ошибка речи порождает возникновение дополнительных коннотаций: (16) *объясните толком причину происхождения комиссии* — вместо обычного выражения *причину прихода комиссии*, кроме того привлечение научного дискурса: *причина происхождения туманностей* (название вышедшей в 1929 сатирической повести А. Н. Новикова, старшего Платонова на 10 лет его знакомого еще по Воронежу, в которой сатирически изобличается советская бюрократия)[1].

12. Для обоих, Пильняка и Платонова, характерно еще и культивирование **двусмысленности**, иногда на грани приличия и каламбура: так, в рассказе говорится о найденной мумии — *все годы революции обнаженная трехтысячелетняя женщина, бывшая царица, ходила по рукам в Москве, из дома в дом, нигде не оставаясь больше двух недель* (Иван). — Прием явно сближает Пильняка с Платоновым. У Пильняка была развита, назову это условно — по более известному впоследствии представителю, «Набоковская» довольно фривольная наблюдательность, доводимая иногда до цинизма: *женщины в юбках до колен и чулках, обманывающих глаз так, что ноги женщин голы* [впрочем, возможно это и не Набоковская мысль, а чья-то еще?] — ср. и у Платонова сходный образ, в «Усомнившемся Макаре», где говорится про попадавшихся навстречу приехавшим впервые в столицу Макару и Петру — женщин, что они одеты *в тугую одежду, указывающую, что женщины желали бы быть голыми*! Вот и в ДнП часто невозможно уложить смысл в привычные языковые сочетания, что регулярно приводит к возникновению обсценного подтекста:

(50) *измерял объемную величину расового корня* <место или орган, обеспечивающий пополнение народа; то, откуда растет внешний побег растения> + сам внешний вид корня + такое же эвфемистическое выражения языка, как «то место, откуда ноги растут»;

(47) *матерняя комиссия* — такая комиссия, которая, по-видимому, <занимается темами материнства>, но и: <разными отвлеченными материями> или даже <может ругаться матом>? Указать, чья здесь рука, также оказывается затруднительно. Еще один пример из ДнП, где сочетаемость слов выведена за пределы нормы и несуществующее сочетание порождает побочный (обсценный) смысл:

[1] Как сказано в Литературной энциклопедии, она «дает совершенно ложное представление о пролетарском государстве как целиком бюрократическом» (Т. 8. М. 1934. Столбец 129–130).

(48) *ты не боишься, что я тебя здесь израсходую* — то есть ?–<убью, изнасилую>;

13. Но вот совмещение **обсценного** подтекста — с **православно-религиозными** коннотациями — в основном уже прием работающего вполне самостоятельно Платонова: (40) *втроем они одну бабочку оскоромили*... (оскоромить — накормить в пост или постящегося — чем-то мясным или молочным: в переносном смысле — изнасиловать); (38) *Баба дело текущее* <т.е. непостоянное, изменчивое — как в плане настроения, но так же естественно и, по-видимому, физиологии>.

14. Да и в целом широкое использование намеренно усложненного **социально-политического жаргона** — вместо более «ординарного» литературного выражения: (15) *я тебе не попутчица в твоих мудрствованиях* <вместо: «я тебе не товарищ», «не советчица», «нам с тобой не по пути» + отрицательные коннотации у слов «мудрствование» и «попутчик»>. — Это также характерный для Платонова, а не для Пильняка прием. Как и **канцеляризм** «исходящие документы».

Или такая игра с неправильно синтаксически оформленным выражением, при намеренном сталкивании их в **газетно-публицистическом стиле**, где смысл возможно извлечь из разрозненных компонентов: (16) (ребенок) *от первой жены в дореволюционный период* <вместо: «рожденный моей женой еще до революции», но возможно понять и так: «от той жены, на которой я был женат еще до революции, в тот период времени, когда никакой человек вообще еще не обязан был быть сознательным, т.е. от него я отказываюсь, как от своего мрачного прошлого, считая как бы несуществующим»>.

Совмещение в неологизме **газетно-канцелярского** выражения и часто наводящейся на него же явно обсценной (или просто профанной) коннотации [признание героя перед судом:]:

(45) *ходил месяцев за девять* [до рождения ребенка] *на краткие собеседования* <во-первых, кратко, во-вторых, как бы не по своей воле (как на партсобрания), а в-третьих, ничем «таким», запретным, во время них вроде бы не занимался, а только — «беседами»>. Это можно считать развитием у Платонова Пильняковского приема. Еще примеры того же:

(38) *установку держали на размножение* <держать/иметь/получить установку на что-л.>;

(40) *Я ж тут член, тут государственный орган сидит — видишь его*?

Использование канцелярского оборота с его откровенной профанацией — тоже вполне типично для Платонова: (51) «*я тебе возымею обратную силу*»: имеется в виду что-то вроде следующего смысла: ‘дать пинка, ударить под зад’ или даже ‘возобладать над кем-то’ (ср. 14);

(51) *мы жить обратно не будем, мы вперед* — «обратно» как ‘опять-таки’, а «вперед» как ‘наперед, в будущем’.

15. **Скатологические** коннотации: (38) «Конечно, к грунту из государства возвращаться не стоит»... — Тут неорганизованное население осмысливается как «почва», или стихия, а государство — как организация, власть, официальные учреждения, научная система; так что естественное движение — снизу вверх, но не обратно. Это вполне укладывается в Платоновские постоянные (исходно библейские) образы тела человека, его плоти — как земли и даже праха, дерьма.

16. **Избегание красивого**. Вообще говоря, метод работы, который предпочитают в данной пьесе Платонов и Пильняк, упрощенно говоря, состоит в том что простые слова заменяются на громоздкие и вычурные, как, например, слово *неделя* на — *седмицу*: «Уже в 18-летнем возрасте Борис Пильняк пытается нащупать и выразить тонкую грань между простой мыслью и ее пошлым вариантом»[1]. Надо сказать, что этот метод привлекал не только их, а до них в том же ключе работали и Достоевский, и Лесков, и Козьма Прутков... Платонов очевидно вносит живую струю в эти искания Пильняка, но в конце жизни последнего они очевидно расходятся (так же, как Платонов расходится и с Вс. Ивановым)[2].

16а. Объединение несоединимого, или «сталкивание лбами» стилистически несоединимого — характерная черта и новой жизни, и новой поэтики, которая будет потом многократно эксплуатирована Платоновым: (17) «ведь это же против естества, против мировиденья». Как и использование **парадокса**, например, такое внешне парадоксальное сочетание: (51) «здесь целый культурный пробел» <пробел в культуре, т.е. ее неполнота, отсутствие цельности>.

17. **Тавтология** — сращение с «неуклюжим» родительным падежом, компактно объединяющим в себе сразу несколько принятых выражений (этот прием, как мы помним, все-таки был и у Пильняка, но у Платонова он заметно гипертрофирован):

---

[1] *Андроникашвили-Пильняк К. Б.* Из творческой истории романа Б. Пильняка «Соляной амбар» // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения (по материалам научной конференции в ИМЛИ к 100-летию со дня рождения писателя). М. 1995, с. 29. Представляет в этой связи несомненный интерес и история дневников Ипполита Разбойщина (в «Соляном амбаре»), как будто приобретенных Пильняком у Коломенского мещанина Ухова в 1915 (после торга, за 10 рублей), в которых намеренно сохранен «весь смрад староуездной пошлости» (Там же, с. 25–27, последнее из внутренней рецензии, после которой эта книга Пильняка и Ю. Анненского была «зарублена» главлитом).

[2] Последнее — по устным воспоминаниям сына писателя Вячеслава Всеволодовича Иванова.

(15) *только допусти ее до нашего уровня положения* — «уровень положения» вместо «достичь высоты положения (в обществе)»; «подниматься до какого-л. уровня» или «поставь в наше положение», «допусти к нам», «сравняй с нами», «сделай с нами равной», или же: «положи наравне с нами».

Тавтология при описании места + явное преувеличение, изменение масштабов:

(47) «странник земного шара» <странствует по всей земле и?-так много путешествовал, что уже обошел весь мир, убедился, что земля имеет форму шара>.

18. Использование вместо какой-то одной определенной фактографической детали — диаметрально противоположной, прямо **контрастной** к ней:[1] как, например, обозначение Сталина — не как сутулого сгорбленного человека (с трубкой в зубах, что сделалось позднее стереотипом), а наоборот — как *человека Негорбящегося* (к тому же испытывающего отвращение к табаку). Это можно соотнести и с Платоновскими любовью или постоянному тяготению — к контрасту и парадоксу.

В повести Сталин назван *Потапом* — это партийная кличка «крупнейшего революционера из “стаи славных” осьмнадцатого года» — а также «негорбящимся человеком», по контрасту со всем известным по многочисленным плакатам того времени довольно сутулым прототипом.

19. **Силлепсис**, или — шире — **контаминация**, т.е. склеивание вместе сразу нескольких разных синтаксических сочетаний, конструкций, в одно — формально неправильное — выражение. Например: *В его покойности жизнь не чинила ему событий* (Откос). Нормально было бы сказать или: «чинить препятствия», или: «не доставлять беспокойства», «не причинять неприятностей», «не делать из чего-либо события». В результате все эти смыслы как бы сливаются вместе. Вот этот прием будет как раз чрезвычайно характерен у Платонова! (если не самым для него характерным).

20. В целом же, **деформация общеупотребительных слов (создание неологизмов) и словосочетаний** или намеренное обыгрывание неграмотного просторечия «задана» была, конечно, еще учителем, Пильняком (в том числе и такими его мэтрами-предшественниками, как А. Белый или В. Хлебников), но в значительной мере продолжена, усилена и умножена учеником-Платоновым:

(16) ...*Слышал песни по трубе из Москвы* — т.е. «по радио» [так в обиходе называли радиоточку с граммофоном, радиорупором]: у Пильняка это разговорное сокращение не встречается, а у Платонова, как мы знаем, есть, по крайней мере, в «Котловане»:

---

[1] *Яблоков Е.А.* Железо, стынущее в жилах. Проблемы и герои «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка // Литературное обозрение. М. № 11/12. 1992.

> Пашкин бдительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время отдыха каждый мог приобретать смысл классовой жизни из трубы.

Другой пример, также явно Платоновский:

(16: Иван Павлович)«*Я рожать не могу*» <так, как будто он — наиболее страдающее, пассивное начало в акте рождения>. Также мы встречаем в ДнП употребление неологизмов в именной форме, каковые у Пильняка редки: (47) *доброволица* [при существовании более принятого: «доброволка», «доброволочка»] — с возникающими коннотациями: <львица, дьяволица, буйволица> ≠ народоволка — это расподобление? Или такие неологизмы, как *беззависимо* <независимо>, «цифраж» <оцифровка, подсчеты, цифирь>; (46) *кровеобращение* (это к особенностям орфографии); (47) *безбабие*.

21. И как продолжение предыдущего — ошибка (возможно намеренная) почти без возникновения какого бы то ни было побочного смысла, но зато с явным раздвоением, колебанием между двумя альтернативами, **контаминация** в чистом виде, подвешивание смысла (без блеска собственно каламбурного или даже с намеренно подавленным блеском — как бы не «красное словцо», а — **косноязычное мычание**):

(50) *я ему полнокровный отец* <вместо: «полноправный отец» — или: «кровный отец»>;

(56) *состоять в первобытном браке* — вместо: «в первом, первоначальном, фактически уже расторгнутом», но еще возможно и: ‘таком, который похож на сожительство первобытных людей’, что называется промискуитетом, или беспорядочными половыми сношениями членов стада.

22. Практически монопольно встречается только у Платонова — **Сращение**, или упрощение и остранение — т.е. сокращение слишком громоздких в нормально «фразеологическом» употреблении смыслов:

(51) *будем жить на пользе симпатии и любезности* — вместо «настаивать / строить на чем-либо», «будем с пользой употреблять» или: «будем пользоваться симпатией», «будем оказывать, проявлять любезность».

Платонов часто заставляет нас **догадываться** о смысле, выводя его из противопоставления:

(51) *ведь государство не степь, оно само стоит на основании* — «степь» понята как нечто пустынное, неорганизованное, бесприютное, тогда как языковое сочетание «стоять на основании» означает иметь глубокие культурные корни.

Двоение смысла в неправильном сочетании: (42) *они такие дела оставляют без воззрений* — т.е. <без внимания, не воспринимают; не утруждают себя их рассмотрением, не взирают на них («воззрить(ся) на что-л.»)>.

Разложение смысла на элементарные составляющие, перераспределение их и сложение в новую конфигурацию смыслов:

(51) *вы не отец, не муж, а вообще инородный обыватель* — <как «инородное тело», «чужой, инородный элемент», «неродной», «не имеющий отношения к нашей семье человек», «не бывающий в нашем доме человек»; «не живущий постоянно дома, а только, может быть, эпизодически **бывающий** тут»>[1].

А вот и буквальная перекличка «Дураков на периферии» с текстами Платонова:

(38) *...Вышло усложнение процесса* — это так же, как в «Чевенгуре», где люди заняты, как мы помним, «усложнением жизни».

* * *

[1] Не останавливаюсь на введении просторечия: (14)«хожу под вас с пикей»; или (15) (в ремарке от автора)«уезженный временем, с неимоверными усами» (о муже, Иване Павловиче); или разговорном сокращении в неологизмах: (15: комиссия)«отзаседает текущие моменты и явится» («проработать на заседании»; «раздел текущие моменты»).



Илл. 11. *Гоминиды* (Венский музей естественной истории). Инсталляция

Глава XI

Приемы *стиль+* и *стиль–* при редактировании: «Ревзаповедник» Платонова с лета 1921 по осень 1929

Краткое содержание:

§ 0. Роман и его опубликованные фрагменты. — § 1. Правка. — § 2. Что такое *стиль+*? — § 3. Что такое *стиль–*? — § 4. Купюры и перестановки.

В фонде А. В. Луначарского в Государственном архиве современной политической истории хранится письмо,[1] направленное адресату из редакции журнала «Новый мир» 9 ноября 1929 г. с приглашением

[1] РГАСПИ ф. 142, оп.1, д. 611. Я благодарен А. Г. Кравецкому, обнаружившему эту рукопись в архиве и обратившему на нее мое внимание.

принять участие в чтении и обсуждении *нового рассказа Пришвина и рассказа Платонова*, назначенных на *вторник, 12 ноября 1929 г.* Перед нами записка синими чернилами на четвертушке бумаги с грифом редакции журнала и подписью *В. Соловьев* (это один из членов тогдашней редколлегии, официально возглавляемой, что указано на бланке, тройкой: А. В. Луначарский, В. П. Полонский и И. И. Степанов-Скворцов). Состоялось или нет само намеченное мероприятие, неизвестно. (В частности, в дневнике М. М. Пришвина за это время о нем ничего не говорится; в ноябре — декабре 1929 г. писатель находился безвыездно у себя в Загорске и в Москве как будто не был,[1] об Андрее Платонове и такими сведениями мы не располагаем.)

Между тем к письму приложены 16 страниц печатного текста, представляющих собой гранки рассказа Платонова «Ревзаповедник» [само заглавие надписано синими чернилами, поверх зачеркнутого, набранного первоначально: «Путешествие в 1920 году»][2]. Пагинация, внесенная от руки карандашом (страницы 2–17), соседствует, на тех же листах, с печатной пагинацией гранок (стр. 38–53). Этим правка текста исчерпывается. В рукописном письме-приглашении Луначарскому сказано:

> Правда, читаться будет текст значительно переделанный автором, но этого текста у нас еще нет.

Подстрочное примечание в гранках к обозначению жанра (*Рассказ*):

> Глава из повести «Чевенгур». Дванов — коммунист, командированный для обследования губернии на предмет борьбы с разрухой. Копенкин — случайный спутник, бывший партизан, «полевой большевик».

§ 0. Роман и его опубликованные фрагменты

Сам текст рассказа содержит в себе два фрагмента произведения, известного современному читателю как «Чевенгур». В теперешнем виде романа эти фраг-

---

[1] См. на сайте Universitas personarum: дневники и записные книжки (http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/prishvin/pri-1929.htm). Хотя непосредственно перед записью от 13 ноября в дневнике Пришвина стоит: «*В Москве: 1) Деньги (11 д.)* [...]».

[2] Скорее все-таки приходится датировать само описываемое в рассказе (и в романе) «путешествие» никак не ранее лета 1921 года. Это следует сделать на том основании, что герои читают в рукописной газете, висящей на колонне перед въездом в *ревзаповедник* Пашинцева: «*...Нам не будут страшны тысячи зарвавшихся Кронштадтов*». То есть действие происходит, очевидно, уже после подавления кронштадтского мятежа, в середине и конце марта 1921 г. Пожалуй, это вообще наиболее поздний из всех неявных временных ориентиров, обозначенных в романе.

менты находятся в конце первой трети, то есть после пребывания его героев у *лесного надзирателя*, но перед отправкой Дванова и Копенкина в слободу *Черная Калитва*. А именно, это посещение героями коммуны «Дружба бедняка» и знакомство с *ревзаповедником* Пашинцева. (Согласно условному разбиению, принятому в книге Е. А. Яблокова, это фрагменты соответственно 21 и 22.[1])

За год до описываемого события в журнале «Красная новь» (1928. № 4,6) уже были напечатаны два отрывка этого романа Платонова, под названиями «Происхождение мастера» (11 журнальных страниц) и «Потомок рыбака» (32 стр.), а в «Новом мире» (1928. № 6) еще и третий — рассказ «Приключение» (5 стр.), повествующий о стычке Саши Дванова с анархистами Мрачинского и о его ранении. Затем автор предлагает «Новому миру» еще два фрагмента романа в виде рассказов, но получает отказ.[2] В июне 1929 г. Платонов встречается с М. Горьким, 19 августа передавая ему еще и рукопись своего «Чевенгура». Спустя почти месяц (12 сентября) он напоминает о романе в письме Горькому, но 18 сентября получает ответ, в котором есть многократно уже цитированные слова:

> Человек вы — талантливый, это бесспорно... [...] # Но, при неоспоримых достоинствах работы вашей, я не думаю, что ее напечатают, издадут.[3]

Это, по сути, и являлось решающим мнением наиболее трезво оценивающего современную ситуацию редактора. Несмотря на отказ Горького, Платонов не оставляет попыток напечатать роман: в декабре 1929 г. два отрывка («Ребенок в Чевенгуре» и «Кончина Копенкина»[4]) будут переданы — теперь уже в «Красную новь», хотя вскоре и оттуда последует отказ: *за печатание* высказывался читавший рукописи Всеволод Иванов, но *против* — главный редактор Федор Раскольников.[5] Как известно, только что, летом 1929-го, произошел скандал с публикацией — в берлинском издательстве «Петрополис» — повести Бориса Пильняка «Красное дерево», где есть откровенно перекликающиеся с фигурами Платоновского «Ревзаповедника» образы.[6] В ту пору Платонов и Пильняк дружили, летом 1928-го они вместе посетили Воронеж

---

[1] *Яблоков Е. А.* «На берегу неба...» Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб. 2001.

[2] Там же, с. 24–27.

[3] Там же, с. 28–29. Здесь, как и ранее, знаком # я обозначаю пропускаемый в цитате знак абзацного отступа (*М. М.*).

[4] Возможно, это те же фрагменты, что под видом рассказов ранее были отвергнуты «Новым миром».

[5] Там же, с. 30–31.

[6] Это было описано в работе: Толстая-Сегал Е. 1978: «Стихийные силы»: Платонов и Пильняк (1978) // в ее кн.: Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века. М. 2002, с. 278–282.

(кстати, по командировке «Нового мира») и написали в результате очерк «Че-Че-О».[1]

В чем же особенности данного отрывка «Чевенгура»? В сравнении с окончательным текстом романа, впервые появившимся в отечественной печати в 1988, в рассказе «Ревзаповедник» имеется множество расхождений — в основном стилистических, но немало также и содержательных. С одной стороны, это вставки, с другой, наоборот, сокращения (в результате по совокупному объему 16 страниц рассказа приблизительно равняются итоговым двум фрагментам романа). Ниже попытаюсь описать прежде всего содержательные различия. Буду исходить из того кажущегося логичным предположения, что рассказ, с одной стороны, является фрагментом ранней редакции романа, но, с другой стороны, по-видимому, был подвергнут и некоторой дополнительной частной правке, обусловленной нуждами данной, так, впрочем, и не осуществившейся журнальной публикации.

Текст «Ревзаповедника» начинается со следующей фразы (содержательное ее отличие от текста «Чевенгура» только в названии коммуны: в романе она обозначена как «Дружба бедняка»):

> Дванов и Копенкин в этот час заседали в правлении коммуны «Крестьянское братство», что на юге Новоселовского уезда.

Абзац рассказа, дословно совпадающий с текстом романа:

> Пашинцев принес на удивление Копенкина жареной баранины. А потом два всадника выехали с ревзаповедника по южной дороге, в долину Черной Калитвы. Под белой колоннадой стоял Пашинцев в рыцарском снаряжении и глядел вслед своим единомышленникам.

Но далее в концовке рассказа еще 4 абзаца, отсутствующие в романе:

> О чем он думал? Ни о чем. Он не думал, а желал: сесть на единственную кобылу заповедника и уехать самому вдаль — основывать лучшую жизнь и новые страны, тягаться с природой и людьми в ревностных схватках, наполнить провалы и скорби жизни своим избыточным чувством симпатии к ней. # — Строже надо! — предупре-

[1] Толстая-Сегал Е. 1978: «Стихийные силы»: Платонов и Пильняк (1978), с. 278. Горький даже сокрушался (в письмах Всеволоду Иванову) по поводу отрицательного, по его мнению, влияния — со стороны Пильняка — на Платонова. Действительно, в композиции своих больших произведений (повестей, которые скорее лишь по объему называют романами) Платонов, как будто, заимствует манеру Пильняка — особую логику «бриколажа».

дил себя Пашинцев. — Нельзя нестись по полю вырванной травой. # Он попоил худую безнадзорную кобылу и поехал в село сгонять крестьян в помещичью усадьбу, чтобы они добровольно освоили высокие урожайные земли. # На дороге он не раз хотел повернуть коня в засасывающую бездорожную степь, но кобыла знала дорогу и не верила узде: она шла только на деревню.[1]

В рассказе действие разворачивалось зимой, а в романе перенесено на лето: соответственно, внутри всех фраз рассказа, содержащих указания на какие-то зимние детали, в романе сделаны «летние» поправки, подобные, например, следующим [речь идет о Дванове с Копенкиным]:

в рассказе:	в романе:
Они двигались по снежной дороге под облаками зимы в далекую долину Черной Калитвы.	Они двигались по глинистой дороге под облаками среднего лета в далекую долину Черной Калитвы.

Каков смысл замены времени года? Скорее всего, она обусловлена перенесением основного действия — с зимы на лето 1921 г. и композиционным согласованием. В одном месте — там, где к Пашинцеву ночью на его стук кулаком в окно выходит из бывшего помещичьего дома *лохматая девушка, Груня* (он просит разрешения ее поцеловать, она ему *дается,* но просит *снять железо* <очевидно ожидая от него чего-то большего, чем поцелуй>, а он вместо этого уходит обратно в подвал, где собираются лечь спать пришедшие к нему товарищи, Дванов с Копенкиным):

Но Пашинцев кратко поцеловал ее в темные сухие корки губ и пошел обратно. Ему стало легче и не так досадно под нависшим могущественным небом.

Здесь можно усмотреть объяснение смены времен года: в рассказе Груня, как сказано, *в высоких сапогах* (что не вызывает удивления зимой), а в романе уже — в *высоких валенках* (летом, что довольно странно). Можно понять это как Платоновское намеренное усиление парадоксальности ситуации (см. далее более подробно разбор приема *стиль+*).

Кроме того, в рассказе убраны [?–]<очевидно, бывшие там изначально и восстановленные в романе уже задним числом, в окончательном тексте>[2] — упоминания Троцкого и все соответствующие аллюзии (ср. далее отношение к этому же у Бориса Пильняка).

---

[1] Подчеркнуты мной будут те места в цитатах, которые в дальнейшем в тексте романа «перераспределятся» по другим мотивам, то есть вкладываются в уста другим персонажам или сказаны (рассказчиком) по другому поводу.

[2] В угловых скобках, иногда со знаком вопроса, здесь и далее — мои *предположения*, а в квадратных скобках мои комментарии — *М. М.*

в рассказе:	в романе:
— Ну, тогда выйди и прими пакет [в гранках после этой фразы не стоит точки] # Человек помолчал и подумал. [Далее с новой строки, но без отступа] — Ты лучше брось бомбу — дай поинтересоваться!	— Ну, тогда выйди и прими пакет от товарища Троцкого. # Человек помолчал и подумал. # — Да какой он мне товарищ, раз надо всеми командует! Мне коменданты революции не товарищи. Ты лучше брось бомбу — дай поинтересоваться!

В данном случае именно текст романа приходится рассматривать как исходный (тогда как на самом деле он вторично восстановлен), а уже рассказ — как редактируемый вариант романа, за неимением данного на тот момент рабочего текста.

§ 1. Правка

Вообще говоря, всю правку, сопутствующую превращению рассказа в текст романа, можно разделить на следующие, у меня их получилось четыре, части.

I. Во-первых, изменения чисто графические — орфография, пунктуация и сама разбивка на абзацы. Сюда также можно добавить исправление технических огрехов набора (как, например, перевернутые в гранках целую строку или нескольких слов текста), исправление простых опечаток (*рвущееся в будущему лицо* вместо *рвущееся в будущее / к будущему*) или исторических особенностей написания (по нормам тогдашней печати: *как-будто, на-смерть, на-ходу*, *карандашем* вместо *карандашом, лытки* вместо *лыдки*[1]), замену в некоторых случаях строчной буквы на заглавную или наоборот. Таких чисто графических расхождений на 16 страницах текста набирается более сотни. Есть и забавные случаи — например, во время собрания членов коммуны Дванов рисует придуманный им символ для памятника революции: оказывается, в тексте рассказа была попытка воспроизведения этого рисунка графически:

[1] По поводу скульптурных женских ног при въезде в помещичью усадьбу Копенкин говорит: «*Нам буржуазия весь свет загораживала. Мы теперь еще выше и отличнее столбы сложим, а не срамные лыдки*» (в рассказе: *лытки*). В словаре В. И. Даля читаем: «*Лытать* — уклоняться от дела, бегать работы, шляться... *лытанье, лытъ*, шататься по *лытам* — бездельничать, ходить тунеядом..., *лытка* — вся нога, нижняя или задняя конечность... *Испугался, инно лытки подо мной задрожали*». Но там же есть и: «*Лыды* (влгд.) — ноги или долгие, голенастые ноги, лыты».

в рассказе:	в романе:
Дванов нарисовал на бумаге фигуру: #↑[1] ## Он подал изображение председателю и объяснил: # — Лежачая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела — бесконечность пространства.	Дванов нарисовал на бумаге фигуру. # Он подал изображение председателю и объяснил: # — Лежачая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела — бесконечность пространства.

II. Во-вторых, обычные краткие авторские вставки или сокращения, условно говоря, замены **синонимические**. Например, когда к чьей-то прямой речи добавляется (или, наоборот, из нее убирается), что такой-то *сказал, возразил, заметил...* Или когда про явившегося к Пашинцеву просителя автор пишет (сначала проситель просил у хозяина ревзаповедника разрешения вырубить только одну жердь на оглоблю в бывшем господском парке, но потом оказывается, что приехал на самом деле с кумом на паре лошадей — чтобы забрать валяющийся якобы без дела чугунный чан):

в рассказе:	в романе:
...кто-то постучал ровным деловым стуком.	...кто-то постучал ровным хозяйским стуком.

В целом, это обычная корректурная правка, или синонимические замены большей или меньшей важности (таких случаев — несколько десятков). Отмечу только три случая, не совсем стандартных и, вообще говоря, стоящих на границе, на переходе в следующую категорию, то есть уже тяготеющих к исправлениям содержательного характера. Один из них — из начального фрагмента «Чевенгура» (рассказ «Происхождение мастера», журнал «Красная новь», 1928. № 4):

в рассказе:	в романе:
Могилы попов у стен церкви занесло бурьяном...	Могилы священников у стен церкви занесло бурьяном...

Это, конечно, не совсем формальная, а в достаточной степени «идеологическая» правка. Вот еще два другие случая, где слово меняется практически на свою смысловую противоположность, антоним. После въезда в *ревзаповедник* и наблюдения возвышающейся там *бессмысленной колоннады* Дванов делится с Копенкиным следующим соображением:

[1] На данной строке видна только вертикальная стрела, направленная вверх, но на следующей, где должна быть лежащая горизонтально «восьмерка», не видно почти ничего — по-видимому, она в гранках просто не пропечаталась.

в рассказе:	в романе:
— Но мы сделаем еще лучше — и на всей площади мира, не по одним закоулкам! — показал Дванов рукой на все, но почувствовал голос ответственной совести: — «смотри»! — что-то неподкупное, но берегущее себя, предупредило его изнутри.	— Но мы сделаем еще лучше — и на всей площади мира, не по одним закоулкам! — показал Дванов рукой на все, но почувствовал у себя в глубине: — смотри! — что-то неподкупное, не берегущее себя предупредило его изнутри.

Союз «но», в рассказе повторенный три раза, в последнем случае в тексте романа заменен на отрицание «*не*». Тем самым смысл характера главного героя более согласуется с его ролью в романе, но синтаксическая структура фразы становится почти неправильной, трудно воспринимаемой.[1] Еще пример: Дванов с Копенкиным, уже покинув коммуну, перед тем как попасть в ревзаповедник, едут степью:

в рассказе:	в романе:
Великорусское скромное небо светило над советской землей с такой привычкой и однообразием, как-будто Советы существовали исстари, и небо совершенно соответствовало им. В Дванове уже сложилось бессмысленное убеждение, что до революции и небо, и все пространства были иными — не такими милыми.	Великорусское скромное небо светило над советской землей с такой привычкой и однообразием, как будто советы существовали исстари и небо совершенно соответствовало им. В Дванове уже сложилось беспорочное убеждение, что до революции и небо, и все пространства были иными — не такими милыми.

На графических расхождениях останавливаться не будем, они понятны. Сочетание *беспорочное убеждение* — своего рода неологизм, который можно осмыслить как ?–<убеждение, которое лишено порока, или такое, которое трудно, даже невозможно *опорочить*>[2], оно более «причесанное», нежели парадокс, предлагающийся в рассказе — сочетание *бессмысленное убеждение*, то есть, надо понимать, вообще ?–<убеждение, лишенное всякого основания>. Но слово *бессмысленное*, по форме противоположное значению слова *беспорочное*, можно понять как <сложившееся у Дванова само собой, помимо сознания, сделавшееся привычным, само собой разумеющееся>.

От этих спорных случаев (содержательная ли тут правка, на самом деле, при синонимических заменах, или формальная?) перейдем к изменениям очевидно смысловым.

---

[1] Можно подозревать здесь также и просто опечатку, неправильно прочитанную как «е» букву «о» в рукописи.

[2] Хотя тут же, где-то на заднем плане, мешаются и паронимы: <убеждение без *прочности*, то есть непрочное, сомнительное, даже *беспочвенное*>. Двусмысленность сохраняется, но она более замаскирована, чем в варианте, предлагаемом в рассказе.

§ 2. Что такое *стиль*+ ?

III. Третью группу образует **стилистическое** усложнение (буду обозначать этот прием как *стиль*+) или, напротив, стилистическое упрощение, сокращение некоторых первоначальных длиннот или «красот» языка, то есть прием *стиль* – (см. III.а. ниже). Минимальным шагом первого из этих преобразований можно считать *добавление* какого-то образного эпитета во фразу (добавленное в романе, относительно рассказа, выделяю подчеркиванием):

Копенкин остановился в засохшем потоке речи, как на мели...

Или следующая, тоже простенькая, но уже *замена*: Дванов замечает на человеке, вышедшем к нему из подвала, в рыцарском облачении, в доспехах и с забралом, еще и звезду красноармейца (подчеркивания снова фиксируют расхождения двух текстов):

в рассказе:	в романе:
...засмеялся он оттого, что заметил на старинной каске красноармейскую звезду, посаженную на болт...	...засмеялся он оттого, что заметил на средневековой каске красноармейскую звезду, посаженную на болт...

Средневековая (каска) — не простой синоним *старинной,* а определенное уточнение уже выраженного ранее смысла, конкретизация его, **усложнение**.

Вообще говоря, при установлении хронологии разных редакций рукописи можно было бы исходить из следующего принципа, принятого за основу и самими Платоновскими героями, — ***усложнением*** (*жизни*), что было принято как принцип деятельности в коммуне «Дружба бедняка», или, что более подходит уже к нашему случаю — последовательного усложнения *текста*. Такое усложнение (или наращивание сложности) означает, что в более поздней авторской редакции фрагмент должен содержать в себе более концентрированное выражение его смысла (можно было бы и научиться как-то «рассчитывать» его, исходя из относительного объема текста). Интересно было бы проверить это априорное положение на разных вариантах рукописей. Думаю, оно должно выполняться статистически (если взять суммарный подсчет внесенной автором правки) для таких произведений, как «Чевенгур» или «Котлован». Нарушения возможны, в частности, из-за привходящих обстоятельств, когда намеренно готовится более простой (в частности, приемлемый для печати текст — как для случая Платонова оговоренные выше примеры купюр в упоминаниях Троцкого и троцкизма). Или, например, такие, как при преобразовании повести «Красное дерево» (1929) Борисом Пильняком — в роман «Волга

впадает в Каспийское море» (1930), после серьезной проработки автора летом 1929-го в печати: тут процесс как раз обратный (его бы я отнес уже к стилю—)[1].

Вот пример правки, стилистически более существенной. В приведенной ниже фразе первое из изменений я склонен отнести именно к стилистическому осложнению, второе же обусловлено оговоренной выше сменой времен года:

в рассказе:	в романе:
Из открывшейся двери выступил небольшой человек, весь запакованный в латы и панцирь, в шлеме и с тяжким мечом, обутый в мощные металлические сапоги — с голенищами, сочлененными каждое из трех бронзовых труб, давившими снег до испарения.	Из разверзшейся двери выступил небольшой человек, весь запакованный в латы и панцирь, в шлеме и с тяжким мечом, обутый в мощные металлические сапоги — с голенищами, сочлененными каждое из трех бронзовых труб, давившими траву до смерти.

В первом случае из противопоставленных здесь вариантов (дверь *открывшаяся* и дверь *разверзшаяся*) очевидно проглядывает еще и аллюзия с <разверзающейся пропастью, бездной>. Это, на мой взгляд, заключает в себе то же самое стилистическое **усложнение** текста, что и приведенный выше пример, и более сложный пример, к которому мы перейдем далее. Во всех случаях имеется как бы «повышение стилистического градуса» текста, или *стиль*+, что и дает в результате увеличение многозначности отрывка.

Типичным для Платонова стилистическим усложнением текста, уже неоднократно описывавшимся, является образование характерного словосочетания-неологизма с родительным падежом. Мы можем проследить один из способов этого образования (среди множества иных расхождений во фрагментах генитивное сочетание и исходное, с предлогом, выделены дополнительно — жирным шрифтом):

в рассказе:	в романе:
Копенкин поник. От волнующей песни на него снизилось теплое облако мечты о Розе Люксембург. В нем внезапно прояснилась догадка о собственной неутешимости, но сейчас же бред жизни потушил его нечаянный разум, и он снова верил, что когда-нибудь доедет на коне до другого берега в далекой стране, где поцелует мягкое платье живой Розы. Копенкин ощущал даже запах платья Розы — запах умирающей	Копенкин ехал поникшим от однообразного воспоминания о Розе Люксембург. Вдруг в нем нечаянно прояснилась догадка собственной неутешимости, но сейчас же бред продолжающейся жизни облек своею теплотой его внезапный разум, и он снова предвидел, что вскоре доедет до другой страны и там поцелует мягкое платье Розы, хранящееся у ее родных, а Розу откопает из могилы и увезет к себе в революцию. Копенкин ощущал даже запах платья Розы, запах умирающей травы, соединенный

[1] Гораздо более сложный вопрос, выполняется ли данное положение на двух вариантах «Войны и мира» Льва Толстого — соответственно 1866-го и 1867–1869-го годов текста, увеличившегося в объеме практически вдвое.

травы, соединенный с волной тепла скрытого тела. #	со скрытым теплом остатков жизни. Он не знал, что подобно Розе Люксембург в памяти Дванова пахла Соня Мандрова. #

Остановлюсь подробнее только на основных расхождениях. Вначале идет сокращение текста (с исключением показавшегося автору лишним тут метафорического образа *теплое облако мечты*, снижающегося на героя)[1]. Следует также замена с перераспределением синонимичной пары смыслов *внезапно*, *нечаянный* — соответственно на *вдруг* и *внезапный*. Вместе с тем, что представляется наиболее интересным, на место семантически немного странного, но вполне согласованного грамматически предложного сочетания *догадка о собственной неутешимости* встает теперь синтаксически загадочное генитивное — заставляющее читателя гадать — сочетание *догадка собственной неутешимости*:

<то ли сам герой догадывается о том, почему он в принципе не может быть теперь ничем утешен>, то ли здесь перед нами ?–<неутешимость в чистом виде, собственной персоной, которая в нем что-то говорит, высказывает о Копенкине собственное мнение, свои догадки>.

То есть простым опущением предлога достигается эффект Платоновской компрессии смысла. На мой взгляд, этот случай и следует считать главным примером, иллюстрирующим прием ***стиль*** +. Далее в отрывке следует обращение и замена смысла одного образа другим: словосочетание *бред жизни* вместо согласования с глагольной группой *потушил нечаянный разум,* как было в рассказе, в романе — *облекает его своею теплотой*, то есть в первом случае разум был представлен как что-то достаточно традиционное, вроде <разгорающихся искр, тлеющих углей, горящего костра>, а во втором, напротив, скорее — как нечто изначально холодное или охлажденное: <вроде текущего потока, струящейся реки>, что согласуется с развиваемым в романе далее противопоставлением «разум — чувство» (холодное — горячее).

Далее следует еще одно добавление образа (мечта откопать «невесту» из могилы) и существенное изменение другого: метафора запаха вместо почти стихотворно звучащей, как аллитерация, строчки *волна тепла скрытого тела* выражается теперь через более скромное, чуть ли не примитивное — *скрытое тепло остатков жизни* (стиль–). Следующая за этим фраза в романе добав-

[1] Давно уж следовало бы честно посчитать, как с установлением «собственного» стиля Платонова менялись и его поэтические приемы — метафоры, очевидно, сокращались, метонимии увеличивались (хотя бы на трех этапах — ранние рассказы и повести, зрелая проза с «Чевенгуром» и «Котлованом», поздние (военные) произведения, но, как писал классик, «*Денег всё не соберем…*»).

лена для согласования: в рассказе она явно излишня, потому что требует объяснений (кто такая Соня Мандрова, или Крашенина[1] и кем она приходится главному герою?).

Прием *стиль+* представлен и в эпизоде, где Дванов с Копенкиным рассматривают усадьбу, в которой теперь разместился ревзаповедник, с отстоящими от основного здания колоннами:

в рассказе:	в романе:
Дом стоял, отступя несколько саженей, и имел особую колоннаду в виде согбенных гигантов. Копенкин не понял значения уединенных колонн и посчитал их остатками революционного разрушения.	Дом стоял отступя несколько саженей и имел особую колоннаду в виде согбенных, неподвижно трудящихся гигантов. Копенкин не понял значения уединенных колонн и посчитал их остатками революционной расправы с недвижным имуществом.

Во-первых, тут происходит усиление парадоксальности образа: *согбенные гиганты* [или атланты?] названы еще и *неподвижно трудящимися* — звучит издевка над изысками помещичьего искусства, но кроме того и смысл слова *разрушение* (в рассказе) явно усилен при помощи стилистически более значимого в романе — *расправа*.

На угрозу Копенкина бросить в подвал гранату, если оттуда сейчас же не выйдет хозяин, Пашинцев откликается следующим образом:

в рассказе:	в романе:
— Бросай, шкода. У меня тут их целый склад: сам от детонации не упрыгаешь.	— Бросай, шкода. У меня тут их целый склад: сам от детонации обратно в мать полезешь!

Романный вариант, кроме очевидного обсценного смысла, содержит в себе, видимо, еще и такие смыслы, на уровне намека, аллюзии: <полезешь на стену (от взрыва)> или просто <умрешь: как бы вернешься к нерожденному состоянию>. — Это тоже своего рода «повышение градуса текста», *стиль+*.

Вот, для контраста, один из типичных, хотя и не принятых для печатного «озвучивания», во всеуслышание, откликов современного нам читателя Платонова. Он принадлежит писателю Михаилу Веллеру и во многом передает восприятие Платонова большинством читающего населения нашей (да и не только, видимо, нашей, но читающей по-русски) страны:

[1] Крашенина — это ранний вариант Сони Мандровой в «Чевенгуре» (ср. «Строители страны» ниже).

Платонова не люблю и читать не могу. Как не могу пообедать только икрой, или только медом, или только солью. Дегтярная вязкость и густота языка — подряд, в едином и очень условном ключе, на пространствах длинной прозы, вызывают рефлекторное отторжение. То, что хорошо как приправа и нечастый очень сильный элемент, в неограниченных дозах начинает с раздражением восприниматься искусственным, вычурным, специально придуманным. Так нельзя написать вещь, где каждое предложение, для усиления общего эффекта, кончалось бы восклицательным знаком. (...) # Строго говоря, ничего принципиально своего Платонов в языке не изобрел. Он взял и возвел в абсолют и принцип своего письма то, что уже было у Толстого; но у Толстого, который плевал на прописные догмы грамматики, исповедуя точный смысл, оно встречалось изредка и всегда было наилучшей формой выражения, краткой, точной, нужной. А нестандартность, аграмматизм лексических и падежных сочетаний — та же. «На лице его промелькнула та же улыбка глаз», — это Толстой. «Улыбка стыдливости перед своими чувствами», — и это Толстой. «Она не решилась сделать вопрос», — и это он. «Переноситься мыслью и чувством в другое существо было действие, чуждое ему», «...и без помощи внешних чувств она чувствовала их близость». «Увидав этот страх Наташи, Соня заплакала слезами стыда и жалости за свою подругу». Вот вам и весь Платонов с его «сытостью организма» и «для силы своего ума». (...) # (...) Неинтересно. Здесь степень деформации языка выше степени трансформации материала и сюжета: одеяло перетягивается, мера нарушена, и главным остается общее впечатление, а для полного его получения достаточно и пары десятков страниц, дальше — просто излишне, все уже ясно и постигнуто.[1]

§ 3. Что такое *стиль–*?

III.а. Теперь, наоборот: *стиль–*. К стилистическому **упрощению** следует отнести, как мне кажется, такие преобразования, в ходе которых, к примеру, предстающий перед Дврановым и Копенкиным *рыцарь революции,* Пашинцев (читатель помнит, что он просит *ослобонить себя на ночь* от доспехов и Копенкин *разнуздывает его*, снимая *нагрудную кольчугу* и *лобовое забрало с привинченной красной звездой*), сначала, в рассказе, будучи лишенным *одной* ***ноздри***, в романе оказывается уже с другим дефектом: он лишен здесь все-таки

[1] Михаил Веллер. Кухня и кулуары (60-е, 70-е, 80-е и т.д.) (http//www.weller.ru/text/k_k.shtml.htm). Действительно, ведь на вкус и цвет товарища нет. Кто-то уже в Толстом вычитывает всего Платонова. Но тогда и всего Набокова в Достоевском или, скажем, всего Булгакова — в Гоголе? (Не будет ли это своего рода «фоменковщиной», то есть кунштюком математической редукции уже не на исторический, а на литературный лад?)

не ноздри, а только — ***глаза***. Что тут имеет место действительно стилистическое понижение и упрощение (сглаживание, а не просто корректурная правка — при синонимической замене: *детали* → *части*, также присутствующей в данном отрывке), убедимся, сравнив эти два места:

в рассказе:	в романе:
Копенкин долго разнуздывал его от бессмертной одежды, вдумываясь в ее умные детали. Наконец, рыцарь распался, и из бронзовой кожуры явился обыкновенный товарищ Пашинцев, бурого цвета человек, лет тридцати семи и без одной ноздри. Отсутствие носового крыла обнажало в носу какую-то табачную зелень, Копенкин тихо рыгнул от отвращения. Пашинцев заметил: # — Видишь, — метина на мне от царского режима! — сказал он. # Копенкин не сообразил: # — Барин покойный отсек? # — Глубже бери — по наследству досталось: отец в заразе сгнил, — царский строй не лечил мужиков. Отец от матери заболел, а мать от барчука: у нее глаза были на чернослив похожи. # — Давай выпьем по стаканчику! #	Копенкин долго разнуздывал его от бессмертной одежды, вдумываясь в ее умные части. Наконец рыцарь распался, и из бронзовой кожуры явился обыкновенный товарищ Пашинцев — бурого цвета человек, лет тридцати семи и без одного непримиримого глаза, а другой остался еще более внимательным. # — Давайте выпьем по стаканчику, — сказал Пашинцев. #

Тут произошла замена целого мотива с подробным его обоснованием, на другой, более лаконичный и не требующий вхождения в подробности. А непосредственно вслед за этим по тексту идет опять вариант корректурного усложнения и, на мой взгляд, уже стилистического повышения градуса:

в рассказе:	в романе:
Но Копенкина и в старое время не брала водка; он ее не пил сознательно, как бесцельный напиток.	Но Копенкина и в старое время не брала водка; он ее не пил сознательно, как бесцельный для чувства напиток.

В выражении *бесцельный для чувства* (напиток) мы снова сталкиваемся с Платоновским парадоксальным сочетанием. С одной стороны, это вроде бы тавтология — для чего же еще, кроме чувств, можно оценивать водку как *бесцельный напиток*? С другой стороны, появляется и что-то глубокомысленное: Копенкин не видит цели в таком напитке — то ли <поскольку водка не способна утолить его жажду>, то ли потому, что <вообще не видит смысла в том, чтобы опьянеть>, а может быть, ?–<и опьянев, не находит в этом для себя (своих чувств) никакой выгоды>; можно предположить, что ?–<даже водка никак не влияет на него, поскольку главным и всепоглощающим чувством для него является, как мы помним, любовь к революции и к Розе Люксембург>)[1].

[1] Кстати, в той же «Красной нови», где были напечатаны первые части «Чевенгура», в юбилейном для Льва Толстого году, году 100-летия, был опубликован и перевод статьи 1908-го года Розы Люксембург (1928. № 9, «Эпигон утопического социализма»).

К понижению стилистического «градуса» текста (или стилю –) можно отнести также следующий случай:

в рассказе:	в романе:
Налево, как могилы на погосте, лежали в зарослях трав и кустов остатки служб и малых домов. Колонны сторожили феодальную Атлантиду, размытую потопом революции.	Налево, как могилы на погосте, лежали в зарослях трав и кустов остатки служб и малых домов. Колонны сторожили пустой погребенный мир.

Тут смысл сравнения ревзаповедника Пашинцева с утонувшей Атлантидой из текста изымается и исчезает, сравнение с эпохой феодализма будет использовано автором однократно, но в другом месте, см. ниже. (К приему *стиль –* следует отнести и упомянутое вначале вычищение из текста рассказа всех упоминаний о Троцком и о троцкизме: если мы примем, что в первоначальном варианте «Чевенгура» они присутствовали, а в рассказе были убраны.)

III.б. Еще одним, и очень характерным для Платонова стилистическим преобразованием (в нем можно видеть сочетание сразу двух тенденций: *стиль +* и *стиль –*) выступает намеренный уход от привычных, стилистически отмеченных цитат-словосочетаний, с явным их расподоблением — относительно точных прецедентов:

в рассказе:	в романе:
Изредка дорога огибала вершину балки — и тогда в далекой низине была видна несчастная деревня. В Дванове поднималась жалость к неизвестному одинокому поселению, и он хотел свернуть в нее, чтобы немедленно начать там социалистическое строительство, но Копенкин не соглашался: он говорил, что необходимо прежде разделаться с Черной Калитвой, а уж потом сюда вернемся.	Изредка дорога огибала вершину балки — и тогда в далекой низине была видна несчастная деревня. В Дванове поднималась жалость к неизвестному одинокому поселению, и он хотел свернуть в нее, чтобы немедленно начать там счастье взаимной жизни, но Копенкин не соглашался: он говорил, что необходимо прежде разделаться с Черной Калитвой, а уж потом сюда вернемся.

По сути тот же самый прием мы наблюдаем и в замене набившего слуховую оскомину социально-политического термина *историческая необходимость* (в рассказе) на звучащий более спокойно и к тому же как-то по-Платоновски наивно-нескладно — *сила расчета и хозяйства* (в романе):

в рассказе:	в романе:
В первый раз тогда Копенкин рассек кулака с яростью. Обыкновенно он убивал не так, как жил, а равнодушно, но на-смерть, будто в нем действовала холодная энергия исторической необходимости.	В первый раз тогда Копенкин рассек кулака с яростью. Обыкновенно он убивал не так, как жил, а равнодушно, но насмерть, словно в нем действовала сила расчета и хозяйства.

Впрочем, как возражение к предлагаемому здесь правилу Платоновской работы над текстом можно привести добавление в окончательную редакцию (романа) как раз довольно шаблонного выражения *недвижимое имущество* — в примере выше, где революционное *разрушение* было заменено на революционную *расправу*. Но там мы имели дело уже с комбинацией разных правил, одно из которых (III) в данном случае интуитивно все же «перевешивает» другое (III.а).

§ 4. Купюры и перестановки

IV. Наконец, последний тип преобразований — композиционные и содержательные **перестановки**, вставки и исключения. Вначале исключенные из романа — несколько абзацев текста рассказа, фиксирующие размышления и воспоминания Копенкина (в продолжение той его или авторской уже упоминавшейся мысли, что водка как *бесцельный* [для чувства] *напиток* не вызывает в нем особо приятных эмоций):

> Напротив, простые слова, расставленные стихом, волновали его до радостного опьянения. Он еще из букваря помнил: # В полуденный зной по дороге # Измученный мальчик идет, # Изранены камнями ноги, # Струится с лица его пот.[1] # То детское волнение не оставило его и по сей час.[2] # Дванов, оставив беседу, сел писать письмо другу в губернию и долго не мог окончить письма, увлекшись мысленным разговором с другом.[3] # А Копенкин сочувственно беседовал с Пашинцевым, пытаясь постигнуть загадку одинокого рыцаря коммунизма. #

В окончательном тексте (романа) весь этот внутренний монолог Копенкина опущен. А вот другое сокращение (внутренний монолог Саши Дванова — он только что рассматривал стихотворную надпись, сделанную на *медной*

[1] [Эти стихи — близкое к тексту воспроизведение начальных строк первой строфы стихотворения А. Н. Плещеева «Нищие»: «В удушливый зной по дороге / Оборванный мальчик идет; / Изрезаны камнями ноги, / Струится с лица его пот. / В походке, в движеньях, во взоре / Нет резвости детской следа; / Сквозит в них тяжелое горе, / Как в рубище ветхом нужда. / Он в город ходил наниматься / К богатым купцам в батраки; / Да взять-то такого боятся: / Тщедушный батрак не с руки. / Один он... Свезли на кладбище / Вчера его старую мать. / С сумою под окнами пищу / Приходится, видно, сбирать...» — Учтем здесь, при правке с опущением этого отрывка, и стихотворные опыты самого Платонова (в частности, изданную в 1925 г. Г. З. Литвиным-Молотовым в Краснодаре книгу его стихов «Голубая глубина»). С одной стороны, можно видеть очевидно вдохновлявший его пред-текст, а с другой, и некоторую переоценку собственного поэтического творчества.]

[2] [В гранках именно так, а не «по сейчас» или «посейчас».]

[3] [Здесь, в рассказе, Дванов очевидно пишет письмо Гратову.]

табличке,[1] прикрепленной к колоннаде из бегущих женских ног, расположенной возле помещичьего дома), но тут же и замена, со вставкой в роман того, чего в рассказе не было:

в рассказе:	в романе:
Дванов грустно вздохнул: скоро ли мы будем строить и писать так же глубоко, кратко и торжественно, как здесь — в оазисе феодализма. Он снова оглядел колоннаду — шесть стройных ног трех целомудренных женщин. В него вошли покой и надежда, как всегда бывало от вида замкнутого искусства. # Ему жалко было одного, что эти ноги, полные напряжения юности, — чужие, но хорошо было, что та девушка, которую носили эти ноги, обращала свою жизнь в обаяние, а не в размножение, что она хотя и питалась жизнью, но жизнь для нее была лишь сырьем, а не смыслом, — и это сырье переработалось во что-то другое, где безобразно-живое обратилось в бесчувственно-прекрасное. # Копенкин тоже посерьезнел: он уважал величественное, если оно было бессмысленно и красиво.[2]	Дванов грустно вздохнул среди тишины феодализма и снова оглядел колоннаду — шесть стройных ног трех целомудренных женщин. В него вошли покой и надежда, как всегда бывало от вида отдаленно-необходимого искусства. # Ему жалко было одного, что эти ноги, полные напряжения юности, — чужие, но хорошо было, что та девушка, которую носили эти ноги, обращала свою жизнь в обаяние, а не в размножение, что она хотя и питалась жизнью, но жизнь для нее была лишь сырьем, а не смыслом, — и это сырье переработалось во что-то другое, где безобразно-живое обратилось в бесчувственно-прекрасное. # Копенкин тоже посерьезнел перед колоннами: он уважал величественное, если оно было бессмысленно и красиво. Если же в величественном был смысл, например, — в большой машине, Копенкин считал его орудием угнетения масс и презирал с жестокостью души.

В первом случае купюра внутренней речи героя сопровождается ограничением метафоричности: *оазис феодализма,* по сравнению с *тишиной феодализма,* стилистически, пожалуй, был более сильным образом, но очевидно показался слишком резок для автора и поэтому им был опущен (т.е. это *стиль*—). Замену *замкнутого* (искусства) — на *отдаленно-необходимое* можно считать равноценной, или синонимической. В конце же следуют два добавления, причем последнее — еще и с подробным вхождением в психологию героя, то есть *стиль*+.

В машинописном фрагменте «Чевенгура», следующем за рукописным (в повести «Строители страны», которая хранится в архиве ИРЛИ и опубликована В. Ю. Вьюгиным), то есть в еще более раннем варианте романа, чем рассматриваемый нами и представленный в рассказе «Ревзаповедник» — по датировке Вьюгина «Строители страны» написаны в 1925–1926 гг. — как известно, вместо Дванова действовали целых три персонажа — Гратов, Дванов и Геннадий. В этом наиболее раннем из известных вариантов автором дается еще и выдержка из самого письма, которое садится писать Дванов, пока Пашинцев рассказывает Копенкину о ревзаповеднике (в отличие от только кра-

[1] В романе на ее месте: *белая гравюра*.

[2] [Но здесь пропуск в тексте (пробел) почти целой строки.]

ткого упоминания о самом письме в рассказе): изначально это письмо адресовано Гратову (а не Шумилину, как в романе).

> «Дорогой и далекий товарищ, — писал Дванов. — Я еду по пустынным и сказочным местам... Как живет Крашенина — есть ли слух от нее? Что делаешь ты и Геннадий, и все наши ребята? Шумилину скажи — я действую...»[1]

По свидетельству Вьюгина, за рукописным отрывком «Строителей страны» следовала машинопись [вероятно, это и есть собственно те самые фрагменты 21 и 22, по Яблокову, которые нам интересны (то есть и представленные Платоновым в рассказе для «Нового мира»), но которые, к сожалению, не были воспроизведены в публикации Вьюгина?], а уже за ними следуют «двести последних страниц — снова рукописные»[2].

Иногда сам образ, заимствуемый из рассказа, в романе получает текстуально уже совсем иное развитие и продолжение:

в рассказе:	в романе:
Декоративные благородные деревья мерцали морозным снегом, как свечи, над ровной, белой гибелью.	Декоративные благородные деревья держали свои тонкие туловища над этой ровной гибелью.

Тут первоначальное сравнение деревьев со свечами (а снега, соответственно, с воском), уходя из текста романа, оставляет о себе память в образе *тонких туловищ* этих деревьев, выступающих в данном случае как бы «заместителями» свечей. В данном случае определить эту трансформацию в терминах «стиль+» или «стиль–» оказывается наиболее затруднительно, просто один образ сменяет другой.

IV.а. Теперь от купюр перейдем собственно к перестановкам. Вот простой перенос целой страницы — из одного места в другое место текста. Содержательно тут сразу несколько абзацев центрального разговора Дванова с Пашинцевым, начиная прямо с середины рассуждений Пашинцева «*...комиссары-стражники людей сторожат...*» и заканчивая уже чтением Сашей Двановым на стене *скрижалей*, высеченных чьей-то *неписчей рукой* (то есть, скорее всего, рукой самого Пашинцева):

> Буржуя нету, так будет труд —
> Опять у мужика гужа на шее.

[1] Цит. по: *Вьюгин В. Ю.* Повесть А. Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения // Из творческого наследия русских писателей XX века. СПб. 1995, с. 314.

[2] *Вьюгин В. Ю.* Указ. соч., с. 310. Я благодарен В. Ю. Вьюгину и за устные разъяснения.

Поверь, крестьянин трудовой,
Цветочкам полевым сдобней живется!

Вся эта по объему практически целая страница переносится в другое, несколько более позднее место. Ведь в рассказе события разворачивались еще до появления мужика из деревни, который собирается (с кумом) увезти из усадьбы «чугунный чан», а в романе — уже перед самим заключительным предложением Дванова Пашинцеву обменять помещичью усадьбу на деревню:

> Ты обменяй деревню на имение: имение мужикам отдай, а в деревне ревзаповедник сделай.

Технически более сложный вид правки, нежели рассмотренные до сих пор, представляет собой замена с постановкой заменяемого слова (или его смысла, выражаемого уже однокоренным словом) — в другое место. Далее буквами (а, б итд.) буду помечать фразы, разнесенные в тексте, так сказать, в пределах «видимости», то есть не далее одной страницы, и по-видимому все-таки както «паронимически связанные»:

по тексту рассказа:	по тексту романа:
а) Потом открылась на высоком месте пышная, белая усадьба, засыпанная снегом до бесприютного вида.	а) Потом открылась на высоком месте торжественная, белая усадьба, обезлюдевшая до бесприютного вида.
б) Колонны сторожили безлюдный погребенный мир.	б) Колонны сторожили пустой погребенный мир.

То есть смысл заменяемого во втором случае (б) слова *безлюдный* [относящегося в рассказе к слову *мир*] не исчезает вовсе из текста романа, а как бы «рассредотачивается» по нему, вставая в более раннюю по тексту фразу. Тут на место содержательно неприемлемой *засыпанной снегом* [усадьбы] (действие, напомню, теперь перенесено на лето) ставится *усадьба обезлюдевшая до бесприютного вида*, зато *безлюдный* мир становится просто *пустым*. В а) при переходе из рассказа в роман как бы минимальное преобразование в сторону *стиля+*, а в б) в сторону *стиля–*. Таких примеров можно указать несколько. (Их можно было бы считать *транзитивными* перестановками.)

Множество разветвленных метафор характеризуют стиль раннего Платонова. То, что в рассказе было представлено как несколько многословные размышления Дванова (причем часто повторяющиеся, как в «Строителях страны», что было отмечено и внимательным редактором

«Чевенгура», Литвиным-Молотовым), в романе приобретает значительно более лаконичный вид, занимая место в прямой речи героя (тут Дванов отвлекается от письма своему другу в губернию, как в рассказе, или от своих мыслей, как в романе: его вдруг заинтересовало то, что начинает излагать перед ним Пашинцев):

в рассказе:	в романе:
Дванов бросил писать и прислушался. # — Ты помнишь восемнадцатый и девятнадцатый годы? — со слезами радости говорил Пашинцев. Навсегда потерянное время вызывало в нем какие-то яростные воспоминания: среди рассказа он всхлипывал одной целой ноздрей, молотил по столу кулаком и угрожал всему окружению своего подвала. # — Теперь уж ничего не будет, — с ненавистью убеждал Пашинцев моргавшего Копенкина. — Всему конец: закон пошел, разница между людьми явилась — как будто какой черт на весах вешал человека... Возьми меня — разве ты сроду узнаешь, что тут дышит? — Пашинцев ударил себя по гулкому черепу. — Да тут, брат, всем пространствам место найдется. Так же и у каждого. А надо мной властвовать хотят! Как ты все это в целости поймешь? Говори — обман или нет? # — Обман, — с простой душою согласился Копенкин. # — Вот! — удовлетворенно закончил Пашинцев. # Дванов знал, что революция борется не только с классовым противником, но и внутри себя, сама с собой, одновременно превозмогает себя и внешнего врага. Он понял Пашинцева и его искреннее отчаяние, он увидел, что Пашинцев обречен. Дванов представил себе время, которым однажды и навсегда был очарован Пашинцев. — Это первые месяцы после октября семнадцатого года, месяцы особого энтузиастического страстного коммунизма, охватившего [тут в гранках пропуск трети строки, далее с красной строки] # массы солдат и рабочего народа. Тогда верилось, что близок теплый день всемирной дружной жизни. Но скоро эта вера превратилась лишь в поверье, а в Пашинцеве она стала алчным суеверием. Годы гражданской войны спрессовали революцию и сделали ее беспощадной военной силой. # Революция идет, как комета, накаляясь о сопротивление будущего, а позади оставляет гаснущий хвост шлака из побежденных событий и отработанных людей. Но Пашинцев — не шлак революции: что-то непрерывно горит в нем, но горит мучительно, **отдельно от** общего **костра**. # Дванов не все понимал. # Пашинцев же почуял в Копенкине такого же сироту земного шара, каков он сам, и задушевными словами просил его остаться с ним навсегда.	Дванов перестал думать и медленно слушал рассуждающего. # — Ты помнишь восемнадцатый и девятнадцатый год? — со слезами радости говорил Пашинцев. Навсегда потерянное время вызывало в нем яростные воспоминания: среди рассказа он молотил по столу кулаком и угрожал всему окружению своего подвала. — Теперь уж ничего не будет, — с ненавистью убеждал Пашинцев моргавшего Копенкина. — Всему конец: закон пошел, разница между людьми явилась — как будто какой черт на весах вешал человека... Возьми меня — разве ты сроду узнаешь, что тут дышит? — Пашинцев ударил себя по низкому черепу, где мозг должен быть сжатым, чтобы поместиться уму. — Да тут, брат, всем пространствам место найдется. Так же и у каждого. А надо мной властвовать хотят! Как ты все это в целости поймешь? Говори — обман или нет? # — Обман, — с простой душою согласился Копенкин. # — Вот! — удовлетворенно закончил Пашинцев. — И я теперь горю **отдельно от** всего **костра**! # Пашинцев почуял в Копенкине такого же сироту земного шара, каков он сам, и задушевными словами просил его остаться с ним навсегда.

Помимо очевидного сокращения внутреннего монолога, переходящего в слова от автора, на месте *гулкого* черепа в окончательном варианте становится *низкий череп, где мозг должен быть сжатым, чтобы поместиться уму*. Это типичное Платоновское насыщение текста оксюморонами и парадоксами, или также все тот же *стиль+*:

с одной стороны, *низкий* череп вроде бы должен указывать на недостаток мысли, но с другой, *сжатость* мозга, за которым угадывается <сжатость мысли>, очевидно говорит о содержательности (мысли) и «вместительности» самого черепа.

Горение Пашинцева *отдельно от общего* (или от *всего*) *костра* — это примерно тот же образ, что — *нестись по полю вырванной травой* (в рассказе «Ревзаповедник»), или же травой *перекати-поле*, как в «Чевенгуре».

В результате правки смысл значительно сокращенного внутреннего монолога Дванова сконденсирован теперь во фразе, произнесенной уже не Сашей, а Пашинцевым: *«И я теперь горю отдельно от всего костра!»* Е. Толстая-Сегал предлагала видеть в ней смысловое пересечение с Б. Пильняком.[1] И тут в самом деле пора вспомнить текст, имевший непосредственное касательство (если не прямое влияние, явный пред-текст) на некоторые образы «Чевенгура». Я имею в виду довольно подробно изученные той же исследовательницей смысловые пересечения Платоновского произведения с законченной в середине января 1929 года[2] повестью Бориса Пильняка «Красное дерево». Основные совпадения в мотивах — в фигурах оборванцев-*охламонов* у Пильняка, которые сильно напоминают чевенгурских героев — Игнатия Мошонкова (переименовавшего себя в Достоевского), Чепурного, Копенкина и других, условно называемых *полевыми большевиками*, а также, конечно, и самого Пашинцева, очевидного бессребреника, *рыцаря* (печального образа) *революции*. В частности, *охламоны* из повести Пильняка — и их предводитель, Иван Скудрин (с псевдонимом Ожогов), и Огнев, и Пожаров, а в более позднем, уже вполне соцреалистическом романе «Волга впадает в Каспийское море» — еще и Поджогов живут в подземелье (а), возле печи для обжига, тоже, как и Пашинцев, пьют водку (б), а Ожогов еще и пишет стихи (в), сожалея об ушедшем безвозвратно времени революции. Он — как там сказано, *юродивый советской Руси справедливости ради*, у Платонова же тема юродства также присутствует, но скорее имплицитно. Сравним следующие отрывки текстов двух писателей (выделяю жирным — их сходства между собой):

---

[1] *Толстая-Сегал*. «Стихийные силы» Платонов и Пильняк [1994] 2002., с. 280.

[2] Или, как пишет Толстая-Сегал, в марте (Там же, с. 278).

из повести Пильняка:

[по словам автора, охламоны — это]...люди, остановившие свое время эпохой военного коммунизма... [слова Ивана Ожогова:] В двадцать первом году **все кончилось**. Настоящие коммунисты во всем городе — только мы, и вот нам осталось место только в подземелье. Я был здесь первым коммунистом, и я останусь им, пока я жив. [Слова от автора, об уснувших возле печи оборванцах:] Здесь спали коммунисты призыва военного коммунизма и роспуска 1921 года, люди остановившихся идей, сумасшедшие и **пьяницы**, люди, которые у себя в подземелье и у себя в труде по разгрузке барж, по распилке дров создали строжайшее братство, строжайший коммунизм, не имея ничего своего, ни денег, ни вещей, ни жен... [Слова от автора о приехавшем к дяде племяннике:] Инженер Аким был **троцкистом**, его фракция была уничтожена. [Слова, обращенные к Акиму его дядей, охламоном Иваном Ожоговым, в ответ на то, что того еще не выгнали из партии:] — Нет, не выгнали? — переспросил Иван и в голосе его возникла печаль, — но кончил он бодро: — Ну, не сейчас, так потом выгонят, всех ленинцев и троцкистов выгонят!

из рассказа Платонова:

[Пашинцев объясняет своим гостям, кто он такой:] Я — личный человек! — осведомлял тот Копенкина. — Я вынес себе резолюцию, что в девятнадцатом году у нас **все кончилось**, пошли армии, власти и порядки, а народу — опять становись в строй, начинай с понедельника... (...) Ты помнишь восемнадцатый и девятнадцатый год? (...) Теперь уж ничего не будет, — с ненавистью убеждал Пашинцев моргавшего Копенкина. — Всему конец: закон пошел, разница между людьми явилась — как будто какой черт на весах вешал человека...
[Пашинцев сам пьет и предлагает своим гостям настойку «Смерть буржуям». Ср. также с фигурами Чепурного, Гопнера и др. героев уже чевенгурского хронотопа.]

[Даже полемический отзыв в устах Пашинцева (выше) о Троцком как о коменданте революции, был убран из текста рассказа, предназначенного для «Нового мира» в 1929 г. (если он там вообще был): в этом Платонов, по-видимому, предпочитал не «нарываться».]

Отметим также три мотива, которые присутствовали в финальном завершении рассказа, но в романе уже «разошлись» — по разным местам:

по тексту «Ревзаповедника»:

[Текст от автора, это как бы заключительные размышления Пашинцева, только что распростившегося с Двановым и Копенкиным:] # О чем он думал? Ни о чем. Он не думал, а желал: сесть на единственную кобылу заповедника [1] и уехать самому вдаль — основывать лучшую жизнь и новые страны, тягаться с природой и людьми в ревностных схватках, наполнить провалы и скорби жизни своим избыточным чувством симпатии к ней. # — Строже надо! — предупредил себя Пашинцев. Нельзя нестись по полю вырванной травой. [2] # Он попоил худую безнад-

по тексту романа «Чевенгур»:

[Мотив беспризорной лошади: перед тем как ехать за пролетариатом, Прокофий] отыскал в окружных степях бродячую лошадь [1] и запряг ее при помощи Пиюси в фаэтон. [В Чевенгуре, где собственность отменена, это неудивительно, но и до этого Чепурный, будучи в губернском городе, также отыскивает ничейную лошадь:] Сейчас чевенгурца везла черная лошадь с белым животом — чья она была, неизвестно. [1] Увидел ее Чепурный в первый раз на городской площади, где эта лошадь объедала посадки будущего парка, привел на двор, запряг и поехал. Что лошадь была ничья, тем она дороже и милей для чевенгурца: о ней некому позаботиться, кроме любого гражданина.
[2: мотив перекати-поля представлен в сознании Якова Титыча:] ...по заросшему тракту в Чевенгур сдувалась ветром бесприютная перекати-поле,

зорную кобылу [снова 1] и поехал в село сгонять крестьян в помещичью усадьбу, чтобы они добровольно освоили высокие урожайные земли. # На дороге он не раз хотел повернуть коня в засасывающую бездорожную степь, но кобыла знала дорогу и не верила узде [3]: она шла только на деревню.

одинокая трава-странник.[1] Дом Якова Титыча поставлен был как раз поперек бывшей столбовой дороги, и юго-восточный ветер нагнал на него целый сугроб перекати-поля.
[3: мотив знания конем дороги лучше всадника:] Копенкин особо не направлял коня, если дорога неожиданно расходилась надвое. Пролетарская Сила самостоятельно предпочитала одну дорогу другой и всегда выходила туда, где нуждались в вооруженной руке Копенкина. Копенкин же действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы.

«Расхождение» смыслов по разным местам последующей редакции произведения того же автора (а также по разным его произведениям) можно видеть и в таком случае, на котором, пожалуй, я и закончу рассмотрение разночтений:

по тексту «Ревзаповедника»:

Он даже посоветовался с Дановым: не ликвидировать ли коммуну «Крестьянское Братство» немедленно, так как при сложной жизни нельзя будет разобрать, кто кого угнетает. Но Дванов отсоветовал: пусть, говорит; это они от радости усложняют, из увлечения умственным трудом — раньше они голыми руками работали и без смысла в голове; **пусть** пока потешатся.

по тексту романа «Чевенгур»:

Он даже посоветовался с Двановым: не ликвидировать ли коммуну «Дружба бедняка» немедленно, так как при сложной жизни нельзя будет разобрать, кто кого угнетает. Но Дванов отсоветовал: пусть, говорит, это они от радости усложняют, из увлечения умственным трудом — раньше они голыми руками работали и без смысла в голове; **пусть** теперь радуются своему разуму.
[Но и в другом месте романа, где в самом Чевенгуре Чепурный объясняет Гопнеру, почему он не спит со своей женой, у автора всплывает та же «терминология»:] Ее Прокофий в неизвестное место увел: пусть порадуется — все мы одинаковые пролетарии. Мне Прокофий объяснил, что я не лучше его.

Сходный мотив (если не его повтор, хоть и лексически нетождественный) можно усмотреть в «Котловане», где после исступленной пляски от радости избавления от кулаков (их отправили на плоту в Ледовитый океан) люди никак не могут остановиться:

> # — Эх ты, эсесерша наша мать! — кричал в радости один забвенный мужик, показывая ухватку и хлопая себя по пузу, щекам и по рту. — Охаживай, ребята, наше царство-государство: она незамужняя! # — Она девка иль вдова? — спросил на ходу танца окрестный гость. # — Девка! — объяснил двигающийся мужик. — Аль не видишь, как мудрит?! # — Пускай ей помудрится! — согласился тот же пришлый

[1] Что противостоит *вырванной*, то есть лишенной корней траве в тезаурусе Платонова? Очевидно — *травостой, травяные кущи, заросли бурьяна*, а также *лопухи, лебеда и крапива, «по-братски росшие среди прочих самовольных трав»*…

гость. # — Пускай посдобничает! А потом мы из нее сделаем смирную бабу: добро будет!

Но эта тема уже другого, более методического исследования — поиска характерных для автора «Платоновских» сюжетов и мотивов по всему наследию писателя, выявления его пред-текстов и вскрытия за-текста (той действительности, которая создавала сам текст).

* * *



Илл. 12. *Петрушка. Перчаточная кукла…*
(Конец XIX — начало XX в.)

Глава XII
«Возвращение» Платонова: поздний период творчества — поэтика умолчаний и недоговоренности[1]

Краткое содержание:

§ 1. История публикации и переименования. — § 2. Применяемые (и раньше) приемы. — § 3. Недосказанность, недоговоренность, умолчание (12 сцен рассказа: затекстовый комментарий).

§ 1. История публикации и переименования

Рассказ Андрея Платонова «Возвращение» не был опубликован при жизни писателя. В журнале «Новый мир», предпоследнем сдвоенном номере за 1946 год (№ 10–11), он появился в первом своем варианте —

[1] Следует иметь в виду, что это вариант статьи, опубликованной в «Вопросах литературы» (2008. № 2, с. 115–144), когда мне были еще неизвестны — ни рукопись рассказа, хранящаяся в РГАЛИ, ни — в ИРЛИ (*М. М.*).

с названием «Семья Иванова». Этот текст был подвергнут критике со стороны тогдашних авторитетов советской литературы — А. Фадеева и В. Ермилова.[1] После этого в первый раз, уже под другим названием, «Возвращение», рассказ был напечатан только в 1962 году, спустя 11 лет после смерти писателя. Как пишет в комментарии по поводу прижизненной публикации современный исследователь,

> только по чистой случайности имя Платонова не попало на страницы знаменитого партийного постановления 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград». Рассказ «Семья Иванова» хотел печатать журнал «Звезда», но Платонов весной 1946 г. забирает рассказ из «Звезды» и передает в «Новый мир»[2]. [Причины этой передачи неизвестны, неизвестно также и то, почему вообще рассказ смог быть опубликован.]

В частности, Фадеев, руководствуясь духом Постановления о критикуемых журналах, охарактеризовал «Семью Иванова» как рассказ «лживый и грязноватый», «перерастающий в злопыхательство» и назвал его — «выползшей на страницы печати обывательской сплетней». Ермилов же, выступивший еще до него, заявил, что рассказ наполнен

> «мраком, цинизмом, душевной опустошенностью» и является «гнуснейшей клеветой на советских людей». По его словам, автор всегда любил «душевную неопрятность», обладал «пакостным воображением», у него была постоянно тяга к чему-то «страшненькому и грязненькому», в духе дурной «достоевщины»; вот и теперь Пла-

---

[1] Соответственно — «Правда» от 2.2.1947, за подписью председателя Союза писателей, с. 3: «О литературно-художественных журналах», где Платонову посвящен один абзац; и «Литературная газета» от 4.1.1947, за подписью ее главного редактора, с. 4: «Клеветнический рассказ А. Платонова» (полстраницы, в 3 полосы).

[2] *Корниенко Н. В.* Комментарий к «Возвращению» // А. Платонов. Взыскание погибших. М. 1995, с. 667. По предположению комментатора, над сюжетом рассказа «Семья Иванова» Платонов работал параллельно с одноименным сценарием кинофильма, в первые месяцы 1945 г., или же работа над сценарием предшествовала созданию рассказа. (Текст сценария и комментарий к нему: «Советская литература» 1990. № 10, с. 78.) В нем действие разворачивается не в течение нескольких дней, как в рассказе, а охватывает почти всю войну. Само название «Возвращение» заимствовано у рассказа Александра Письменного, опубликованного в том же номере «Нового мира», сразу за Платоновской «Семьей Иванова». В нем имеется, например, такая почти Платоновская деталь: вернувшийся домой с войны инвалидом герой рассказа Яков Шурыгин (он потерял ногу) боится соболезнований, сочувствия товарищей и, отказываясь, как ему предлагают, идти работать счетоводом, стремится, как и раньше, обязательно быть охотником-промысловиком за ондатрами на Сыр-Дарье в Казахстане. Вначале есть и такой, снова «Платоновский» эпизод: в поезде, в котором герой возвращается домой, он видит пьяного инвалида. — Пьяный распевает песни и горланит на весь вагон: «Жизнь — копейка! (...) Цена у ней дешевая. Сдачи не требует!» Шурыгин для себя решает, что он ни за что не должен быть похож на него.

> тонов превращает даже 11-летнего героя «в проповедника цинизма» (это по поводу терпимости «дяди Харитона» к измене собственной жены и пересказа его речей Петрушкой перед родителями). Вообще, по словам Ермилова, герой Платонова — «толстокожий» и «грубошерстный», для того чтобы «прошибить» этого человека, вернуть ему совесть, понадобилась по-настоящему страшная сцена — «жалкие, спотыкающиеся детские фигурки, бегущие вдогонку за “гулящим” отцом». Особенно возмутительным советскому критику показалось то, что герой показан как «просто самый обыкновенный, “массовый” человек; недаром ему присвоена такая обиходная, многомиллионная фамилия. Эта фамилия имеет в рассказе демонстративное значение: дескать, именно таковы многие и многие “Ивановы и их семьи”».

Изменение названия как будто говорит о том, что Платонов пошел в этом навстречу пожеланию критика, но все же такая смена — если она и была — обусловливалась, скорее, собственными соображениями автора. В целом же автор, напротив, в чем-то усилил, как я попытаюсь показать, именно те стороны рассказа, за которые его ругали. Вот еще два патетических пуанта из статьи Ермилова:

> Нет на свете более чистой и здоровой семьи, чем советская семья.

(Тут невольно вспоминаются слова Понтия Пилата из «Мастера и Маргариты», произнесенные для услышания тех, кто «соглядал» за разговором прокуратора с его подследственным.) И далее:

> Советский народ дышит чистым воздухом героического ударного труда и созидания во имя великой идеи — коммунизма.

Но воспевания этого «героического созидания» в рассказе как раз не было. И критик резюмирует:

> описание у Платонова «всегда только по внешней видимости реалистично, — по сути же оно является имитацией конкретности».

(А чем же, в конце концов, должно быть художественное описание, если не имитацией конкретности?) Ермилов мыслит реализм на манер классицизма, считая высшим его порождением — соцреализм.

Характерно, пожалуй, еще одно переименование, но не заглавия рассказа, а формы имени сына Иванова, произошедшее в окончательной редакции, с различением того, как называют 11-летнего мальчика в рассказе сам повествователь, как называет его мать — и как отец. Первый раз мальчик упомянут уменьшительно, *как Петька*, — еще заглазно, в отдаленном воспоминании отца, который не видел детей долгие четыре года и помнит сына лишь совсем

маленьким. Затем отец называет его уже по-взрослому — *Петром* (повествователь и его герой как бы примериваются, как того называть). А при первой встрече в глаза отец назовет сына даже — *Петром Алексеевичем*, отчасти в шутку, чтобы показать, что того теперь трудно узнать, потом еще дважды — *Петей* (он вынужден как бы оправдываться перед сыном, о чем будет дальше особый разговор), но затем уже до конца, и в глаза и заглазно, только — *Петрушкой*.[1]

Мать в прямой речи везде в «Возвращении» обращается к сыну в ласкательной форме — *Петруша*. И здесь видно, что Платонов усилил после Ермиловской критики. В «доермиловском» рассказе «Семья Иванова» формы имени *Петрушка* вообще не было, вместо нее везде — в обращении отца и матери, и в речи повествователя — только *Петруша*. Эта форма нарочито старомодна и вызывает ассоциации с патриархально-классическим героем русской литературы: ср. называние сына — *Петрушей* родителями Пушкинского Петра Гринева, в «Капитанской дочке». Зато в переработанном последнем варианте, «Возвращении», ласкательно-уважительная форма имени делается более значимой, оставаясь только лишь в устах матери. Обыденно-нейтральным же Платонов делает почти карикатурное имя *Петрушка*, с которым для русской культуры исходно связаны коннотации высмеивания, насмешки (если не глумления) в традиции площадного театра и лубка.[2] Здесь же следует упомянуть и ассоциацию с другим *Петрушкой*, уже из «Мертвых душ», — то есть именем Чичиковского слуги, который читает всё без разбору и смысла.[3] Всего в форме *Петрушка* имя употреблено в рассказе «Возвращение» 72 раза.

---

[1] Надо сказать, что так звали героя и таково было само альтернативное название другого рассказа, «Страх солдата» (обычно Платонов писал вторые названия в скобках, вслед за основными), рассказ не публиковался при жизни, 1943-го года (датировка по: *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1, с. 288). См. также: *Спиридонова И. А.* Платонов. «Возвращение». Комментарий // *Спиридонова И. А.* «Внутри войны» (Поэтика военных рассказов А. Платонова). Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005, с. 168.

[2] Ср. *Некрылова А. Ф.* Театр Петрушки // в ее кн.: Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л. 1988, с. 76–93. Илл. 48, с. 87: «Петрушка. Перчаточная кукла... Конец XIX — начало XX в.», — где лицо куклы чем-то, на мой взгляд (*М. М.*), напоминает лицо самого автора рассказа (ср. Илл. 12 — в начале главы).

[3] Отсюда, кстати, возможна интерпретация пересказанных Петрушкой слов некоего «дяди Харитона», в ночном споре с отцом, — как просто глупостей, не имеющих отношения к делу, чего-то сказанного наобум, ни к селу ни к городу. Имеющий отношение к делу отрывок из «Мертвых душ»: «Ему [Петрушке] было совершенно все равно [какая книга], похождение ли влюбленного героя, просто букварь или молитвенник, — он все читал с равным вниманием; если бы ему подвернули химию, он и от нее бы не отказался. Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит». — Благодарю за подсказку Ольгу Меерсон.

§ 2. Применяемые (и раньше) приемы

Достаточно хорошо известны, уже описаны исследователями такие характерные приемы Платоновского письма, как использование грамматической, стилистической неправильности, неоднозначность, введение разного рода шероховатостей в свой язык, имитация затруднений речи, так называемые «сращения смысла» или «спрямления», как бы заимствованные из детской, какой-то неуклюжей речи. — В едином синтаксическом выражении, отступающем от правил языковой сочетаемости, порой сконденсированы сразу несколько смыслов, взятых из разных фразеологических оборотов. Иначе говоря, это поэтика анаколуфа, силлепсиса (зевгмы), каламбура, характеризующая зрелого писателя (по крайней мере, с «Чевенгура», «Котлована», «Ювенильного моря» и «Счастливой Москвы»). Она же видна и в позднем творчестве, но в «Возвращении» к ней добавляются некоторые новые черты, которых раньше у писателя не было или которые были видны в меньшей степени. Кроме неоднозначности, сдваивания значений, постоянного включения чужого слова в свою речь, Платонов все чаще использует в тексте недоговоренность, намек и умолчание. Эта тема и будет рассмотрена далее. Но сначала проиллюстрируем уже известные приемы[1] — на примерах из этого Платоновского рассказа.

В первой фразе сталкиваемся с выражением, стилистически отмеченным как армейское, канцелярский оборот, но в непривычной грамматической форме, с нарушением глагольного вида:

> Алексей Алексеевич Иванов, гвардии капитан, <u>убывал</u> из армии по демобилизации.[2]

Напрашивается как будто привходящий смысл: <армия могла почувствовать *убыль* такого своего члена, как капитан Иванов>? Кроме того, нельзя не согласиться с тем, как эта фраза откомментирована И. А. Спиридоновой:

---

[1] Платоновские нарушения лексико-семантической сочетаемости с подстановкой квазисинонима, гипонима или гиперонима вместо той лексемы, которая выглядит в сочетании «неправильной»: *убивать врага вручную* (Ч) — вместо «врукопашную»; *прочитал газету сполна и вслух* (Ч) — вместо «всю целиком»; *надо предпринимать существенную дисциплину* (К) — вместо «предпринимать какие-то меры» и «повышать дисциплину». Примеры взяты мной из диссертации Бена Дооге (Ben Dhooge) «Творческое преобразование языка и авторская концептуализация мира А. П. Платонова. Опыт лингвопоэтического исследования романов *Чевенгур* и *Счастливая Москва* и повести *Котлован*», защищенной в Гентском университете, 2007.

[2] Напомню, что выделения <u>подчеркиванием</u> здесь и далее мои. В угловых скобках — *предположения* (о статусе этих элементов текста подробнее в Разделе I). Кроме того, четырьмя точками обозначаю прерванную мной цитату, а знаком # убранный из цитаты абзацный отступ — *М. М.*

> Форма официального документа, военного приказа, предполагает использование глагола совершенного вида «убыть», который означает: «выбыть из состава чего-л. (вследствие увольнения, отпуска, смерти и т.п.)»[1]. Платонов меняет вид глагола на несовершенный и получает эффект длящегося, незавершенного действия-процесса («убывал», «убывающий»), наполненного не только внешним (социальным), но и внутренним (психологическим) содержанием и чреватого разными драматическими возможностями. Таким образом, первое предложение аккумулирует в себе не только содержание начальных эпизодов рассказа (проводы Иванова в воинской части и его отъезд домой), но содержание всего произведения, его сюжетный нерв и проблематику.[2]

В окончательной версии рассказа в том же абзаце появляется дополнительно закрепляющее этот неологизм, как бы еще и настаивающее на его уместности и законности причастие:

> На другой день сослуживцы Иванова снова его провожали; они опять пели песни и обнимались с убывающим в знак вечной дружбы с ним...

Именно такое построение текста, с парными «перекличками» по наиболее важным, содержательно насыщенным словам или мотивам утверждается в этом позднем шедевре Платонова: череда лексических повторов и перекличек в мотивах отработана здесь до совершенства.[3]

Вот обычное у Платонова наложение, или силлепсис, во второй фразе рассказа,[4] он почти незаметен, будучи сглажен повторением предлога:

> ...Иванова проводили, как и быть должно, с сожалением, с любовью, уважением, с музыкой и вином.

Последние два слагаемые добавлены в сочинительную конструкцию как бы противозаконно (провожать *с сожалением* — это одно, а *с музыкой* — совсем другое), так же как незаконно само упоминание запретных в соцреализме сю-

---

[1] Словарь русского языка: В 4 т. Т. 4. М. 1988, с. 447.

[2] *Спиридонова*. Указ. соч., с. 181–182. (Там же краткое изложение темы киносценария с условным названием «Семья Иванова» — с. 170.)

[3] Что, кстати, весьма способствует его сценичности — ср. современную (сезон 2006–2007), на мой взгляд, удачную постановку «Возвращения» — на малой сцене МХАТа Юрием Ереминым.

[4] Наиболее явные примеры силлепсиса, или зевгмы: «Шел дождь и два студента...», «Пью час с лимоном и с удовольствием», или из «Станционного смотрителя»: узнав, что лошадей нет, *путешественник* [ротмистр Минский] *возвысил было голос и нагайку*. (Об этом приеме у Платонова: *Нонака Сусуму*. О силлепсисе в «Котловане» Платонова // Творчество Андрея Платонова. Вып. 3. СПб. 2004.)

жетов — во-первых, выпивки, но особенно супружеских измен, а здесь на них в значительной степени построена фабула рассказа.

Обычно Платоновские неловкости речи, анаколуфы, случаи наложения и недоговоренности авторского описания «работают» на порождение новых смыслов, возникающих от взаимодействия слов **вне** непосредственно своего синтаксического подчинения. Так, например, здесь, в рассказе, о попутчице главного героя говорится

> Маша была миловидна, проста душою и добра своими большими рабочими руками и здоровым, молодым телом.

Что такое *добра руками и… телом* — не очень понятно, ведь герой в данной ситуации только смотрит на нее (а не, скажем, обнимает). Может быть, у девушки были большие, что называется, «добрые», руки? — несобственно-прямая речь, возможно, передает здесь мысли главного героя, дополняя рассуждения повествователя? Но на заднем фоне как будто сквозят, неясно просвечивая, и следующие смыслы, заимствованные из контекстного окружения: девушка была <простодушна>, <добродушна>, <с большим, *добрым* (или плотно сбитым) телом>, а может быть ?–<щедра и не очень щепетильна, не слишком жалея свое тело — по образцу Москвы Честновой, героини «Счастливой Москвы»>. Создается намеренная многосмысленность.

Или вот о маленькой дочери Иванова Насте:

> у неё было живое сосредоточенное лицо ребёнка, делающего всё в жизни по правде и всерьёз...

Как понять парадоксально «сосредоточенное» лицо ребенка? Ведь обычно как раз наоборот, у детей лица характерны скорее безмятежностью и рассредоточенностью, и если лицо *живое*, то далее как бы сами собой просятся уже такие характеристики, как — *подвижное, постоянно меняющее выражение*, ну, а тут «сосредоточенное». На чем? — Платонов, однако, ценит именно несочетаемое: стало быть, лицо было <сосредоточено на чем-то одном, а именно на том, очевидно, чтобы сделать *всё по правде и всерьез*>, то есть <лицо хоть и ребенка, но как бы уже ставшего взрослым, фиксированное на себе уже как взрослом> — та же многосмысленность, или характерный Платоновский парадокс-оксюморон.[1]

---

[1] Ср., впрочем, из «Реки Потудань» такую характеристику главного героя, как человека «со скромным, как бы постоянно опечаленным лицом», выражение которого (лица), по словам автора, происходило, вероятно, «от обычной сосредоточенности молодости». Следовательно, молодые герои отличаются у Платонова какой-то специфической сосредоточенностью?

Автор пользуется и таким приемом, который можно назвать «неоправданно-широким увеличением перспективы»: так, в рассказе говорится, что в окружающей героев

> осенней природе было уныло и грустно в этот час. Поезд, который должен отсюда увезти домой Машу и Иванова, находился неизвестно где в сером пространстве.

Последнее обстоятельство добавлено в последней редакции «Возвращения», как повтор того же самого мотива. Но смысл неопределенного, как бы без меры расширяющегося пространства усилен и подчеркнут еще раз — введением уже третьего по счету компонента (и также в последующей редакции рассказа), определением героини, попутчицы Иванова, как дочери некоего *пространщика*. Ср.: *Пространщик*, м. Работник бани, обслуживающий посетителей в раздевальном зале, отделении (от устар. «пространок» — одна из частей такого зала) / ж. «пространщица»)[1].

Речь повествователя у Платонова часто представляет собой смешение высокого и низкого, выражений официальной пропаганды, армейского жаргона и вместе с тем домашних, даже мещанских оборотов речи. Характерны речевые сдвоения в устах героя: *одет-обут* (о Петрушке), *живы-здоровы* (о всей семье) или слова из речи самого Петрушки, передающего речь «дяди Харитона», обращенную к его жене Анюте: *дура-баба*. Но вот и гораздо более тонкое отражение чужой речи внутри авторской. Оно проявляется в форме

---

[1] *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М. 1992. Интересный комментарий к этой словарной статье у некой Елены Дмитриевны Оксюкевич, в годы посещения Машковых бань Лены Васильцовой, взятый мной из Интернета (письмо на радио ведущему передачи «Русские вопросы» Борису Парамонову):

«Разрешите также сообщить Вам, что я знаю (из жизни) про слово “*пространщик*”, точнее — *пространщица*. Это работница общественной бани, ответственная за чистоту и порядок на своем “пространке”, то есть довольно широком и длинном проходе между двумя длинными полумягкими лавками, обращенными лицом друг к другу. На этих лавках мы, посетительницы бань, складывали снятую с себя одежду: платье, белье, чулки — и вместе с сумкой с чистыми вещами накрывали всё это полотенцем, прежде чем идти в мыльную. # Пространщица следила, чтобы вещи не украли (дело было в середине 30-х годов XX века), чтобы никто свои вещи не разбрасывал. У кого вещи и обувь получше, она убирала в шкаф. Она постоянно протирала пол в своем пространке, так как после мытья, выходя из мыльной, мы все были мокрые и с нас текла вода. Если воды на нас было очень много, пространщица на нас, детей, ругалась, но не злобно. # Она, действительно, подавала большие белые привлекательные простыни тем, кто мог за них (напрокат) заплатить. Деньги, очевидно, шли в казну, так как там висело объявление: “Давая на чай, ты унижаешь себя и других”. # У пространщицы была еще одна обязанность: как только место на лавке освобождалось, она должна была сказать контролерше на дверях, сколько человек можно впустить из очереди». [Характерно, что автор воспоминаний ассоциирует пространщицу не только с исходным *пространком*, но и с простынями — что указывает на еще один возможный для данного рассказа ассоциативный комплекс.]

воспроизведения повествователем услышанного Ивановым как будто откуда-то из репродуктора (?) объявления по вокзалу:

> Поезд... опоздал на долгие часы, а затем, когда эти часы истекли, опоздал еще дополнительно.

Тут выражен не прямой смысл, потому что безусловно проще было бы сказать: *поезд так и не пришел* — или: герой в тот день *так и его не дождался* — ожидание как будто удваивается с целью заставить читателя почувствовать, как долго герою пришлось ждать. Скорее всего, тут цитируется объявление, разносящееся по вокалу: *Поезд* (такой-то) *дополнительно опаздывает на* (столько-то) *часов*. Кроме того, *дополнительно* рифмуется со словом *окончательно*: друзья ведь только что простились с Ивановым, и, как сказано, они думали, что уже *окончательно*, — ан нет: он теперь вынужден вернуться обратно в часть, что наводит на мысль, что на самом деле так и всё в жизни капитана Иванова — вовсе не окончательно (тут просвечивает, как будто, уже авторская ирония).

Чужая, взрослая речь звучит в укоре, который Петрушка адресует сестре: она, по мнению брата, может испортить себе зрение, надевая очки «дяди Семена» (та села штопать варежки): *будешь иждивенкой всю жизнь проживать и на пенсии*.[1]

Почти в конце рассказа, уже в окончательной версии, Платонов заменяет стилистически нейтральное слово — маркировано-неправильным, передающим скорее речь самого Иванова, нежели повествователя:

> Он вошел в тамбур вагона и остался в нем, чтобы, когда поезд пойдет, посмотреть в последний раз на небольшой город, где он жил до войны, где у него рожались дети... [вместо прежнего, в журнальном варианте: *у него родились дети*][2].

---

[1] Эта реплика отсутствует в опубликованном журнальном варианте рассказа «Семья Иванова», она взята, по-видимому, из рассказа «Страх солдата», но там была обращена от Петрушки — к старику дяде Игнату, да и контекст изначально был другим: Петрушка требует, чтобы дядя Игнат, наоборот, надел очки: *надень их на нос, а за уши нитки намотай, а то ты без очков ослепнешь скорей, будешь иждивенец и просить у колхоза...*

[2] [Анахроническое замечание из 2015 г.: я не знал тогда о существовании рукописных вариантов — *М. М.*] Эта просторечная форма может быть также была реально заимствована из рассказа «Страх солдата», ее произносит Петрушка, но — применительно к бабке Марфе, которая раньше *у девок ребят морила, а ее в тюрьму советская власть в заключение посадила. Пускай бы лучше бабка целой была, при ней бы людей рожалось поменьше и едоков-дураков избытка не было* (сам мотив повторяет еще и бабку *Игнатьевну* — из пролога «Чевенгура»). В результате пожилой солдат, который рассказывает автору этот эпизод (дело происходило где-то под Смоленском, эпизод походит просто на дневниковую запись), говорит о том, что он впервые на фронте по-настоящему испугался, услышав именно эти слова мальчика: *он сморил меня своим злостным разумом*. Таких мальчиков со «злостным разумом» в целом очень много в произведениях Платонова.

Просторечное и не вполне уместное, как бы взятое из детской речи слово «*рожались*» аккумулирует в себе несколько смыслов. Приходят в голову 1) слова, которое мог слышать и сохранить в памяти сам Иванов: «*Баба (такого-то) рожает*» или обращенные когда-то прямо к нему: «*Твоя Люба рожает*»; 2) сказанное кем-то в сердцах, с явным неодобрением: «*Нарожали тут*!», а может быть, 3) услышанное в обычной форме *рожали*, подхваченное ребенком и переделанное в пассивный залог — *рожались*, то есть как бы <сами собой появлялись на свет>, хотя скорее всего обратное этому смыслу: 4) <появлялись с таким же трудом, как у рожавшей женщины, — будто сам Иванов, вспоминая то время, вынужден их снова *рожать*>.

Платоновский капитан Иванов — по сути дела, ребенок. Во многих случаях он и разговаривает, и голос его звучит, как у маленького:

> А ты знаешь, что мать делала тут, чем занималась? — жалобным голосом, как маленький, вскричал отец.

Это происходит во время ключевой в рассказе сцены, ночного разговора Иванова первоначально с женой, в который потом вмешивается их сын, уже со своим рассказом, про *дядю Харитона*.

Так же говорит и сам Петрушка. Еще днем перед обедом он подхватывает отцовское слово «настроение» и, обращаясь к плачущим матери с сестренкой, говорит: *Чего вы все?.. Настроеньем заболели...* — Это происходит почти сразу после произнесенного отцом (в обращении к матери): *Так, значит, в общем ничего, говоришь, настроение здесь было у вас*? — В отцовской речи слово тоже очевидно не его собственное, а — заимствованное из какой-то прежней, армейской жизни, как бы из стандартного обращения командира к солдатам на фронте, для их ободрения: «Ну, как настроение, бойцы?» (или, может быть, из официальной газетной риторики, где в контексте осуждения часто упоминались в то время чьи-то *упаднические настроения*).

Конечно, далеко не всегда в окончательной версии рассказа можно видеть семантически более сложную единицу, более нагруженный текст по сравнению с ранней, первоначальной редакцией. Вот, наоборот, произведенное автором усечение, т.е. не с добавлением, а, напротив, с сокращением нового смысла в окончательном тексте: *Иванов откладывал радостный и тревожный час свидания с семьей*. В прежней редакции было: *...задерживался в пути, откладывая радостный и тревожный час. ...* — Кажется, «задерживался в пути» звучало бы излишне отстраненным объяснением событий, скрывающим истинную причину, тогда как *откладывал* передает внутреннюю речь героя более непосредственно. Но в то же время общее направление работы по редактированию текста, его тенденция очевидна — это почти

всегда движение к возрастанию сложности (что подтверждается и статистически).

Во многих произведениях Платонова содержатся как бы одни и те же повторяющиеся мотивы, некие **идеи**, или даже целые сюжеты. В данном случае это, например, идея *привыкания, привычности* или того, что герою оказывается *по пути,* что он делает, так сказать, по*ходя*, без специального усилия, просто по ходу дела. В рассказе это выражено идеей *попутности* жизни*,* за которой, возможно, стоит более серьезная идея — *неразборчивости* Иванова в средствах, проще говоря — готовности его остановиться на том, что вообще первым *попалось* под руку. Вот объяснение того, почему Иванов не любил скуки и вынужденного бездействия, в котором поневоле оказался, застряв на вокзале, в самом начале рассказа, и способ выхода из этого томительного состояния:

> Иванов быстро обращался к делу жизни, то есть он находил себе какое-либо занятие или утешение, либо, как он сам выражался, простую подручную радость — и тем выходил из своего уныния.

С мотивом *безразличия* (или чего-то буквально *первого попавшегося*) близко смыкается идея *сходства, похожести*: то, что Семен Евсеевич два раза поцеловал жену Иванова в щеку, как мы помним, Люба объясняет мужу тем, что она казалась тому *похожей* — на его собственную, Семена Евсеевича, погибшую жену. Вот неумелое оправдание ее перед мужем:

> «Он говорил, что забылся и жену вспомнил, а я на жену его немножко похожа».

А вот, видимо, фраза, из-за которой муж собственно и приревновал Любу:

> «Без тебя было так грустно и плохо; пусть хоть кто-нибудь приходит, тогда не так скучно бывает и время идет скорее».

В поезде до этого Иванов смотрит на попутные домики и думает о сходстве — вернее, почти полном подобии его собственного домика и этих, проносящихся мимо, за окном:

> в таком же подобном домике, но в другом городе, живёт его жена Люба...

В словах *в таком же подобном* заключен легкий плеоназм, очевидно, это передача косвенной речью шероховатости самой мысли героя. Мать Люба во время обеда вспоминает, что *так же*, как Настя, и она сама тоже закрывала пирог подушками — чтобы пирог не остыл до прихода Семена Евсеевича. Петрушка, в свою очередь, пересказывает родителям рассказ о *дяде Харитоне* и его жене Анюте: поведение этого Харитона и его «великодушие» каким-то не прояс-

ненным образом должно служить примером для его отца — примером того, как ведут себя люди в трудной ситуации (сын оказывается вполне способен оценить сходство двух ситуаций, а не просто невпопад рассказывает первую пришедшую ему в голову историю, т.е. *городит* неизвестно что).

§ 3. Недосказанность, недоговоренность, умолчание (12 сцен рассказа: затекстовый комментарий)

Кроме обычных Платоновских неоднозначности и многосмысленности[1] типа рассмотренных выше совмещений нескольких значений в одном, расширения перспективы события, как бы уводящей в бесконечность пространства, кроме интерференции различных точек зрения (автора, героев, различных «сторонних» голосов)[2], в рассказе «Возвращение» автор широко пользуется еще намеком, недосказанностью, пропуском значимого события и умолчанием с подтекстом, что для прежних его произведений было, все-таки, не так характерно. Рассмотрим их.

Весь рассказ вмещает в себя, как было подсчитано Ириной Спиридоновой (Указ. соч., с. 191), семь дней из жизни капитана Иванова — от его встречи на вокзале с девушкой Машей, дочерью пространщика, и до собственно «возвращения», то есть момента, когда он спрыгивает с поезда, чтобы *вернуться* домой к семье, как мы все, читатели, надеемся. По моим подсчетам, в рассказе происходит 11 смен хронотопа, то есть по крайней мере 12 разных сцен — с разным составом участников, происходящих в разное время и/или в разном пространстве. Попробую их описать и прокомментировать с точки зрения присутствующих тут **умолчаний**.

---

[1] Не говорю *многозначности*, чтобы не заимствовать термин лингвистики.

[2] Так, что даже «диегетические структуры повествования переходят полностью в миметические» (*Ходель Р.* Переводы романа «Чевенгур» с точки зрения проблемы ирреально-реального пространства // Russian Literature XLVI (1999) North Holland, с. 172). Напомню, что *мимесис* — от греческого mimesis — это подражание, первоначально термин древнегреческой философии, характеризующий сущность человеческого творчества (музыка — как подражание гармонии небесных сфер; искусство — подражание реальности). В нарратологии *мимесису*, как словесному изображению прямой и косвенной речи героев, противостоит *диегесис* (diegesis), или изображение не речи, а реальных действий, самих событий. Третий компонент, который здесь важен, — это *экзегесис*, то есть толкование, объяснение автором поступков, действий и мыслей своих героев (*Шмид В.* Нарратология. М. 2003). С мимесисом в наиболее чистом виде мы имеем дело в театральном представлении (если там нет специальной фигуры рассказчика), с диегесисом — в повести, рассказе или кинофильме, когда нет прямой, косвенной речи или какого-то иного способа воспроизведения реплик персонажей.

1. Первая сцена является общей экспозицией, вступлением к рассказу, в ней герой, как уже сказано, *убывал из армии*. Действие начинается вечером, когда Иванову не удается уехать на поезде и он вынужден вернуться обратно в часть.

2. Встреча Иванова с девушкой Машей происходит на второй день, хотя он видел ее на вокзале еще накануне. В новой же, так сказать, после-журнальной редакции рассказа это разрастается уже до полноправной второй сцены.[1] Внутри нее помещены два малых отступления, происходящие в воспоминаниях Иванова — на один день и еще далее назад (может быть, даже на год и более: они будут описаны ниже). Первоначально это вставной эпизод внутри 1-й сцены рассказа, но в последующей редакции он развернут в последовательное воспоминание — будучи достроен из одних обмолвок, в сцене первоначальной. Накануне капитан только собирался было позвать Машу с собою в часть, чтобы ей не пришлось ночевать на вокзале, но так и этого не сделал, потому что

> пока он думал, попутная машина тронулась, и Иванов забыл об этой женщине.

Вместо предложения в прежней версии о «женщине в ватнике» (*Она и вчера там сидела…*), а также придаточного (*Когда вчера Иванов был на вокзале…*) — теперь автором дописаны половина первого абзаца и целиком второй абзац: в журнальной версии то и другое отсутствовали. Вот из первого абзаца:

> На другой день сослуживцы Иванова снова его провожали; они опять пели песни и обнимались с убывающим в знак вечной дружбы с ним…

Нетрудно догадаться: песни, которые поют фронтовые товарищи капитана, скорее всего — пьяные, это умолчание самое простое, текстовое, само собой разумеющееся. Видно, это и есть та *музыка*, с которой его *провожали*, да и *обнимались* все теперь на прощание, как говорится, «по пьяной лавочке», отсюда понятны и (взаимные?) клятвы в *вечной дружбе*, которые дают друг другу фронтовики, однако тут же вмешивается авторский трезвый и полуиронический комментарий — о том, что *чувства свои они затрачивали уже более со-*

[1] Хотя И. А. Спиридонова (видимо, вслед за Н. В. Корниенко) считает, что здесь, возможно, как и во многих других случаях, перед нами просто восстановление первоначальных текстовых купюр, обусловленных цензурой: *Резонно усмотреть здесь восстановление начального авторского текста. Известно, что над Платоновскими произведениями редакторы проделывали целые хирургические операции, чаще всего — «ампутации»*. (Комментарий, с. 184–185). Для установления того, что было на самом деле, необходимо познакомиться с рукописями — как рассказа «Семья Иванова», так и правки его машинописи, то есть рассказом «Возвращение» в окончательном виде, что сделать пока невозможно (архив обрабатывается в секторе ИМЛИ РАН, доступ к нему для меня был закрыт).

кращенно, очевидно просто устав от навязчивости этого повторения: сколько можно прощаться с одним и тем же человеком?

2.1. Только теперь, уже на следующий день, Иванов припоминает прежние встречи с Машей, узнав в ней свою старую знакомую из неведомого (современному читателю) *БАО* — т.е. батальона аэродромного обслуживания.

2.2. Здесь же и погружение авторского голоса в сознание самой Маши — в воспоминании о том, что летчики

> любили её, как старшую сестру, дарили ей шоколад и называли «просторной Машей» за её большой рост и сердце, вмещающее, как у истинной сестры, всех братьев в одну любовь и никого в отдельности.

Возможно, что кавычками тут в авторском тексте обозначены ее слова, обращенные на вокзале к Иванову: то есть она сама рассказывала ему об этом? Откуда он помнит эту ее кличку? А может быть, впрочем, он вспоминает слова знакомых ему летчиков, сказанные когда-то о ней. При этом последняя часть цитаты, выделенная подчеркиванием, скорее всего, передает размышления самого Иванова, к которым примешиваются, конечно, и мысли автора. Здесь перед читателем серьезный вопрос, который можно было бы причислить к *ложным* догадкам — ранее сформулированной загадки: а была ли «любовь» Маши к летчикам только фигуральной или же — вполне буквальной, то есть вела ли девушка сама себя с ними достаточно «вольно» или только платонически пользовалась их любовью?

Ответа на него Платонов нам не даст, но вот задуматься заставит, тем более в связи с тем, что происходит с героями в дальнейшем. Это недомолвка, или лакуна, значимость которой возрастает, приобретая со временем дополнительный вес (хотя разрешения так и не получает). — Назовем ее глубинным умолчанием, или недосказанностью-загадкой. Я отношу оба вставных эпизода (2.1 и 2.2) ко второй сцене, хотя формально можно было бы признать их самостоятельными.

3. Между 2-й и 3-й сценами следует разрыв, внутри которого, как уже было сказано, скрыт поцелуй Иванова и Маши (умолчание тут опять минимально: все и так понятно). Далее, в 3-й сцене, герои жгут костер, жарят яичницу, наконец, приходит поезд, в котором они едут двое суток до Машиного родного города, еще два дня проводят у нее, ну, а затем Иванов собирается, наконец, уезжать к себе. О том, что в действительности происходило между ними за эти два дня, ничего не сказано. Читатель вправе предположить, что они не только ходили вместе по родному городу девушки и знакомились с ее дальними родственниками. Здесь еще одна лакуна, более существенная, но тоже неразрешенная. С одной стороны, вполне может быть, что их отноше-

ния оставались в рамках *платонической* невинности, уже знакомой читателю по прошлым произведениям автора (например, в духе любви Дванова к Соне Мандровой, в «Чевенгуре», или Никиты Фирсова — к Любе, из «Реки Потудань»), но судя по дальнейшему развитию сюжета, все же это не так.

Замечу еще раз, что значимость умолчания тем больше, чем больше в дальнейшем (а также и в предшествующем тексте) на него намеков. Именно к этому умолчанию отсылок довольно мало (поцелуй скорее всего был, а вот все остальное?) и значимость его как будто невелика, убывая к концу. Нам оставлен только следующий многозначительный, до конца не проясненный намек, во время самого их расставания:

> Маша не знала семейного положения Иванова и по девичьей застенчивости не спросила его о нём. Она доверилась Иванову по доброте сердца, не думая более ни о чём.

Почему эти невысказанные мысли девушки не переданы, например, более простыми словами: *не спросила, женат ли он или нет* (*женат или холост*?) — ведь это была бы более непосредственная передача косвенной речи героини. Вместо них употреблена более официальная, прямо какая-то выморочная формула *семейное положение*. (На мой взгляд, тут автор как бы берет на себя «грех» Маши, покрывая его неуклюжим вроде бы в ее устах, каким-то «загсовским» выражением, будто взятым из анкеты, которую надо заполнять, но о которой героине так не хочется думать [это моя интерпретация, на уровне предположения]).

И еще: что́ в действительности скрывается здесь за глаголом *доверилась*? Не просто ли тривиально-грубое <отдалась>? Это опять-таки не доведенная до ясности мысль, а лишь читательская догадка, на уровне заднего фона. Всё это вопросы, как бы повисающие в воздухе, потому что определенно автором по поводу них ничего не сказано, а сомнение или даже подозрение у читателя посеяно.[1] В дальнейшем эти недосказанности так и не проясняются, но их «подвешенность» ощущается, поскольку с ними перекликаются, на них намекают некоторые другие элементы сюжета.

4. Как мы читаем в начале следующей, 4-й сцены, при расставании с Машей *Иванов привычно поцеловал ее и любезно обещал вечно помнить её образ*. — Снова намек на то, что между ними было. Почему поцеловал «привычно»? — потому ли, что за прошедшие два дня он уже много раз это проделы-

[1] Здесь мы опять имеем дело с недосказанностью, вроде тех, на прояснении которых в своем исследовании поэтики «неостранения» у Платонова (и Достоевского) настаивает Ольга Меерсон (*Меерсон О. А.* «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Беркли. 1997 — или более доступное издание: Новосибирск. 2002).

вал? Более естественно было бы сказать в этом случае: *по привычке поцеловал ее*. Но и в таком случае остается неразрешимый вопрос: поцеловал ли так, как уже привык целовать за эти два дня (а), или так, как раньше целовал на прощание свою жену (б), или вообще как мужчина целует женщину, с которой какое-то время встречается (в)[1]? И к чему здесь последние выделенные слова — *вечно помнить ее образ*? Для чего, казалось бы, давать это заведомо невыполнимое обещание?[2] Оно и высказано как-то не по-настоящему, ведь т*а*к не обещают: будто не всерьез, не вполне искренне, только лишь «из любезности». (К такому предположению толкает слово *любезно*, стоящее тут вроде бы не на месте.)

Заметим, что, расставшись, герои ведут себя по-разному, причем это отличие сознательно еще усилено в окончательной редакции рассказа, по сравнению с журнальной:

> Маша, оставшись одна, заплакала, потому что никого не могла забыть: ни подруги, ни товарища, с кем хоть однажды сводила её судьба.

Это явный намек на то, что Маша свои только недавно завязавшиеся отношения с Ивановым хотела бы считать вполне серьезными. В прежней редакции после возвышенных слов о «вечной памяти» и у самого героя возникало подобное желание, переданное несобственно-прямой речью, от повествователя:

> а когда-нибудь он [Иванов] обязательно встретится с нею вновь, чтобы уже никогда не расставаться.

Это соответствует всегдашнему стремлению сокровенных героев Платонова к повторной и, может быть, вечной встрече — где-то, на небесах. Но вот теперь, как представляется, этот ключевой смысл — забота о сохранении памяти о человеке — намеренно переложен только на одну Машу, сам же Иванов от него как будто освобождается. Уезжая на поезде, он равнодушно смотрит в окно — на *попутные домики городка, который он едва ли когда увидит в своей жизни...* Читателю уже ясно, что произошедшее между ним и Машей осталось для него только «попутным» приключением и к ней он решил больше не возвращаться (наиболее естественный вывод по тексту, который можно сделать).

---

[1] Умолчание той или иной степени можно в некотором примитивном смысле «измерить» — просто тем количеством Догадок, которые ему соответствуют: чем больше неопределенность, очевидно тем глубже, существеннее и умолчание. Можно ввести даже что-то вроде следующей «алгебраической» записи, где (У = Д1 + Д2 + Д3) будет обозначать: данное Умолчание предполагает, или ему соответствуют сразу три Догадки, или запись (Д1 = Н1 + Н2) будет значить, что на Догадку № 1 «работают» Намеки 1 и 2.

[2] Это замечает и сама Маша, в своей ответной реплике: — *Зачем меня помнить вечно? Этого не надо, и вы все равно забудете...*

В конце этой же 4-й сцены идет невзначай оставленное в косвенной речи соображение-воспоминание Иванова, не сопровождаемое никакими угрызениями совести с его стороны:

> он ещё из части послал жене телеграмму, что он без промедления выезжает домой и желает как можно скорее поцеловать её и детей.

Здесь слышен, как будто, голос его совести, ранее совсем не слышный или только глухо звучавший, когда герой еще только решал остаться в незнакомом городе с Машей. (Сравним с более ранней в тексте фразой: *В сущности, ему нужно было бы скорее ехать домой, где его ожидала жена и двое детей…* — и зададим себе вопрос: чей это голос? самого героя, как бы его совести, или рассказчика, автора?) — Как понимает читатель, между этими двумя попытками пробуждения совести в герое он провел все-таки два дня с молодой подругой. — Соцреалистическая назидательность и вообще какая-либо оценка событий скрыта, она как бы за кадром, не дается ни авторской речью, ни несобственно-прямой речью героя:

> Он сам не знал, почему так делал, — может быть, потому, что хотел погулять ещё немного на воле.

Читатель должен делать выводы сам, либо — отождествляясь с героем рассказа и продолжая ему сопереживать, сочувствовать (как много тот вынес на своих плечах во время войны, почему бы не позволить себе немного «расслабиться» на прощание), либо же осудить того и вынести приговор — в черствости, неразборчивости средств, беспринципности (и в чем еще обвинял бедолагу Иванова уверенный в собственной непогрешимости, насквозь советский критик Владимир Ермилов).

5. Следующая сцена занимает всего один абзац и описывает ожидание женой Любой мужа и ее беспокойство по поводу того, что шесть дней со времени прихода его телеграммы его самого всё еще нет дома.

6. В 6-й сцене герой, наконец, приезжает. Его встречает на вокзале сын. Описание Петрушки (в журнальном варианте и в устах матери, как было сказано — *Петруши*) почти дословно заимствовано из рассказа «Страх солдата»:

> малорослый и худощавый мальчуган, но зато головастый, лобастый, и лицо у него было спокойное, словно бы уже привычное к житейским заботам, а маленькие карие глаза его глядели на белый свет сумрачно и недовольно, как будто повсюду они видели один непорядок.[1]

[1] В рассказе 1943 г. с некоторыми добавлениями: *…собой он худощавый, но головастый, и лицо у него спокойное, морщинистое и словно бы уже уставшее от житейской заботы,* (…)

Мы тут видим характерное для Платонова, как и раньше, описание «хозяйственного мужичка», некоего преждевременно состарившегося ребенка-резонера, в нескольких случаях проявляющего себя немым, а здесь поневоле и явным — укором своему отцу. При первой встрече сын сразу же «окорачивает» папашу: *Чего ехал долго?* (умолчание, вполне понятное для читателя: сын, конечно, еще не может здесь знать реальной причины задержки в пути, но отец-то и мы, читатели, ее хорошо знаем), на что Иванов как бы вынужден оправдываться: *Это поезд, Петя, тихо шёл.* — Может быть, и поезд, в самом деле, шел долго, но привез он Иванова позже на два дня из-за того, что Иванов провел их, по собственной воле, в чужом городе, с Машей. Однако повествователь задним числом никак не проговаривается и не упрекает, не развенчивает героя, не резонёрствует (как полагалось бы, наверно, в образцовом произведении соцреализма) и не комментирует читателю «проступка» Иванова (может быть, вообще и не считает его проступком?), предоставляя нам самим выбирать, с кем оставаться по части *эмпатии* — с гулякой-отцом или с вот этим несколько страшноватым дознавателем-сыном. (Тут некое особое, глубинное умолчание, или умолчание-проблема, решение которой приходится отложить до самого финала.)

А Петрушка назойливо продолжает свой «допрос», удивляясь, что у отца на груди — всего лишь два ордена (*и три медали*, добавляет как бы в свое оправдание отец), что с войны тот привез всего одну сумку — то есть почти пустой вещевой мешок (сам-то хозяйственный Петрушка, была бы его воля, как он говорит, все вещи возил бы с собой — *в сундуке*: в нем не *сломается и не помнется*)[1]. Потом он еще и бесцеремонно взвалит мешок отца себе на спину, чтобы отнести его домой: отец же *покорно* следует *за ним*[2] (тем самым как бы

как будто повсюду они один непорядок видели и осуждали человечество («Страх солдата», с. 171).

[1] Тут мы должны соотнести излагаемое с фактами, которые стали известны после войны, в основном по слухам очевидцев, но в постперестроечное время и из воспоминаний, — о большом количестве привезенных «трофеев», с которыми советские фронтовики (особенно «штабисты», командный состав) возвращались из покоренной Германии.

[2] В тексте можно увидеть еще сквозной, то есть проходящий через весь рассказ и характеризующий многих, если не всех в нем героев, — сюжет *скромности, застенчивости* и *робости*. Сначала «глаза Иванова глядели на Машу скромно, даже застенчиво», чем он ей, по-видимому, и понравился. Затем уже сама Маша «по девичьей застенчивости» не спрашивает Иванова о его «семейном положении». Потом и жена Иванова, Люба, отвыкнув от него, «краснела» и «стеснялась мужа, как невеста». Когда он к ней обращается, у нее «застенчивое», «испуганное» выражение лица, которое ему, кстати, «столь нравилось», потом ее лицо описывается как «застенчивое и сильно утомленное». Но теперь уже сам Иванов чувствует «робость» — перед собственным сыном и дальше «покорно» согласится на то, что назавтра ему надо будет сходить в райсовет и в военкомат, чтобы встать там на учет и, по-видимому, получить хлебные карточки.

показывая, что сын остается в семье главным?). Но последнее тоже, конечно, не говорится впрямую — ни повествователем (в *экзегесисе*), ни в мыслях самого Иванова (в *мимесисе*), а только лишь показано нам (в *диегесисе*), хотя вывод из такого диегетического показа напрашивается сам собой, довольнотаки просто вычитываясь из текста. (Это читательский вывод, или смысловая импликация, которая лежит практически на поверхности, являясь минимальным умолчанием.)

7. В следующей сцене появляется сама Люба, жена Иванова. Ее мысли снова, как ранее мысли Иванова, переданы несобственно-прямой речью. И в них мы встречаем опять умолчание, на этот раз связанное с фигурой *Семена Евсеевича*. Читателю пока неясно, кто такой этот Семен Евсеевич и в каких он с Любой отношениях. Это станет понятно позже, только в сцене ночного объяснения супругов. Пока же перед читателем встает новое, самое элементарное умолчание, повышающее интерес читателя к тексту и однозначно разрешаемое в дальнейшем (можно назвать его «сюжетным», или даже «детективным»). Беспокойство Любы выражается в следующих мыслях:

> не явился ли домой Семён Евсеевич... у него есть такая привычка — являться среди дня и сидеть вместе с пятилетней Настей и Петрушкой.

Люба явно не хотела бы, чтобы этот человек пришел к ним именно сегодня, когда приехал ее муж. Вот завтра или послезавтра —

> она сама расскажет мужу всю правду, как она была. К счастью, Семён Евсеевич сегодня не явился.

Основная, разрешаемая ниже загадка, следующая: какую такую «правду» жена боится поведать мужу? Ответ на нее впереди. Но тут еще этот трижды употребленный довольно странный глагол «*являться*». Почему, казалось бы, не нейтральный — «*пришел*»?

Повторенный трижды во внутренней речи героини глагол «являться», мне кажется, следует объяснить тем, что Любе крайне нежелательно появление в этот день этого ее знакомого: если бы Семен Евсеевич теперь на самом деле пришел, то кто-нибудь, но не она (сама она по мягкосердечию вряд ли бы такое себе позволила и уж наверно не произнесла бы вслух) мог бы сказать: «*Явился, не запылился*» (это догадка, лежащая на уровне фона и подтекста, соответствующая глубинному умолчанию).

Итак, супруги встречаются. В этой, уже седьмой по счету в рассказе, сцене Иванов стоит, обняв жену,

> не разлучаясь, чувствуя забытое и знакомое тепло любимого человека.

(Заметим: про поцелуй супругов ничего не сказано, может быть, его и не было или он неважен в связи с предыдущим?) — Но это уже *тепло*, вместо призрачного и эфемерного *запаха*, который остается, как мы помним, у героя в воспоминании от Маши. То есть нечто безусловно более существенное и более материальное, нежели запах *лесной листвы, незнакомой заросшей дороги* и *павших осенних листьев*. Сам контраст получит мощное развитие в следующей сцене, когда Иванов будет сидеть за столом в комнате своего дома, вытянув ноги и закрыв глаза, а остальная семья вокруг — хлопотать, готовя праздничный семейный обед.

8. Иванов рассматривает вещи и предметы мебели в комнате, представляя, как они, эти предметы, *скучали по нем* (снова совершенно Платоновский мотив, одушевление неживых предметов, здесь же и еще старый мотив, опять запах, но теперь — родного дома):

> Теперь он вернулся и смотрел на них, вновь знакомясь с каждым, как с родственником, жившим без него в тоске и бедности. Он дышал устоявшимся родным запахом дома — тлением дерева, теплом от тела своих детей, гарью на печной загнётке. (...) Нигде более Иванов не ощущал этого запаха, хотя он бывал за войну по разным странам в сотнях жилищ; там пахло иным духом, в котором, однако, не было свойства родного дома.

Вот тут ему и вспоминается запах Маши — как запах ее волос, тревожный, зовущий куда-то в новую дорогу. Он было начинает вспоминать о ней, но тут же останавливает себя, отгоняя саму опасную мысль об этом:

> Что она делает сейчас и как устроилась жить по-граждански, Маша — дочь пространщика? Бог с ней...

Это можно сопоставить с беспокойными мыслям его жены Любы, о Семене Евсеевиче, которые пересказаны в предыдущей сцене: для нее подобные мысли — постоянный повод терзаний, а для него несколько иначе — ну, погулял и ладно... Если жена Люба (так же, как и девушка Маша) проста душой, то уж ее муж, очевидно, *себе на уме*. Как окажется далее, он хочет одержать верх в их борьбе самолюбий, компенсировать свою невольную неудачу — наверно оттого, что сплоховал перед сыном. И всё это, надо сказать, ему удается.

Сын Петрушка продолжает наседать теперь уже не на отца, а — на мать и на сестру, он им продолжает давать какие-то недетские, въедливые, бесконечно рассудительные указания — мать называя, с явной иронией, «стахановкой», упрекая за то, что та слишком медленно готовит пирог: *привыкла*

копаться, стахановка![1] — а сестру ругает, что она, оказывается, неэкономно обрезала кожуру на картошке: *зачем ты мясо с картошки стругаешь: от этого у нас питание пропадает...* (слово «питание» — вновь явно из какого-то взрослого, официального лексикона), и даже огню в печи Петрушка дает установку, как следует гореть:

> Чего горишь по-лохматому... даром, что ль, деревья на дрова в лесу росли... А ты, Настька, чего ты щепу как попало в печь насовала, надо уложить её было, как я тебя учил.

Весьма важным кажется незаметно оброненное, казалось бы, сказанное в упрек одной лишь сестренке, но подсознательно обращенное при этом к отцу (которое отец мог бы обратить на самого себя, если бы был более совестлив или если бы задумался) — словосочетание *как попало*. Именно капитан Иванов, как можно понять, живет *как попало* (вспомним характерный именно для него мотив *попутного*, первого попавшегося, первого встречного), сын же призывает всех жить — «сознательно», взвешивая каждый шаг, отдавая отчет в каждом своем поступке. До какого-то времени отец это терпит, но потом нагнетание обстановки в доме начинает его беспокоить и, так сказать, «доставать»:

> что-то мешало Иванову чувствовать радость своего возвращения всем сердцем, — вероятно, он слишком отвык от домашней жизни и не мог сразу понять даже самых близких, родных людей.

Его сомнение в правильности своего «возвращения», таким образом, все усиливается: не лучше ли было все-таки остаться с Машей, видимо, думает он. Множество осмыслений, в которых предстает в рассказе понятие *возвращения*, и множество точек зрения на него оправдывает то, что Платонов в результате предпочел именно это заглавие — прежнему «Семья Иванова». Что делать: или возвратиться в часть, или возвратиться к домашнему мирному труду? — Возвратиться к Маше или возвратиться в семью к жене, к отвыкшим от него детям? Чувство досады, должно быть, не раз возникает у главного героя, а подспудно отец испытывает еще и страх перед сыном. По-видимому, тоже сначала на уровне умолчания: как мы помним, вначале он робок и покорен — даже перед своим сыном. Реально же его страх будет воплощен только после ночной сцены объяснения с женой, когда проснувшийся Петрушка расскажет отцу про женщин, которых, якобы, «имел» дядя Харитон. Тогда по невольной

[1] В журнальном варианте было чуть иначе: *привыкла копаться, стахановка тоже*! — тут происходит сокращение излишнего вышучивания официальных авторитетов. В наиболее вульгарном из возможных вариантов было бы, наверно, так: *тоже <мне>, стахановка <нашлась>*. У Платонова же оставлен минимальный намек на это «бульварное» выражение.

собственной аналогии отец вспомнит о Маше: он даже на миг подумает, что и сыну о ней может быть что-то известно!

Забавно, что тут отец не понимает истинного смысла рассказа, так и не выраженного сыном явно. А способен воспринять и оценить его — только читатель (или зритель), мы с вами. Петрушка проводит довольно опасную аналогию, сравнивая поведение собственной матери — с поведением жены дяди Харитона Анюты, чего Иванов, захваченный своим локальным страхом, очевидно, уловить и не может. Для него и для жены сын болтает неведомо что (*Чего ты городишь там, спи лучше...)*. Наличие этого умолчания может фиксировать только читатель, это их общее, вместе с автором, если угодно, умолчание. Но это всё произойдет потом, в 10-й сцене.

А пока кульминацией 8-й сцены можно считать момент, когда Люба, расплакавшись над приготовлением пирога (она мажет его сверху жидким яйцом перед тем, как поставить в печь), продолжает как бы механически, по инерции, сама не замечая того, смазывать праздничный пирог — своими *слезами*. Перед этим читателю сказано, что она готовила *пирог-скородум* — то есть, очевидно, замешав тесто без дрожжей, чтобы сделать хоть что-нибудь на скорую руку. И теперь своеобразной «закваской» пирога вместо дрожжей становятся — ее слезы. Получается оксюморон: праздничный пирог на слезах. (Но опять же увидеть это вместе с повествователем можем только мы, читатели.)

Кроме того, когда Люба отвечает на вопрос Иванова, «*Как настроение здесь было у вас*», обращаясь к нему: «*Страшно было, что ты никогда к нам не приедешь*», — герой и читатель вполне могут это понять, соотнося с только что произошедшим событием — встретившейся Иванову в пути девушкой Машей, с которой он чуть было не уехал совсем, чтобы «начать новую жизнь». (В подтексте, восстановимом для читателя, следующее: Иванов мог и в самом деле не вернуться домой, не просто погибнув на войне, а, как наверное не возвращались множество фронтовиков, заведя на стороне другую семью, по совсем другой причине, чем та, которая здесь выставлена на поверхность — и о которой думает, начиная плакать в этом месте рассказа, Люба.) От сам*о*й же Любы этот смысл очевидно скрыт (можно назвать его по отношению к ней — умолчанием в минус первой степени, так и не восстановимым, но по отношению к нам это снова общее с автором умолчание.

8.1. В добавленном эпизоде, по сравнению с журнальным вариантом, к этой, самой большой по объему сцене (около 8 страниц) Петрушка за обедом намеренно меньше всех ест, а на простодушное объяснение (матери — отцу, очевидно, с Петрушкиных слов, сказанных когда-то ранее), что это для того, чтобы отучить Настю есть слишком **помногу**, он с видимым упреком обращается к родителям:

А вам ничего не жалко. ... А я хочу, чтоб вам больше досталось.

На что отец с матерью, как добавлено Платоновым в последней редакции, поглядели друг на друга и *содрогнулись* от слов сына. Выделенный глагол, на мой взгляд, вполне сознательно введен в повествование на позднем этапе: он получает роль провозвестника того действия, которым, по сути, и завершается рассказ в финале, когда душа Иванова — *заполнилась содроганием*. Это умолчание особого рода, можно назвать ее некой миной замедленного действия, на уровне мотивной, или сюжетной символики, долженствующей подействовать кумулятивно, в самом конце. (Можно провести от него параллель к тому, что названо «сюжетным иносказанием» у Эйхенбаума — например, в случае, когда в романе Толстого у Анны Карениной, помышляющей о самоубийстве, задувает свечу или когда на скачках погибает лошадь Вронского, кличка которой — *Фру-Фру* — заимствована из французской пьесы, где это имя принадлежало ветреной девушке. В более раннем варианте романа параллель между судьбой лошади и судьбой героини была еще явственнее.[1])

Среди множества **мотивов**, пронизывающих рассказ, надо отметить и мотив **слез** — как видимых, так и невидимых: вначале, после расставания с Ивановым, не показывая ему, что она огорчена, как мы помним, плачет Маша, дочь пространщика, затем слезы капают, как мы помним, у его жены Любы на пирог-скородум, когда она вспоминает, как с детьми они *протерпели* всю войну, боясь, что отец больше уже не вернется домой.[2] И тут же слезам матери начинает вторить еще маленькая Настя, объясняя отцу: «*А мама плачет и я буду*». Потом ночью льются еще одни слезы — опять у матери, снова не видимые мужу, а «слышит» их уже только Петрушка (об этом чуть ниже). Наконец, сам Петрушка украдкой плачет, скрывая, что он проснулся и не спит на печке, — от обиды за мать, которая не умеет оправдаться перед отцом, а к тому же еще и сам обвиненный отцом, заглазно, что он будто бы ведет себя как старик. Отец жалуется матери: *Что за человек вырос — рассуждает, как дед,* — причем отец еще обидно называет сына — *отростком*. (В последнем можно видеть несколько смягченное ругательство, что-то вроде: *выродок*.) Петрушка на упреки отца реагирует болезненно, но до времени лишь про себя, в разговор при этом не вступая: «*Ладно, — подумал он, — пускай я дед, тебе хорошо было на*

[1] Анна Каренина должна была зваться *Татьяна*, а кличка у лошади была по-английски Tiny, по-русски Таня (*Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. 1870-е годы. Л. 1974, с. 186–190).

[2] Она говорит ему теперь: «мы пр**о**терпели» — вместо более раннего, видимо, слишком выспреннего, варианта — «пр**е**терпели».

готовых харчах!» (прорывается сдерживаемая обида взрослеющего ребенка). Отец уже потом, после их разговора, как бы передает ему в сердцах свое право старшинства: «*Большую волю ты дома взял, — сказал отец. — Да теперь уж все равно, живи здесь за хозяина*...» Наконец, в финале, когда душа самого Иванова приходит в *содрогание*, — что же это, как не слезы, долженствующие в свою очередь исторгнуть — слезы читателя?

Второй кульминацией внутри той же 8-й сцены выступает другое умолчание, уже вполне понятное для любого читателя, как бы лежащее на поверхности. Жена Люба не умеет скрыть или как-то тактически подготовить Иванова к неожиданному появлению в доме Семена Евсеевича, постороннего человека, ставшего во время отсутствия мужа ее другом и помощником (она не успевает или и не собирается предупредить детей, что о нем при отце лучше не упоминать): в результате оберегаемый матерью секрет наивно выдает Настя, которая приберегла отложенный от обеда свой собственный кусок пирога — для «дяди Семена», как она заявляет. Это неожиданно и болезненно переживается матерью, а также всё понимающим старшим сыном. Люба в сильнейшем замешательстве и на вопрос мужа, кто же этот Семен, отвечает невпопад, очевидно первое, что приходит в голову:

> Не знаю, кто такой... Ходит к детям один, его жену и его детей немцы убили, он к нашим детям привык и ходит играть с ними.

То есть как бы: <больше мне нечего о нем сказать.> — То, что у отца сразу же возникают подозрения и что он возмущен тем, что узнал, не сказано: это ясно из дальнейших действий (тут опять поверхностное умолчание): Иванов удивленно спрашивает жену, сколько же лет человеку, который приходит играть к ним в дом с его детьми? После чего:

> Петрушка проворно посмотрел на мать и на отца; мать в ответ отцу ничего не сказала, только глядела на Настю грустными глазами, а отец по-недоброму улыбнулся, встал со стула и закурил папиросу.[1]

---

[1] Мотив **огня** или разнообразных действий с огнем, как замечено Спиридоновой (с. 186–187), у Платонова в рассказе амбивалентен. Во-первых, огонь дает очищение (огонь назван среди *чистых* веществ...), но с другой стороны, для читателя очевидна еще и постоянная *игра с огнем*, к которой, очевидно, привык на фронте капитан Иванов, он продолжает как бы по инерции играть с ним и прийдя оттуда. Начиная понимать, как он думает, с кем жена ему изменила, Иванов многозначительно закуривает. Потом, во время ночного разговора (в 10-й сцене) он еще многократно, в самые важные моменты разговора вместо ответов жене-то *зажигает* спичку, чтобы *раскурить* трубку, то просто молча *курит* трубку в темноте, то выбивает *жар* из трубки. В конце концов, уже после «главного» признания ему Любы, снова — *закуривает* трубку и садится на табурет <тут он и принимается за свое

Снова умолчание, смысл которого опять понятен без объяснений, однозначно вычитываясь из контекста, на основе обычных правил человеческого поведения и знакомства со средствами их выражения в художественном тексте. Петрушка сначала пытается отвлечь отца от расспросов о *дяде Семене*, а потом старается выгородить мать, беря инициативу на себя, чтобы ее защитить и от невысказанных им упреков, как будто подсознательно даже — обвиняя и самого отца:

> «Он старей тебя — Семен Евсеич!.. Он нам пользу приносит, пусть живет».

Это звучит и как невысказанный укор: <Семен нам пользу приносит, в отличие от тебя, до сих пор отсутствовавшего — ведь от тебя-то пользы нам не было>. И в последнем случае — умолчание, которое может вычитать из текста читатель. Возможно — но тоже подсознательно — так воспринимает реплику и сам отец, но этого он пока не проявляет (затронута тут и тема старшинства, уважения, незазорности любви к старшим. Разъяснение некоторых возможно появившихся у читателя ранее догадок мы получаем из слов автора, что Иванов начинает чувствовать даже некоторую «робость» перед сыном, который распоряжается в доме как хозяин):

> Он хотел было спросить у жены более точно, кто же такой этот Семён Евсеевич, что ходит уже два года в его семейство, и к кому он ходит — к Насте или к его миловидной жене, — но Петрушка отвлёк Любовь Васильевну хозяйственными делами...

Скорее всего, он это сделал сознательно, чтобы отвести от опасных, с его точки зрения, признаний не умеющей хитрить матери. А вслед за тем Петрушка довольно бесцеремонно напоминает отцу, что завтра тому необходимо сходить в райсовет и в военкомат, чтобы встать на учет —

> скорей карточки на тебя получим.
> — Я схожу, — покорно согласился отец.

(Это обещание, как мы понимаем задним числом, которому не суждено сбыться: утром после пробуждения Петрушка, конечно, еще может надеяться, в первые мгновения, что отец отправился в военкомат, но вскоре понимает, куда в действительности он отправился: еще одно умолчание, остающееся за кадром и восстанавливаемое на этот раз — в дальнейшем ходе сюжета.) Только спустя некоторое время, за столом, отец находит повод, в свою очередь, «уколоть» сына: когда Петрушка скажет, что собирается поступить кочегаром в баню и

дознание как бы по-серьезному>. Когда же ему уже «все ясно» (он твердо решил, что уедет), он *зажёг керосиновую лампу, сел за стол и завёл часы на руке.*

на получку «справить» матери пальто, отец ему возразит: *Без тебя, без твоей получки обойдёмся*...

9. В конце 8-й и в начале следующей (9-й) сцены в окончательной редакции будет выпущен эпизод, или даже целая сцена (в прежней редакции — два абзаца и заключенный между ними диалог), когда Петрушка колет дрова во дворе и говорит с матерью наедине:

> — Мама, а ты любишь меня? # — Люблю, — ответила мать.
> — Я тебя больше всех люблю, и ты меня люби больше всех.

Вполне Платоновская сценка. Но, наверно, ненасытность этой сыновней любви в окончательном варианте показалась автору излишней — все-таки рассказто о любви обычных мужчины и женщины. В окончательном виде 9-я сцена очень коротка: это ужин, с подготовкой семьи ко сну.

10. 10-я сцена — на мой взгляд, вторая по значимости в рассказе, если не самая значимая, и вторая же по величине (7 страниц). Здесь происходит ночной разговор Иванова с женой, почти полностью подслушанный Петрушкой, который прикидывается спящим: повествование теперь ведется как бы от его лица, с его точки зрения. Естественно умалчивая о собственном приключении по дороге домой, Иванов хочет показать себя безупречным супругом, а вину за свой уход — переложить на жену. Скорее всего, он уже решил, что теперь *возвратится* к Маше. В своих упреках он пользуется стандартным и вполне «обывательским» набором выражений:

> «кровь, что ль, у тебя горит еще», «ты в дураках меня оставила», «хватит тебе зубы мне заговаривать», «не задуривай ты меня», «все вы женщины такие», «ты в сердце ранила меня», «ты потеху, посмешище сделала из меня», «правду говорят, баб много, а жены одной нету»...

(Почти все они, эти выражения, отражают представления некой ходячей мужской морали.) Кульминацией этой сцены можно назвать эпизод, когда Петрушка в критический момент слышит то, что не мог на самом деле видеть глазами. Отец довел мать до слез своими убийственно прямолинейными расспросами и примитивными, заранее сделанными выводами: если Семен служит *по снабжению материальной части* на заводе (как она ему простодушно сообщает) — то, значит, он *жулик*; если он ходит к ним в дом, значит, с каким-то умыслом. Видно, нашел себе *бабу ещё не старую, собой миловидную*... А Люба не знает, что на это возразить, она говорит только, опять как будто невпопад: *Он детям о тебе рассказывал, Алёша* (...) *он детям говорил, как ты воюешь там за нас и страдаешь*... Вот тут-то Петрушка, лежа на печи и

> расслышал, что в глазах её были большие остановившиеся слёзы.

Метафорическое в данном случае употребление глагола *расслышал* скрывает под собой некое невозможное событие, по сути дела чудо, объяснимое только сыновним вчувствованием, глубоким сопереживанием матери. (Можно назвать это — умолчанием в квадрате, то есть на уровне домысливания читателя.) А вот умолчание, уже упоминавшееся, от других героев, во внутренней речи Иванова, когда он после рассказа сына про *дядю Харитона* и его *жену Анюту* оказывается по-настоящему напуган, но не показывает виду: он готов допустить что-то вроде ясновидения у своего сына:

> Вот сукин сын какой! — размышлял отец о сыне. — Я думал, он и про Машу мою скажет сейчас...

Отца здесь охватывает невольный страх: может быть, именно поэтому или еще и поэтому он решает затем совсем уйти из дома. (Это умолчание на уровне предвосхищения, догадки, может быть, читательское и авторское, но не персонажа.)

И на следующей странице еще одно умолчание: после того как все аргументы, приведенные женой, почему им надо было бы теперь жить вместе, опровергнуты, т.е. «правда» Иванова торжествует, он сам, наконец, проговаривается. Можно понять это как оправдание перед самим собой — оправдание своего прошлого поведения (и самого будущего решения расстаться с женой, оставив детей). Иванов говорит ей:

> Всё это чепуха какая-то! (...) Не задуривай ты меня... Скучно мне, Люба, с тобою, а я жить ещё хочу.

Выделенное здесь — опять-таки позднейшая вставка, ранее в рассказе на том же месте упрек был сформулированный по-другому: *Я четыре года ждал там жизни — и вот она*. — То есть было только осуждение, а теперь еще и возникает намек на то, чего же он сам хочет, в душе. Становится ясно, что Иванов бы хотел освободиться, сбросив ненужную ему обузу, чтобы «погулять» (как ранее уже высказывал это его подспудное желание автор), может быть, чтобы пожить еще *на воле*, почувствовать себя все еще холостым. Следует вторая кульминация в этой сцене: Петрушка слышит признание матери отцу, которая рассказывает, как, будучи уже в полном отчаянии, сблизилась с неким «инструктором райкома профсоюза», из эвакуированных. Снова возникает мотив подобия, очевидно очень болезненный для самого Иванова. Вот слова его жены:

> Один человек сказал, что он любит меня, и он относился ко мне так нежно, как ты когда-то давно...

Комментарий повествователя и прямая речь (или «прямая мысль») на это Петрушки:

> Петрушка ничего не знал про этого инструктора и удивился, почему он не знал его. «Ишь ты, а мать наша тоже бедовая», — прошептал он сам себе.

(Элементарный логический вывод таков: значит, 11-летний Петрушка всё понимает, он уже — вполне как взрослый.) Иванов после этого признания устраивает жене форменный допрос, как раньше ему устраивал сын, но более профессионально, добиваясь сначала ее уверения, что *женщиной* она *была давно*, и только с ним, *уже забыла когда*. Но имени того, с кем она ему изменила, он так и не выясняет, его презрение направляется на уже упомянутого ранее «Евсейку». Потом, для объяснения мужу того, зачем она разрешила Семену Евсеичу ходить к их детям, Люба говорит:

> Я глядела на него и вспоминала тебя, что ты есть у нас...

Услышав, что, по мнению Евсеича, она, Люба, *походит* на погибшую жену Евсеича, Иванов неожиданным вопросом: *А он на меня тоже похож?* — добивается ответа: *На тебя никто не похож, ты один, Алёша*. Далее могло бы следовать с его стороны убийственно логичное доказательство несостоятельности ее рассуждений. Ведь если Евсеич не похож на него, ее законного мужа, то зачем было того приводить, пускать в дом, приближая к семье? (В умолчании наиболее болезненное: инструктор профсоюза, оказывается, был так же нежен, как он, Иванов, когда-то был нежен раньше, значит теперь это уже давно не так?) До этого она как будто сказала, что пустила Евсеича в дом, во-первых, чтобы он хоть чем-то заменил детям отца, а, во-вторых, еще и потому, что он ей самой, оказывается, *напоминал* мужа. Вполне можно обвинить Любу в «женской логике», но почему-то Иванов не делает этого. Зато он обнаруживает слабое место совсем в другом ее рассуждении — и вот тут-то происходит один из центральных диалогов между супругами, причем смысла ответа жены на свой вопрос он, Иванов, возможно и не понимает (так же как смысла последовавшего за этим рассказа Петрушкой о Харитоне):

> — Сколько раз ты встречалась с ним, когда бывала совсем близкой (...) Ведь с ним ты тоже была женщиной?

[это еще речь об инструкторе райкома профсоюза, с которым Люба, современно выражаясь, как будто «переспала»: это единственный раз, когда Иванов заговаривает о нем]

> — Нет, не была я с ним женщиной, я хотела быть и не могла...

Если рассуждать вполне материалистически: то есть к*а*к «не могла»? — Это говорится о человеке, имени которого не сообщается: вместо реального имени Иванов презрительно называет того собирательно, именем другого человека, «Семена-Евсея» — «Евсейкой». В ее устах вполне Платоновская логика, логика слова немотствующего и противоречивого, трудного для произнесения и для восприятия на слух: Люба действительно хотела бы *почувствовать* себя женщиной с другим человеком и — не могла.

Следующая по счету кульминация в той же сцене — когда Люба просит прощения у мужа, а он, не в силах сдержать себя и стерпеть услышанное, по-видимому, разбивает кулаком стекло лампы или сдавливает его так, что оно лопается (окончательно непонятно, что происходит: ведь Петрушка, от лица которого описываются события, лежа на печи, ничего не видит)[1]. От шума просыпается и начинает кричать Настя, Петрушка делает вид, что проснулся только сейчас, и вот тут-то он произносит свою «воспитательную» речь для отца — про дядю Харитона (потом, устав от всего пережитого напряжения, он — *сморился* и быстро заснул).

11-я сцена снова короткая, она начинается с того, что утром мальчик не находит никого из родителей дома: мать очевидно на работе, а от Насти он узнает, что отец куда-то ушел (может быть, в райком, как обещал?), но оказывается, что он ушел, взяв с собой вещмешок. Читателю пока непонятно: ушел ли тот совсем или еще собирается вернуться? Через несколько абзацев, уже в начале следующей сцены, это кратковременное умолчание получает ответ. (Еще умолчание, между 11-й и 12-й сценами: остается неизвестным, к*а*к именно собирались дети, когда Петрушка наконец понял, что надо срочно бежать вслед отходящему поезду и уезжающему на нем отцу. Действие переносится в другое место.) Следующая сцена, как и в начале, вновь возвращает повествование на точку зрения старшего Иванова.

12. Вот главный герой сидит на вокзале:

> Он уже выпил двести граммов водки и пообедал. Он еще ночью окончательно решил уехать в тот город, где оставил Машу, чтобы снова встретить ее там и, может быть, уже никогда не разлучаться с нею.

[1] В предшествовавшем «Семье Иванова» сценарии фильма муж начинает крушить все вокруг: опрокидывает стоящую на улице машину, волочит в сторону лафет пушки, поднимает и бросает от себя труп немца... Но там было более 20 действующих лиц и даже такие по-Платоновски неправдоподобные «кинематографические» детали, как — выпадающая изо рта в ведро с грязной тряпкой — вставная челюсть Пашкова; старик на вокзале, «высаживающий» внука — держа того на руках, подтирающий своей бородой; а также сохраняемая героем Пашковым в неприкосновенности много лет кровать покойной жены (он дарит ее потом семье Ивановых, уходя, как бы уступая тем самым место мужу) — в финале фильма дети разбирают эту подаренную кровать на части.

(Этого мы, читатели, не могли узнать раньше, будучи на точке зрения Петрушки и переживая события как бы от его имени, но могли подозревать, здесь эти подозрения подтверждаются уже от имени главного героя.) Как мы понимаем, это прекрасно сопрягается с тем, что оставленная Ивановым Маша (этого, кстати, не знает главный герой, но зато знаем мы, читатели) *никого* [а ранее было: никогда] *не могла забыть: ни подруги, ни товарища, с кем хоть однажды сводила ее судьба*, — то есть она-то, *просторная Маша*, вероятно, продолжала его ждать. Последним из доводов Иванова, в его глазах оправдывающих его поведение, очевидно проговариваемых им самому себе, как бы перебираемых в памяти, выступает следующий:

> Вся любовь происходит из нужды и тоски; если бы человек ни в чём не нуждался и не тосковал, он никогда не полюбил бы другого человека.[1]

Это как бы венчает, зацикливая ранее упомянутый (в его поучениях жене) мотив окончательного «расчета»: о том, что во всем всегда есть объективные причины и надо искать как побудительный мотив выгоду конкретных заинтересованных лиц. Все делается не случайно, следовательно, ее знакомый «Семен-Евсей» не мог ходить к ним в гости просто так, без тайного умысла. Как ранее Иванов «учил» свою жену:

> Глупая ты, Люба.[2] Прости ты меня, пожалуйста. Ничего без расчёта не бывает.

А теперь он оправдывает свои действия тем, что Любе, конечно же, было выгодно поступить так, как она поступила, она действовала по расчету, согласно его логике, и простить ее за это невозможно. — При этом Иванов не думает, что тот же самый силлогизм *посредством рассуждения в уме* (это оборот, вычеркнутый автором из данного места, в окончательном варианте рассказа — кстати, он походит на типичные в «Чевенгуре» и «Котловане» плеонастические конструкции типа *думать в уме*) может быть применен — к нему самому. Итак, он убеждает себя, что не может оправдать Любу за то, что та сблизилась со своим инструктором — как она сказала, *из нужды*. Однако зададим себе вопрос: его собственный роман с Машей, следовательно, так же не подлежит

---

[1] Переклички в мотивах **гнева** и **сердца** (как связь слов *осерчать* и *сердце* ср. выражение «зайтись сердцем»): сначала днем после обеда Петрушка *осерчал* на сестру за то, что она надела очки дяди Семена; потом, ночью, он с печи слышит, как *серчает* голос отца, который ругается с матерью. В последней сцене, при самооправдании главного героя, решившего уехать от жены, говорится, что *его сердце ожесточилось против нее, и нет в нем прощения человеку, который целовался и жил с другим, чтобы не так скучно, не в одиночестве проходило время войны и разлуки с мужем*. — Последние выделенные слова — снова как будто детская, Петрушкина, речь в устах отца.

[2] [В журнальной версии рассказа в этом месте было еще: *или хитрая*...]

оправданию? А разве он был вызван крайней нуждой? — скорее, просто прихотью человеческого сердца. Вряд ли Иванов готов назвать его настоящей любовью, а свой брак с Любой — роковой ошибкой. Обо всем этом он как будто не задумывается, весь комплекс рассуждений остается в умолчании, во всяком случае повествователь не сообщает нам, что мысли Иванова заходят так далеко: всё остается на самостоятельное обдумывание.

Итак, скрытый с поверхности сюжет всей второй части рассказа (от приезда героя домой) состоит в том, что Иванов ищет оправдания своему вольному «мужскому» поведению и для этого начинает обвинять жену в том, в чем на самом деле виноват сам (даже еще и не зная о ее «проступке») — в неверности.

В общем, даже неважно, была ли на самом деле ее и его «измена» — недаром подробностей и той, и другой нам в рассказе не дано, — главное, что она **могла** быть — как с той, так и с другой стороны. Иванов начинает выискивать вину, довольно быстро ее находит и доказывает (самому себе), что во всем виновата Люба. Его цель — самоутверждение. Грубо говоря, он хочет доказать стереотипное: «курица не птица, женщина не человек» (или, по Далю: «бабий ум — бабье коромысло, и криво, и зарубисто, и на оба конца»). Цели он достигает, одерживая над женой победу, но вот над детьми, особенно над сыном, утвердиться ему все-таки не удается.

Кульминацией последней, 12-й сцены бесспорно является эпизод с бегущими за поездом Петрушкой и Настей. Недаром критик Ермилов так взъелся на Платонова: особенно возмутили его в этом рассказе, как мы помним, жалкие фигурки спотыкающихся детей, «бегущих за гулящим отцом». (Так значит, все-таки и Ермилова, что называется, «проняла» эта сцена![1]) В окончательном варианте упоминание падающих детей из двукратного делается трехкратным. Уже в печатном варианте сказано, что Петрушка *волочил* Настю за руку, когда та не поспевала за ним, а потом они оба падали — на глазах наблюдающего эту сцену из поезда отца, но все-таки, поднимаясь, бежали дальше вперед, но в окончательном виде рассказ дополняется еще и третьим падением — после жеста рукой большего из детей (т.е. Петрушки), как будто *призывающего* кого-то *возвратиться*,

> тут же они снова упали на землю. Иванов разглядел, что у большего одна нога была обута в валенок, а другая в калошу, — от этого он и падал так часто.

Отец и тут еще не догадывается или только убеждает себя, что это не его дети, хотя читатель-то уже давно догадался: по логике рассказа, они не могут быть

[1] Отчасти это подтверждается тем, что спустя 20 лет Ермилов признал свой поступок, с публикацией статьи, «ошибочным».

ничьими другими. Еще одно умолчание, о котором может догадаться только читатель: почему Петрушка, всегда такой обстоятельный и аккуратный (оставленный повествователем в предыдущей сцене за отчитыванием и собиранием Насти в дорогу), вдруг сам оказывается одет бог знает во что?[1]

И. А. Спиридонова развивает эту тему, предлагая следующее решение: в сценарии «Семья Иванова» разнокалиберная обувь на Петрушке объяснялась дефицитом обуви среди эвакуированных, но в более позднем рассказе «Семья Иванова» и в его окончательной редакции «Возвращение»

> наоборот, подчеркнуто, что Петрушка с ног до головы одет «исправно» (сцена встречи отца с сыном). В финале через перемену во внешнем облике Петрушки Платонов показывает внутренний переворот в ребенке: все рациональное уходит из Петрушки в этот миг — руководит им «чистое сердце», именно здесь оно открывает себя по отношению к отцу (с. 207).

То есть, по-видимому, Петрушка надел на себя то, что первым попалось под руку?

Что это именно его дети, Петрушка и Настя, читателю сообщается не сразу, а, опять-таки, с характерным отступом и замедлением. Вначале рождается догадка, которая потом подтверждается — нагнетанием всё большего числа деталей: один из детей больше ростом, он ведет другого или даже тащит за руку, на одной ноге у него почему-то валенок, на другой галоша... [Мы могли бы подумать, что это Настя, но нет, здесь как раз нарушение ожиданий.] Подтверждается вывод Ермилова: главный герой, капитан Иванов, — действительно толстокожий, или «грубошерстный» (чему тоже соответствует умолчание, с последующей отгадкой). В финале же главный герой чувствует, как

> жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь, и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием.

До этого раньше, как мы помним, «содрогнулись» вместе отец и мать, когда их сын Петрушка за обедом признался, что не съедает всё именно для того, чтобы им (и малолетней сестре) досталось больше! Они, как и мы, читатели, такого себе не могли представить.

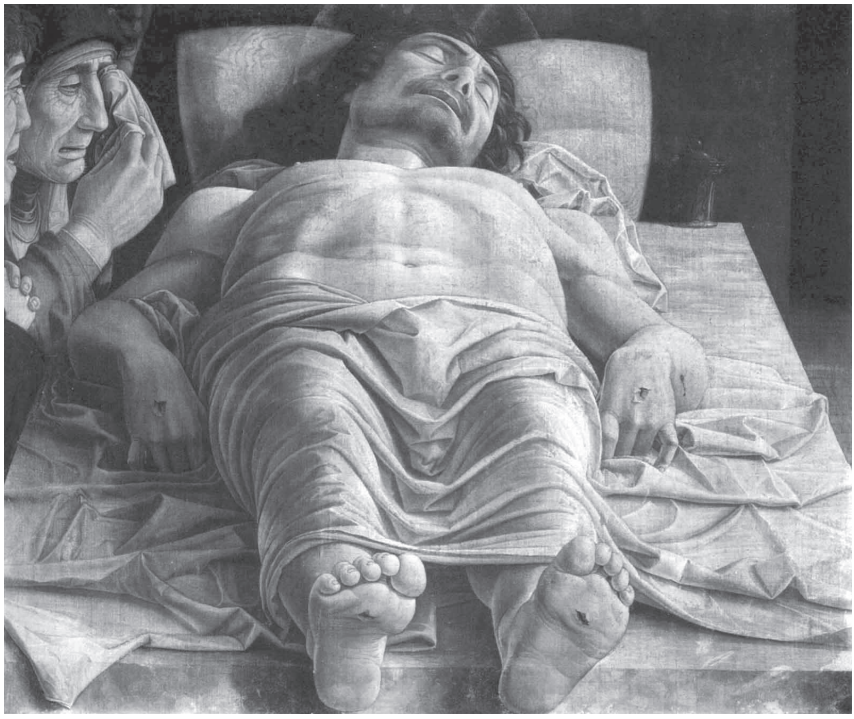
Само финальное возвращение главного героя происходит на уровне показа, но не проговаривается ни героем, ни автором. Об окончательном ре-

[1] По предположению Анджелы Ливингстоун, тут и происходит «некое возвращение [Петрушки] к нормальному детству» (*Ливингстоун А.* Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2. СПб. 2000, с. 116).

шении Иванова нам, читателям, ничего не сообщается: мы лишь наблюдаем происходящее, как сцену, в последовательности *диегетических* действий (но не *экзегетически* — не как объяснение происходящего, не как описание повествователем сказанного или происходящего внутри души героя, его мыслей — *миметически*). В финале Иванов просто спрыгивает с подножки и действительно **возвращается** — чтобы пойти навстречу бегущим вслед поезду детям, Насте и Петрушке. Само заглавие при этом надо признать наиболее многозначным символом, скрывающим за собой наиболее сложную и наиболее длительную игру с умолчанием: вот, все-таки, куда он вернулся...

В зависимости, так сказать, от «расстояния» между элементами структуры в сюжете следует различать умолчания более длинного и более короткого радиуса, «радиуса действия». И наиболее длинным в рассказе становится умолчание заглавия — поскольку смысл «возвращения» окончательно проясняется только в последней фразе. Итак, во-первых, есть умолчания с подтвердившимися ожиданиями (со структурой умолчание=ожидание+разгадка), во-вторых, умолчания так и не раскрытые во всем тексте (умолчания со знаком минус), в-третьих, умолчания с ожиданиями вовсе не подтвердившимися, опровергнутыми дальнейшим ходом событий.

* * *



Илл. 13. Андреа Мантенья. *Мертвый Христос* (1490)

Глава XIII

Расхождения в редакциях рассказа «Семья Иванова» («Возвращение»). Текстологические операции и поэтика

Краткое содержание:

§ 1. Нагромождение в тексте или Усложнение его? — § 2. *Предупоминание* — сознательный прием творчества или интуитивный? — § 3. Нужна ли для финальной сцены предыстория *валенка*?

Аннотация:

Рассматривается альтернативная по сравнению с первоначальной последовательность написания версий рассказа Платонова «Семья Иванова». На основании аргументов автор склоняется в пользу гипотезы о том, что машинописный вариант, обнаруженный

им в архиве В. Гроссмана, предшествовал по времени тому, который был опубликован в журнале «Новый мир» в 1946 г. Иллюстрируются образцы правки, внесенной редакцией журнала в текст рассказа. Анализируются значимые повторы ключевых слов в тексте; вводится существенный параметр определения значимости слова с поэтической точки зрения — его *Предупоминание*. Прослеживается судьба предупоминаний следующих ключевых для данного рассказа слов и словосочетаний: *содрогнуться / содрогание; храпеть / захрапеть; морщинистый / морщины; хлопотать / хлопочущая; родились / рожались; жалкий / жалобный; вечно помнить / вечная память; валенок* — во всех трех (или даже, можно считать, четырех) известных на сегодня его редакциях: М — т.е. машинописи, подаренной Гроссману, НМ — журнальной версии, опубликованной в «Новом мире», и В — книжной (а также еще и машинописи, оставленной Платоновым в журнале «Звезда»).

Вся любовь происходит из нужды и тоски; если бы человек ни в чём не нуждался и не тосковал, он никогда не полюбил бы другого человека.

[этот фрагмент внутреннего монолога героя первоначально (в журнале) был исключен из текста рассказа «Семья Иванова», но впоследствии в книжном варианте, уже под названием «Возвращение», восстановлен]

В моей предыдущей опубликованной статье[1] рассматривались аргументы в пользу возможной последовательности написания известных на сегодня вариантов текста рассказа А. Платонова «Семья Иванова» («Возвращение»), при которой его машинопись, хранящаяся в фонде В. Гроссмана (М)[2], явилась на свет позже журнального варианта рассказа, напечатанного под тем же названием в 1946 году «Новым миром» (НМ). Наиболее поздней версией рассказа бесспорно является всем известный текст, печатавшийся неоднократно как книжный вариант, уже после смерти писателя, под измененным названием — «Возвращение» (В)[3]. Теперь рассмотрим противоположную альтернативу, согласно которой указанный машинописный вариант М все-таки предшествовал появлению журнального. Обозначим такую последовательность так: «М→НМ→В»[4].

---

[1] *Михеев М. Ю.* От «Семьи Иванова» к «Возвращению» А. П. Платонова. Вопросы текстологии // Филологические науки 2’2015, с. 58–73 (см. там же и Литературу).

[2] РГАЛИ Ф. 1710. В. Гроссман, оп. 1, № 144.

[3] Кто именно переименовал его, до сих пор неясно (ссылаюсь в этом на мнение Н. В. Корниенко).

[4] Эта альтернатива поддерживается обнаружением в самое последнее время в неразобранной части архива журнала «Звезда» за 1946 год неавторизованной и недатированной машинописи рассказа (сообщение автору по электронной почте 26 феврале 2015 г. ученого секретаря Рукописного отдела ИРЛИ — Любови Владимировны Герашко). Этот вари-

Итак, при последовательности «М→НМ→В» Замена может происходить либо на первом этапе, от машинописи к журналу «М→НМ», либо — на втором, от журнального к книжному варианту «НМ→В». На первом этапе таких Замен обнаружено всего лишь 4 (наиболее вероятно, что они обусловлены требованиями редакции), на втором их существенно больше, а именно 17: это, скорее, уже правка по инициативе автора. Кроме того возможны Замены внутри данного текстового фрагмента сразу на обоих этапах: тогда это уже «двойная Замена» и ее можно обозначать так: Зам1+Зам2.[1] Их опять-таки совсем немного: тоже 4 — т.е. внутри того же самого фрагмента происходит как бы — и правка его редакторами, а затем еще и автором. Итого как таковых Замен: 4+17+4=25.

Встречается и другое, гораздо более частотное преобразование: это правка фрагмента, когда на первом этапе происходит Замена, а на втором — Восстановление исходного вида фрагмента, т.е. (Зам1+Восс2). Таковых уже 21 случай. Логически это двухходовое преобразование вполне объяснимо: если первая операция в нем осуществилась, скорее всего, насильственно (что-то в первичном тексте М было заменено по настоянию редакторов «Нового мира»), то вторая оказалась просто авторским возвращением текста к исходному виду, т.е. возмещением нанесенного ему урона — так, согласно логике вещей, должен был ощущать это сам Платонов. Итого всех текстологических операций, как-либо связанных с Заменами: 25+21=46. Приведу здесь примеры последней из названных, более частотных операций:

	М (машинопись РГАЛИ, Фонд В. Гроссмана № 1710 оп. 1, дело № 144, лл. 21–49)	**НМ** («Новый мир» № 10–11, 1946 с. 97–108)	**В** («Возвращение» — в изд. после 1962 г.: 1962, 1978 и др.)
1	гвардии капитан	гвардии сержант	= М[2]
2	Петрушка	Петруша	= М
3	Семён Евсеевич	Семен Петрович	= М

Во всех трех случаях за Заменой на первом этапе «М→НМ» следует Восстановление первоначального варианта на втором «М→НМ», т.е. в целом это и есть операция Зам1+Восс2. Конкретно наиболее вероятные причины произведенных замен таковы:

ант (обозначим его как З) более других — НМ и В — походит именно на Гроссмановскую машинопись М: у них оказывается подавляющее большинство, а именно 101 (или 65%) совпадений из всех случаев расхождений, обнаруженных мной на сегодня среди трех вариантов (М, НМ и В).

[1] Имеется в виду замена одного и того же фрагмента 1 на фрагмент 2, а затем этого фрагмента 2 на фрагмент 3.

[2] Здесь и далее совпадение вариантов в таблице буду помечать знаком «равно» («= М» или «= НМ»).

1) советский воин, возвращающийся с фронта, т.е. главный герой рассказа, Иванов, с его, мягко говоря, легкомысленным поведением, согласно представлениям соцреализма и советской цензуры не достоин быть офицером Красной армии, а в лучшем случае может быть только *сержантом*; такими же «идеологическими» требованиями обусловлено, вероятно, и

2) переименование Петрушки — в *Петрушу* (что за грубая форма имени у мальчика?), и

3) переделка отчества Семена Евсеевича — в *Петровича*, чтобы не дай бог не подумали, что в «машинописном» отчестве — намек на национальность: он ведь в некотором смысле представлен в рассказе как отрицательный персонаж, уводящий от героя (хотя бы и на время) его жену.

4) Случай изменения текста, который, на мой взгляд, также следует отнести к «идеологической» правке, — это исправление редакторами Платоновской фразы в описании вещей, на которые смотрит в своей комнате Иванов, возвратившийся с фронта домой (что тоже типичная Замена с последующим Восстановлением первоначального вида: Зам1+Восс2):

	М	НМ	В
4	Теперь он вернулся и смотрел на них, вновь знакомясь с каждым, как с родственником, жившим без него в тоске и бедности.	Теперь он вернулся и смотрел на них, вновь знакомясь с каждым, как с родственником, жившим без него в тоске и ожидании.	= М

Как может семья советского солдата жить — в *бедности*? Тосковать по своему кормильцу, понятное дело, она может и, наверно, даже должна. — Подобного рода изменений в рассказе очень много: таковы практически все два десятка Замен с дальнейшим Восстановлением. Но помимо них сопровождается Восстановлением на втором этапе также еще и большинство операций Сокращения, каковых еще больше (о них ниже).

5) И тем не менее нельзя не отметить, что при очевидно насильственной правке, навязываемой автору редакцией, обнаруживаются некоторые случаи, с которыми автор, возможно, сам соглашался, их принимал (или, возможно, на первом этапе сам же их и вносил), оставляя замененный вариант и в окончательном тексте (В). Так, например, в М говорится, что Петрушке *шел уже десятый год,* — тогда как и в НМ, и в В возраст мальчика увеличен: там ему идет — уже *двенадцатый год*. То есть происходит Замена без дальнейшего восстановления. Серьезным аргументом в обоих случаях в пользу того, что авторская правка шла именно в эту сторону, от машинописи (М) к журнальному варианту (НМ), а не в обратном направлении, является наличие более раннего рассказа Платонова «Страх солдата» (1942), который

можно считать генетическим «прототекстом» данного. Там имя и возраст героя-мальчика совпадают с М: *ему было на вид не более десяти лет, а звали его Петрушкой*.

В целом таких Замен, оставляемых далее без изменений (их можно назвать окончательными), как уже сказано, всего лишь 4.

Той же самой логикой, что в случаях окончательных Замен и Замен с восстановлением, можно объяснить самую частотную из корректирующих операций — т.е. Сокращение на первом этапе с Восстановлением на втором (Сокр1+Восс2). Таких случаев вообще наибольшее количество — 61. Однако есть среди операций еще и окончательные Сокращения, произошедшие на первом этапе, но без Восстановления на втором (или Сокр1): их тоже немало — 13, а также Сокращения только на втором этапе (Сокр2): их еще больше, даже 25.[1] Имеются, кроме того, и операции Вставки (или *Нагромождения* — в М, когда этот фрагмент и в НМ, и в В отсутствует) — их 6, а в НМ таких Вставок только 2, одновременно же, и в НМ, и в В (когда и в НМ, и в В на место, ничем не занятое в М, вставляется некий новый фрагмент, причем в НМ он отличен от В), — всего лишь 1. (Прошу прощения за эти непонятные и неинтересные читателю перечисления: далее будут разъясняющие примеры.) Итак, всего выходит: 46 + 61 + 13 + 25 + 6 + 2 + 1 +1 = 155 операций.

6) Вот что я называю Нагромождением, или Вставкой. Сначала — иллюстрация Вставки в М: в том фрагменте, когда Петрушка укоряет Настю за надевание очков, помимо частей текста, выделенных ниже в таблице курсивом (которые на первом этапе сокращены, а на втором восстановлены), в машинописи имелось место, которое так и останется потом исключенным, не будет восстановлено ни в НМ, ни в В (часть фрагмента, выделенная подчеркиванием, — и есть Вставка, или Нагромождение):

	М	**НМ**	**В**
6	Вот испортишь глаза и ослепнешь, *а потом будешь иждивенкой всю жизнь проживать и на пенсии*. Где на вас народу добра набраться?.. *Скинь очки сейчас же, — я тебе говорю*! И брось (...)	Вот испортишь глаза и ослепнешь. И брось (...)	Вот испортишь глаза и ослепнешь, *а потом будешь иждивенкой всю жизнь проживать и на пенсии. Скинь очки сейчас же, я тебе говорю*! И брось (...)

Подобное слишком, как можно считать, «стариковское» глубокомыслие у 10-летнего мальчика в самом деле неправдоподобно: по-видимому, так фраг-

[1] При этом «двойных» Сокращений, т.е. на первом и на втором этапе ($Сокр_1$+ $Сокр_2$), вообще не встретилось, а Сокращение с дальнейшей Заменой ($Сокр_1$+$Зам_2$) встретилось только однажды.

мент расценили в редакции — или же сам автор так решил, и позже, даже увеличив возраст мальчика на два года, уже не возвратит в текст этот свой «платоновизм».

7) Впрочем, среди Замен можем найти и лишенные какой-либо идеологии: вот, например, синонимично-вкусовая замена глагола *улечься* — глаголом *греться* (при описании того, что любила маленькая дочка Иванова Настя):

	М	НМ	В
7	Настя любила приходить ночью к матери на кровать и улечься у неё под одеялом.	Настя любила приходить ночью к матери на кровать и греться у неё под одеялом.	= НМ

Ну, или Замена приставки на более корректную с точки зрения нормативно-грамматической: глагол *одеть* в М в НМ заменен глаголом *надеть* — во-первых, для случаев *о-* или *на-девания очков* на нос, во-вторых, — *рукавиц* на руки и, в-третьих — еще и *ватника* на плечи (все три случая расхождений при нашем подсчете считались за один):

	М	НМ	В
8	Настя одела на нос большие очки (...)	Настя надела на нос большие очки (...)	= НМ
8а	и села штопать материны варежки, которые она одевала теперь под рукавицы на работе	и села штопать материны варежки, которые мать надевала теперь под рукавицы на работе	= НМ
8б	[Петрушка] одел материн ватник и пошёл во двор колоть дрова	[Петрушка] надел материн ватник и пошёл во двор колоть дрова	= НМ

Хотя сам автор с этой правкой, по-видимому, и согласился, но ее можно было бы, кажется, и оспорить — как передачу несобственно-прямой речи Платоновского повествователя. Однако именно эту языковую неправильность он почему-то не смог (или не захотел) восстановить, она так и осталась исключенной из текста — в отличие от оставшейся в нем не вполне употребительной формы имперфектива глагола *убывать*: когда в самой первой фразе рассказа про Иванова сказано, что он —

(9) ...убывал из армии по демобилизации.

И потом это даст автору возможность языковой игры с выражением (9а) убывающая *вечная дружба*, — в каковой клянутся друг другу выпивающие однополчане, при прощании с Ивановым (об этом было сказано). Но эта шероховатость уже правке редакторов не подверглась. Зато следующий случай стилистической «оплошности» (или плеоназма) ими не был пропущен и ока-

зался отвергнут: когда Иванов едет в поезде, смотрит на дома за окном и думает о том,

> (10) ...что в таком же подобном домике, но в другом городе, живёт его жена Люба с детьми Петькой и Настей...

В журнальном варианте (НМ) определение, выделенное в примере подчеркиванием — и очевидно избыточное, с точки зрения редактора, было сокращено, но в В — вновь восстановлено.

Три последних примера (8, 9 и 10), таким образом, иллюстрируют три разных попытки поэтического или стилистического Усложнения текста, которые свойственны автору (в его борьбе с редактором и с самим собой). Это случаи, которые либо пропускались редакторами (9), либо — ими исправлялись (8 и 10), но затем уже сами результаты правки или автором безропотно (вариант: скрепя сердце) — принимались (8), либо не принимались, а восстанавливались в первоначальном виде (10).

§ 1. Нагромождение в тексте или Усложнение его?

Теперь, на мой взгляд, настало время перейти от *формальных* — к более содержательным приемам правки текста. Тем более что многие из них и представляют собой как раз что-то вроде стилистического Усложнения.

В следующем примере можно наблюдать с формальной стороны просто Сокращение с последующим Восстановлением, но содержательно следует, возможно, квалифицировать данное преобразование как — *Компенсацию*, т.е. изменение, компенсирующее Сокращение некоего другого, в чем-то аналогичного данному фрагмента, уже произведенное автором ранее в своем тексте:

	М	**НМ**	**В**
11а	Поезд, который должен увезти отсюда домой и Машу и Иванова, находился неизвестно где *в сером пространстве. Единственное, что могло утешить и развлечь сердце человека, было сердце другого человека.*	Поезд, который должен увезти отсюда домой и Машу и Иванова, находился неизвестно где.	= НМ

Возможно, что здесь выделенное подчеркиванием сочетание — *серое пространство* — внутри всего восстановленного в окончательном тексте фрагмента оказалось важной для автора Компенсацией эпитета «пустая», ранее убранного первоначально редактором, а затем и самим писателем — из начального описания природы, на 2-й странице рассказа:

(11) В окружающей их осенней пустой природе было уныло и грустно в этот час.

(Выделенное слово было исключено не только в одном журнальном варианте, НМ, но и в само́м окончательном, В, — так и не возвращено автором в текст.)

Вот еще два примера окончательного Сокращения (уже на этапе НМ, с сохранением правки и на следующем этапе, в окончательном варианте В), производимые внутри одного и того же фрагмента. Содержательно они согласованы с уже описанным выше увеличением возраста Петрушки — от десяти до двенадцати лет:

	М	НМ	В
12а 12б	[Настя] мала, и сам Петрушка еще не ходит в школу, но он велит ей каждый день заниматься, (...) а буквам Настю учит сама Любовь Васильевна, потому что Петрушка читать не умеет	она мала, но Петруша велит Насте каждый день заниматься, (...) а буквам Настю учит сама Любовь Васильевна.	= НМ

Как мне теперь представляется, Платонов все-таки подарил Гроссману рассказ в наиболее раннем своем варианте, из которого и неграмотность 12-летнего мальчика, и то, что тот не ходит в школу, были убраны лишь позднее, уже на этапе журнальной правки.[1] Скорее всего, автор признал правоту этих изменений, навязанных ему редакцией, — или даже сам же их и внес, поскольку не восстановил первоначальный текст (хотя, конечно, тот факт, что во время войны даже подростки 12-и лет могли не посещать школу, наверное, мог считаться вполне ординарным и даже типичным). Как бы то ни было, тут правка «идеологична», а именно, события приводятся к тому, как «надо», как должно было быть, в идеале.

Перечислю далее наиболее заметные из операций Сокр1+Восс2. Также сокращенными в НМ, а затем восстановленными в В оказываются множество поэтико-структурных шероховатостей или даже изысков, тех или иных попыток отступления Платонова от *гладкописи* — как можно предполагать, для редакторов они слишком контрастировали с принятыми, допустимыми внутри «соцреалистического» канона образцами. Например, сокращены описания:

— девушки Маши, встретившейся Иванову на полустанке по дороге домой, как дочери *пространщика*: зачем же здесь упоминание такой странной профессии, мало кому известной и совсем не престижной в государстве, строящем коммунизм? Естественно, в НМ это убрано из текста, но затем, в В, восстановлено;

[1] К тому же вариант рассказа «Семья Иванова» из Пушкинского дома в этом фрагменте совпадает с М.

— убрана, а потом восстановлена реплика излишне хозяйственного Петрушки о том, что следует беречь даже картофельную кожуру, для того чтобы ею можно было откармливать свинью (тут явное крохоборство, преувеличенная «хозяйственность» мальчика);

— исключены его же сетования на отсутствие в их семейном сарае хороших дров (не следует показывать бедственные условия жизни населения);

— также среди попреков того же Петрушки сестренке Насте, что она надевает материны очки и может этим испортить себе зрение, были исключены редакцией слова — *потом будешь иждивенкой всю жизнь проживать и на пенсии*;

— Петрушкино какое-то прямо жестоко-утилитарное, скопидомское намерение (всё на пользу своей семье, из боязни, что она останется без воды) — не позволять приходящим с улицы людям набирать воду из колодца во дворе (ребенок не может быть так эгоистически сосредоточен на извлечении пользы для одной своей семьи!);

— его же аргумент в пользу того, почему отцу надо как можно скорее становиться на учет и в райсовете, и в военкомате: «*скорей карточки на тебя получим*»;

— возможно показавшаяся в редакции журнала «злобной» внутренняя реплика сына — в адрес отца, который в споре с матерью назвал сына — *стариком*): «*Ладно, — подумал* [Петрушка]*, — пускай я дед, тебе хорошо было на готовых харчах*!» (в это же время Петрушка еще и начнет делано храпеть, делая вид, что спит: ср. далее);

— часть еще одной его внутренней реплики: он сетует, негодуя на то, что отец раздавил лампу — не потому, что отец очевидно об нее порезался, а оттого, что был нанесен ущерб хозяйству: ее трудно будет купить («*Он стекло у лампы раздавил, — догадался Петрушка, — а стёкол нету нигде*»);

— исчезнет из текста еще и тот фрагмент внутренней речи самого Иванова, когда он думает, что надо будет, наверное, как можно скорее устроиться на работу — *чтобы зарабатывать деньги* (такой меркантилизм никак не свойственен советскому человеку!);

— исключен момент (об это также было сказано), в котором с точки зрения реализма можно усмотреть неправдоподобие или даже некий элемент чуда: *Петрушка расслышал, что в глазах её* [Любови Васильевны, его матери] *были большие остановившиеся слёзы* (Ну, как это объяснить, что лежащий в другой комнате на печи мальчик мог «расслышать» стоящие в глазах матери слезы?);

— подверглись сокращению и слова самого Иванова, обращенные к жене, которыми тот как будто оправдывает свое намерение покинуть их се-

мью: «*Скучно мне, Люба, с тобою, а я жить ещё хочу*» (То есть как это *жить* — как неженатому, вступая в связи с другими женщинами?);

— да и в словах самой Любы убрана часть, в которой как бы излишне «нагнетается ужас»: «*Я стала на лицо худая, страшная, всем чужая, у меня нищий милостыни просить не станет*»;

— сокращена в ее реплике и такая типично Платоновская фраза (описание тяжелой жизни женщины в отсутствие мужа, обремененной детьми), как: «*Без тебя было так грустно и плохо; пусть хоть кто-нибудь приходит, тогда не так скучно бывает и время идёт скорее. Зачем нам время, когда тебя нет*»!

— пропал из текста также Платоновский аргумент, что в пользу Любы, не сумевшей устоять перед изменой, могла бы быть отнесена ее забота о детях: «*И я не стерпела жизни и тоски по тебе! — говорила мать. — А если бы стерпела, я бы умерла, я знаю, что я бы умерла тогда, а у меня дети*»...;

— вероятно, убрано той же редакционной цензурой и просто грубое слово, произнесенное Ивановым (чем завершается в итоге его спор с женой): «*Стерва ты, и больше ничего*»;

— также исключено ругательство в его внутренней речи, когда он называет уже сына бранным словом: «*Вот сукин сын какой! — размышлял отец о сыне. — Я думал, он и про Машу мою скажет сейчас*»...

Все эти и некоторые другие (здесь перечислены не все) предполагаемые требования редакции обусловлены были, по-видимому, недавним, августа 1946 года, печально известным постановлением ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», в результате которого цензура в области литературы была жесточайше усилена. Платонов, чудом избежавший судьбы авторов журналов «Звезда» (он, как мы помним, отказался от публикации рассказа в этом журнале, как только узнал об одобрении его редколлегией «Нового мира»), попадет из огня да в полымя: сразу после публикации в столичном журнале, в самом конце 1946 и начале 1947 года, ему придется на себе испытать шквал убийственной критики — от «проницательных» советских охранителей режима, лояльных прислужников власти, вроде Ермилова.

Добавим сюда же к перечисленным фрагментам рассказа, исключенным из НМ, а затем восстановленным в В (об этом также говорилось), и тот эпизод, когда Петрушка отказывается доедать свою часть пирога, оставляя его родителям или Насте, а потом с назидательностью растолковывает им:

> (13) — А я хочу, чтоб вам больше досталось.
>
> Отец и мать поглядели друг на друга и содрогнулись от слов сына.

§ 2. *Предупоминание* — сознательный прием творчества или интуитивный?

Как раз Сокращение в НМ слова, подчеркнутого в приведенном только что примере из М, затрагивающее глагол *содрогнуться*, оказывается в чем-то более значимым — и наносящим более существенный «урон» тексту, нежели остальные, приведенные ранее. Дело в том, что с ним связан специальный поэтический прием, который мне кажется правильным было бы назвать не просто повтором, а — Предупоминанием. В (13) предупомянуто, на мой взгляд, одно из ключевых для рассказа событий, которое будет выражено позднее уже существительным — *содрогание*. Это станет реакцией не только обоих родителей, как здесь, пораженных словами сына, а — именно отцовским *содроганием* — от всего увиденного и теперь осознанного им, содроганием, которое произойдет только в финале рассказа и выведет главного героя из его «морального ступора». Вот тогда-то этот «грубошерстный» Иванов (по выражению Ермилова), наконец, узнаёт в бегущих по полю за поездом и поминутно падающих *чьих-то* чужих, как ему, может быть, представлялось до сих пор, мальчике и девочке (причем узнаёт только уже **вслед за** читателем, только после него) — *своих собственных* детей. Из журнального варианта в результате произведенных Сокращений оба эти фрагмента, с упоминанием как глагола, вначале, так и существительного, в конце, — пропали: т.е. редакторы сочли, по-видимому, что не следует допускать в рассказе чрезмерной чувствительности и «слезоточивости»? (Вряд ли от них отказался сам Платонов.) Приведу таблицу сопоставления вариантов употребления с этим словом в финальной сцене (М и В совпадают):

	М	**НМ**	**В**
13а	...и сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключённое и томившееся в нём, билось долго и напрасно всю его жизнь и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив всё его существо теплом и **содроганием**. Он узнал вдруг всё, что знал прежде, гораздо точнее и действительней. Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся её обнажившимся сердцем.	...и сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, словно он внезапно коснулся жизни обнажившимся сердцем.	= М

Как мы видим, журнальный вариант рассказа вообще лишается ключевого слова: оба упоминания его исключались, и Предупоминание, с *содроганием* обоих родителей, и основное употребление слова, в финале. Но в обоих случаях в окончательной версии (В) они будут восстановлены.

Вспомним здесь еще раз обсуждавшийся ранее повтор слов *убывать* (из армии) / *убывающий* (9–9а) и рождающийся при этом повторе побочный игровой смысл — *убывающая* ‘вечная дружба’, где редакторами в НМ последнее употребление, в форме причастия, нагруженное двусмысленностью, исключалось из текста. В 13–13а перед нами уже несколько иная, еще более радикальная стратегия правки.

Отчасти сходна с этим картина с другим ключевым для произведения словом, глаголом — *храпеть*. Только у него оказывается убрано из НМ лишь одно из Предупоминаний (но их не одно, а несколько) — в том месте, где исчезает фраза про то, что Петрушка *храпел во сне*. Потом, в варианте В, она будет благополучно восстановлена (ср. подчеркнутый фрагмент в примере ниже):

	М	НМ	В
14	Настя закрыла уставшие глядеть глаза, а Петрушка захрапел на печке, *как старик*.	Настя закрыла уставшие глядеть глаза.	Настя закрыла уставшие глядеть глаза, а Петрушка захрапел на печке.

Здесь в целом примере мы наблюдаем вообще довольно редкий среди остальных видов тип текстологического преобразования — Сокращение с последующим Восстановлением, но при этом восстановлением не полным, а лишь в Усеченном виде. Обозначим его так: (**Сокр**$_1$+(**Восс**$_2$+**Усеч**$_2$)), где усечению подвергается последнее в М сравнение — сравнение мальчика со стариком (оно выделено иначе, курсивом). В цензурном варианте, в НМ, и храп мальчика, и сравнение Петрушки со стариком исчезают. Однако в других местах того же самого НМ та же деталь, храп Петрушки — по-прежнему присутствовал (всего, кроме указанного случая, храп упоминается еще четырежды). Во всяком случае, это весьма значимая для сюжета деталь, без которой текст не может обойтись: Петрушка на самом деле храпит во сне (и, видимо, знает эту свою особенность), но только здесь он храпит, делая вид, что уснул, на самом деле — чтобы родители не думали, что он слышит их ночной разговор. Всё происходит сразу же после того, как он ловит обидное для себя, очевидно несправедливое замечание, упрек отца, адресованный матери, и будет его комментировать, только про себя, следующим образом:

(14а) [слова отца, доносящиеся из соседней комнаты:]

— (...) А у тебя вон Петрушка что за человек вырос — рассуждает, как дед, а читать небось забыл.

Петрушка вздохнул на печи и захрапел для видимости, чтобы слушать дальше. «Ладно, — подумал он, — пускай я дед, тебе хорошо было на готовых харчах!»

Вот и далее в рассказе, уже после основного употребления этого ключевого слова, во время разговора родителей, во всех трех вариантах (т.е. в М, НМ и В) — одинаково:

(14б) Петрушка сморился и захрапел; он уснул теперь по правде.

То есть только одно из Предупоминаний этого события, храпа — может быть, не самое важное для сюжета (14) — в варианте НМ сначала убрано, а затем, в В, возвращено в текст, но ему соответствуют еще четыре его упоминания, которые правке не подвергались. Каких-либо серьезных потерь содержанию даже и в НМ это очевидно не приносит.

А вот пример более сложной операции: не просто Сокращения с дальнейшим Восстановлением, а — Сокращения с Заменой (Сокр1+Зам2): на первом этапе сокращение, а замена на втором (когда идет описание лица Петрушки):

	М	НМ	В
15	...лицо у него было спокойное, морщинистое, словно бы уже *уставшее от житейской заботы.*	...лицо у него было спокойное, словно бы уже *уставшее от житейской заботы.*	...лицо у него было спокойное, словно бы уже ***привычное** к житейским заботам.*

Здесь перед нами одно из наиболее редких текстологических преобразований (оно встретилось всего лишь однажды). На первом этапе, при журнальной правке, в этом фрагменте сокращено определение *морщинистое* (морщины представляются для редакторов «Нового мира», должно быть, слишком необычными эпитетом, плохо вписывающимся в принятые стандарты описания лица ребенка), но на втором не только сам эпитет не восстановлен, но и весь остальной фрагмент, описывающий лицо мальчика, т.е. — *уставшее от житейской заботы* (как в НМ) будет заменен в В — в некотором смысле, конечно, ему же синонимичным, т.е. почти тем же самым, но можно трактовать это и как ему противоположное, собственно уже антоним — сочетанием: лицо, ***привычное** к житейским заботам*. В пользу того, что М представляет собой более ранний текст, и здесь свидетельствует тот факт, что в более раннем рассказе Платонова «Страх солдата»[1] в описании лица Петрушки уже имелся исключенный позднее эпитет, точно совпадающий с тем, что было в М:

(15а) ...лицо у него спокойное, морщинистое и словно бы уже уставшее от житейской заботы.

[1] Собственно, его наверно правильнее было бы рассматривать как черновик, или — заготовку для «Семьи Иванова» и «Возвращения».

При этом нельзя не заметить, что с исключением из текста этого Предупоминания пропадет весьма значимый повтор — слов *морщина / морщинистый*, который сохраняется только в исходном варианте (М). Ведь о лице уже не сына Петрушки, а — самого Иванова, вернувшегося в родной дом — во всех трех вариантах одинаково — далее по тексту рассказа говорится:

> (15б) Тысячи вёрст исходили его ноги за эти годы, морщины усталости лежали на его лице.

Вот этот повтор снят был, как мне представляется, все-таки по воле самого автора. В тексте намеренно оставлено только одно выражение с данным словом, звучащее несколько загадочно — хотя вполне узнаваемо, по-Платоновски: *морщины усталости*. Перед нами прием весьма частотный, узнаваемый для любого читателя Платонова, как бы его «фирменный знак» — ненавязчивое **стяжение** нормативных с точки зрения грамматики и семантики причинно-определенных (предложного или сравнительного) сочетаний «морщины *от* усталости» или «морщины *как следы* усталости» — в единый неопределенно-родовой смысл: ‘морщины как проявление, символ, печать (или даже — проклятие?) усталости, лежащее на лице солдата’. Если бы вместо этого сказать *морщины старости* — было бы, наверно, более понятно: ведь морщины обычны на лицах стариков. Но уже необычное, странное сочетание *морщины усталости* заставляет работать, будит читательское воображение: так, может быть, такая *усталость* замещает *старость*? И не происходит ли их совмещение в одно, т.е. контаминация следующих смыслов: ‘от пребывания на войне Иванов так устал, что как будто на ней и состарился’?

Во всяком случае, на этот раз, в отличие от предыдущих случаев (так или иначе с Восстановлением), автор, очевидно, счел повтор излишним и им пожертвовал, опустив Предупоминание о *морщинистом* лице в М, — чтобы диковинное сочетание оказалось бы еще более ударным, контрастным, ничем заранее не подготовленным. И в самом деле, *морщины усталости* на лице отца в результате возникают уже без отвлекающего наше внимание *морщинистого* лица сына, мальчика Петрушки.

Что касается излюбленных поэтических приемов, изобильно представленных в ранних текстах Платонова, особенно в «центральных», наиболее знаменитых его произведениях («Чевенгуре», «Котловане», «Счастливой Москве»), то рассказ «Возвращение» в целом написан в сдержанной, почти минималистской манере поздних сочинений. Из таковых приемов можно заметить, пожалуй, лишь характерное перенасыщение глагола валентностями, с неизменным сплавлением воедино (контаминацией) нескольких значений слова или разных целостных выражений — наподобие каламбура, которые ра-

нее всегда были обильны в текстах писателя. Скажем, таких, как в объяснении, почему Иванову более, чем слишком серьезный и хозяйственный Петрушка —

(16) ...нравилась маленькая кроткая Настя, тоже хлопочущая своими ручками по хозяйству.

(*Тоже* в данном случае — так же, как и ее мать.) В этом уже повторном употреблении выражения с глаголом «хлопотать» оно опять-таки по-Платоновски оказывается перенасыщено, с излишней валентностью: в нем совмещаются выражения *хлопотать по хозяйству* и, возможно, просто *хлопать*. В то же время в первом своем употреблении, ранее в тексте, глагол *хлопотать* вполне обычен и никак не выходил за рамки нормы:

(16а) Пока [Иванов] сидел, вся его семья хлопотала в горнице и на кухне (...).

Но вот во втором (16) он оказывается как бы нагружен еще и потенциальным привходящим смыслом — ‘хлопотать, <пытаясь что-то делать, но при этом только беспомощно *хлопая*> ручками’. Оба употребления, и Предупоминание, и центральное выражение, в котором скрыта контаминация, присутствовали в тексте уже с самого начала, в М, и в НМ — и в В сохранялись в неизменном виде.

Несколько иначе, на чем автор настоял, по-видимому, уже только позднее (не в журнальной публикации, а лишь в В), обстоит дело с возвращением в текст необычной для речи повествователя в литературном произведении просторечной формы имперфектива прош. вр. 3 л. мн. ч. глагола *рожались* (вместо *рождались*)[1], которая в НМ была заменена на более нормативный перфект *родились* — когда Иванов переходит в тамбур вагона, *чтобы, когда поезд пойдёт, посмотреть в последний раз на небольшой город*,

	М	**НМ**	**В**
17	... где он жил до войны, где у него рожались дети...	... где он жил до войны, где у него родились дети...	= М

(Но вот и в более раннем рассказе «Страх солдата» изначально присутствовала та же просторечная форма.) А самое первое вхождение в текст этого глагола, как бы с его Предупоминанием и воспроизведением чуть ли даже не в точности того самого контекста, хотя и без отступления от языковой нормы, имеет место, когда Иванов смотрит в первый раз на тех же детей, еще только вернувшись в дом с фронта:

[1] Об этом также говорилось мной ранее, но в статье, которая была написана для журнала в 2008 г., я еще не знал, что просторечная форма глагола уже изначально была в рукописях Платонова.

(17а) ...и дети были те самые, что родились от него, только выросшие за время войны.[1]

До сих пор мы говорили исключительно о тех фрагментах, которые в НМ сокращались, а потом либо возвращались в текст, либо так и оставались из него исключенными. Но есть и такие фрагменты, которые, наоборот, только и появляются в одном НМ, а потом опять пропадают (они были названы мной Нагромождениями) — их нет ни в М, ни в В — всего же таких случаев не так много, лишь только 6. Так, в НМ вставлен эпизод — очевидно, все-таки автором, а не редактором (вероятно, также в качестве некой Компенсации?), — которого не было в М и потом из окончательной редакции он исключен: Петруша выходит во двор, чтобы нарубить дров, а мать, видно по выработанной за предыдущие годы, во время войны, привычке, идет вслед за ним, чтобы помочь, — и тут он вдруг признается, как самозабвенно ее любит:[2]

(18) Мать вышла во двор, чтобы помочь Петруше носить дрова, но Петруша не велел матери работать; он сказал, что сам управится, и коснулся матери маленькой рукой. # — Мама, а ты любишь меня? # — Люблю, — ответила мать. # — Я тебя больше всех люблю, и ты меня люби больше всех. # Мать склонилась к Петруше и поцеловала его, а Петруша блаженно улыбнулся ей в ответ и снова поднял с земли топор на работу.

Всего эпизода нет ни в М, ни в В. Ему в параллель, чуть далее в том же НМ следует и продолжение, во время сна Петрушки — когда тот засыпает по-настоящему, а не притворно:

(19) ...он уснул теперь по правде и вскоре начал говорить слова в сновидении: «Мама, мама, возьми меня на ручки, я уморился!», — и голос его во сне был жалкий и нежный, такой же, как его нежная душа, когда она была не тронута заботой.

И то, и другое, оба эти Нагромождения — явно узнаваемый текст Платонова, конечно не похожий на редакционные поправки. Но из-за них вся логика сурового, придирчивого и хозяйственного мужичка Петрушки, по-видимому, нарушалась и образ сына Ивановых становился как будто еще и приторным, каким-то переслащенным. Возникала, кстати, — сознательно или случайно — еще одна значимая, но, по-видимому, отвергнутая в итоге перекличка — с голосом Петрушки, *жалким и нежным*, напоминающим

[1] Хотя может быть, тем самым он как будто отчасти еще и сомневается, что эти дети — от него?

[2] Знак # используется и здесь для обозначения убранного из цитаты абзацного отступа.

ранее, как было сказано еще при ночном споре отца с сыном — *жалобный* голос отца:

> (19а) — А ты знаешь, что мать делала тут, чем занималась? — жалобным голосом, как маленький, вскричал отец.

(Именно в этом месте Платоновского текста правоверный соцреалистический критик Ермилов особенно возмущался «безнравственностью» того, что писатель позволил своему герою вынести на обсуждение с малолетними детьми.) Платонов решает избежать повтора — и оба раза добавленные им в НМ Вставки (или Нагромождения) — 18 и 19 — позже окажутся исключены из редакции В. Но, как мне кажется, все-таки не во всех случаях правки можно признать безусловную неоспоримость этой «окончательной» редакции — варианта В.

§ 3. Нужна ли для финальной сцены предыстория *валенка*?

Среди прочих Нагромождений в М имеется и такой фрагмент — в монологе Петрушки (ниже он выделен подчеркиванием), где, на мой взгляд, содержалось еще одно очень важное Предупоминание — *валенка*, в который лишь на одну ногу обут Петрушка в финальной сцене: на другой же ноге у него, как помнит читатель, одна только *калоша*. (Считаю важным к этому вернуться.) В финале, как мы помним, Петрушка с Настей бегут к поезду, поминутно падая. А перед этим, в середине рассказа, будучи только тайным свидетелем, но потом и участником ночного разговора отца с матерью, Петрушка в отчаянии от невозможности примирить между собой родителей, с возмущением и даже определенным вызовом выкладывает перед отцом те невзгоды, которые приходилось преодолевать их семье в его отсутствие, и сам перечень таких невзгод, хоть и увеличенный в позднейшем варианте (в В — по сравнению с НМ), в машинописи М был однако, оказывается, еще обширнее:

	М	**НМ**	**В**
20	— Я все дочиста понимаю! — отвечал Петрушка с печки. — *Ты сам не понимаешь*. У нас дров мало, картошки нету, у одной матери рабочая карточка, а у нас с Настькой иждивенческие, я один валенок нашел, другого нету, в очереди как стоять на одной ноге, скоро морозы начнутся! Отмерзнет нога, стану инвалидом на пенсии,	— Я все дочиста понимаю! — отвечал Петруша с печки. Он прилег на свою подушку и нечаянно неслышно заплакал. #	— Я все дочиста понимаю! — отвечал Петрушка с печки. — *Ты сам не понимаешь. У нас дело есть, жить надо, а вы ругаетесь, как глупые какие...* # Петрушка умолк; *он прилёг на*

	чем кормить тогда Настьку с матерью буду!.. *У нас дело есть, жить надо, а вы ругаетесь как глупые какие?..* # Петрушка умолк; он прилёг на свою подушку и нечаянно неслышно заплакал.		*свою подушку и нечаянно, неслышно заплакал.*

В финале рассказа без разъяснения этой важной детали (откуда взялся одиночный валенок?) так и остается в результате загадочно-непонятным, неподготовленным описание бегущего к поезду Петрушки глазами еще не узнающего детей отца, который стоит в тамбуре поезда и смотрит в окно:

> (20а) И тут же они снова упали на землю. Иванов разглядел, что у большего одна нога была обута в валенок, а другая в калошу, — от этого он и падал так часто.

Но вот в машинописном варианте М как раз и содержалось объяснение этого уникального и весьма значимого, на мой взгляд, в сюжете момента, т.е. появления на ноге Петрушки *валенка*, найденного, оказывается, где-то самим хозяйственным мальчиком. В тексте НМ эпизод будет отсутствовать, но и в окончательном варианте (В) автор его тоже почему-то не решится восстановить (впрочем, остается вопрос: автор или — последующие редакторы?). Таким образом, фрагмент из М (20) попадает, по нашей классификации, в текстовые Нагромождения. Но справедливо ли это? И правильно ли, с точки зрения читателя? Не по невниманию ли? Или, все-таки, это произошло в точном соответствии с авторской волей, наподобие уже разобранного выше случая с *морщинами старости*? — просто для усугубления контраста, создания ударного момента рассказа? То есть Платонов почему-то предпочел принести в жертву данное Предупоминание еще и в этом весьма существенном для понимания месте рассказа. Но ради чего? Я ответа на это не нахожу — и разобраться в этом вопросе предоставляю более авторитетным текстологам-платоноведам.[1]

Без того или иного предварительного упоминания найденного героем валенка остается не вполне понятным, почему при своем последнем появлении в рассказе, во время бега к поезду, вместе с сестренкой, Петрушка выглядит

[1] Вероятно, группе исследователей Платонова в ИМЛИ следовало бы еще раз удостовериться, какой именно вариант хранит следы последней авторской воли. — И в частности, не прослеживаются ли там все-таки «следы» этого авторского *валенка*? (Замечу, что в варианте рассказа З, из архива журнала «Звезда», это Предупоминание — одиночного валенка — тоже было. А вот в их предтексте «Страх солдата» мотив отсутствовал, там вообще есть только такое его упоминание, в реплике старика, усовещивающего Петрушку за то, что тот постоянно ругает Настю: «Чего ты, Петруш, Настьку все теребишь, — сказал один старик, что подшивал себе валенки, — чего она тебе?»

так жалко, будучи обут почти по-скоморошески — в валенок на одной ноге и в калошу на другой, — и в самом деле как некий «Петрушка», то есть, по сути, *шут гороховый*. — Но как-то это все-таки странно и неубедительно, по логике наррации.[1] Или, как про него же сказано в одном месте машинописи (впрочем, тоже потом замененном):

> потому что его трудно полюбить и его только жалко, как уродца.

(Последний мотив, признаем это: тоже вполне Платоновский, но от включения его в текст сам автор в конце концов все-таки отказался.)

То, что обнаруженная машинопись идентична первоначальному варианту рассказа, из которого потом, путем разных редакторских сокращений и изменений, получился сначала вариант НМ, а затем — после авторского восстановления журнальных изъятий, позднейшей правки собственного текста и редактуры книжных издателей, происходившей уже после смерти самого Платонова, — еще и окончательный вариант В, представляется мне теперь гораздо более вероятным, и почти однозначным, нежели версия, рассмотренная в предшествующей работе. Во всяком случае, четыре явных случая, в которых прослеживается преемственность раннего варианта рассказа «Страх солдата» с наиболее ранним его вариантом «Семьи Иванова», М:

во-первых, сама форма имени героя — *Петрушка*;

во-вторых, просторечно-диалектная форма из внутренней (несобственно-прямой) речи Иванова — *рожались дети*, которые потом, в «Возвращении», вернулись в текст;

а в-третьих, возраст сына Иванова: первоначально — *десять*, а не двенадцать лет, как в окончательном тексте;

и наконец, в-четвертых, *морщины* на его лице, так и не «возвращенные» автором в В),

— доказывают, как мне кажется, именно эту последнюю вероятность.

Теперь, наконец, последнее. Здесь я снова возвращаюсь к уже, казалось бы, дано обсужденному: прошу прощения у читателя. Как уже было сказано по поводу слова *вечно*, выступающего очевидным художественным преувеличением, или неким неумелым риторическим украшением в речи Иванова (в эпизоде, когда тот еще только ухаживает за девушкой Машей, в первый раз, на вокзале), можно заметить, что слово это, так простодушно Машей повто-

[1] В рассказе есть еще одно Предупоминание *валенков*, но не одного, а пары, которые приносит Семен Евсеевич, думая, что они подойдут для Насти, но и для нее они, как сказано — *оказались маленькие*.

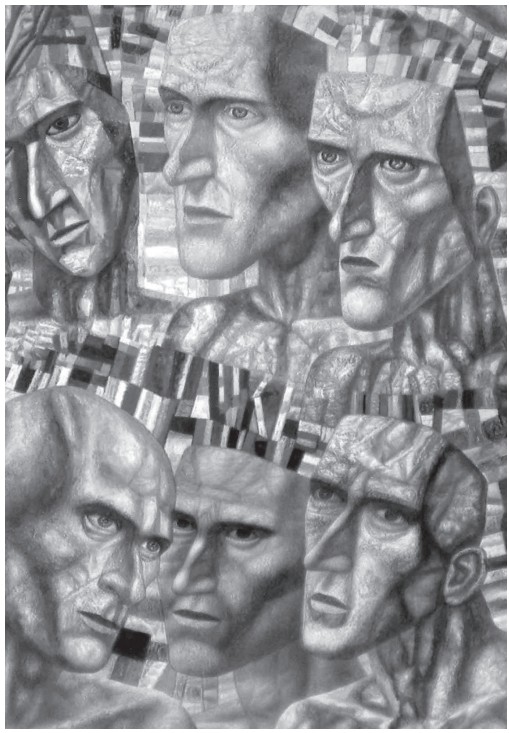
ренное и тем самым как будто разоблаченное в своей неискренности, оказывается в то же время и иронией авторской — на фоне повтора, который возникает на этом месте в тексте. Читатель должен вспомнить, что ранее, в самом начальном эпизоде рассказа многократные клятвы при проводах Иванова из армии также сопровождались взаимными уверениями в *дружбе*, с упоминанием того же слова: *пели песни и обнимались с убывающим в знак вечной дружбы с ним*. Впрочем, в НМ это Предупоминание *вечной* дружбы было исключено, но само слово при этом остается в середине текста, в составе сочетания *вечно помнить*, где передает как бы несобственно-прямую речь Иванова (одинаково в М и НМ и с некоторым Сокращением в окончательном В):

	М	НМ	В
0	(...) Иванов *привычно* поцеловал ее и любезно обещал **вечно помнить** ее образ, а когда-нибудь он обязательно встретится с нею вновь, чтобы уже никогда не расставаться.	Иванов поцеловал ее и обещал **вечно помнить** ее образ, а когда-нибудь он обязательно встретится с нею вновь, чтобы уже никогда не расставаться.	Иванов *привычно* поцеловал её и любезно обещал **вечно помнить** её образ.

В выделенном здесь при помощи подчеркивания фрагменте представлено рассуждение Иванова, которое ранее присутствовало в обеих первоначальных версиях текста (М и НМ) и исключено оказалось только из окончательного варианта В, очевидно, как там уже почему-то излишнее. Но оно, вообще говоря, представляет собой постоянно воспроизводящуюся в текстах Платонова мысль, отсылающую нас к миру предвечных «Платоновских» идей, только очевидно уже — не самого автора, а заимствованных у взятого им в «крестители» древнегреческого философа. Если можно так выразиться, в некотором смысле это — некое «оптимистическое» утверждение — оно поневоле перекликалось бы с той цинической, или просто *пошлой* формулой из фрагмента внутренней речи самого Иванова, которая взята мной в эпиграф данной главы. Если бы такая перекличка сохранилась, то как будто и само приземленное утверждение о «материальных основаниях» всякой любви получало бы в последней сентенции (0) дополнительное подкрепление. В первоначальном варианте М оба упоминания присутствовали: и как предупоминание, и как собственно центральное употребление, но в НМ и в окончательном В — только поодиночке.[1]

* * *

[1] Выражаю благодарность Николаю Викторовичу Перцову за внимательное прочтение этой главы.



Илл. 14. Павел Филонов. *Одиннадцать голов* (начало 1930-х). Фрагмент

Приложения

1. Указатель таблиц

Табл. 1. Некоторые ключевые концепты и их «вес» у Платонова 62
Табл. 2. Место как таковое, «Где» 63
Табл. 3. Закон, этика, знание норм поведения 64
Табл. 4. Употребление падежей у существительных (в %) 104
Табл. 5. Тезаурус обуви 250–251
Табл. 6. Число словоупотреблений рубрики ‘время’ в частотном словаре по подрубрикам (округленно) 252
Табл. 7. Обозначение времени в целом 252
Табл. 8. Время-«вечность», или застывшее, остановившееся 253
Табл. 9. Время календарно измеримое, поддающееся точному счету 254
Табл. 10. Время суток 255
Табл. 11. Направленность во времени (настоящее, прошлое, будущее) 255–256
Табл. 12. Времена года 256–257
Табл. 13. Устройства измерения времени и их части 257
Табл. 14. Время «неправильное», катастрофически быстрое 257–258

Табл. 15. Время, забегающее вперед, то есть «правильно направленное» 259–259
Табл. 16. Статистика времени у Платонова 260
Табл. 17. Использование «поэтизмов» в произведениях Набокова и Платонова 564
Табл. 18. Сирин-Набоков и «Роман с кокаином» 595–596

* * *

2. Указатель иллюстраций

Раздел I

Илл. 1. Андрей Климентов (1900-е годы ОР ИМЛИ) 9
Илл. 1a. Андрей Платонов (в автомобиле, 1926). Из семейного собрания М. А. Платоновой. 9
Илл. 1b. Фото Платонова (1938) 9
Илл. 1c. Фото Платонова (1940) 9
Илл. 2. Фантастические рыбы (из графического собрания Киево-Печерской лавры, XVIII в.) 22
Илл. 3. Дионисий и мастерская. Сошествие во ад (1500–1502). Московская школа 54
Илл. 4. Владимир Любаров. Ангел-хранитель (с сайта http://www.2photo.ru/7499-khudozhnik_vladimir_ljubarov.html) 65
Илл. 5. Съестной ряд Хитрова рынка (фото начала XX века) 91
Илл. 6. Павел Филонов. Колхозник (1931) 107
Илл. 6a. Платон Фирсович Климентов, отец писателя (фото из энциклопедии Дм. Крылова) 107
Илл. 7. Владимир Любаров. Ветер перемен (с сайта http://www.2photo.ru/7499-khudozhnik_vladimir_ljubarov.html) 119
Илл. 8. Пабло Пикассо. Девочка на шаре (1905) 132
Илл. 8a. Рельсы, домик (фото с сайта Юрия Сюганова) 132
Илл. 9. Мстислав Добужинский. Дьявол (1907) 156
Илл. 10. Неизвестный мастер из Альциры (Валенсия, XVI в.). Аллегория страстей. Фрагмент: Богатство (Oro), Наслаждение (Deleite), Расточительность, Бездействие (Descuido)... 179
Илл. 11. Покров Богородицы. Северные письма XVI в. Деталь: Святители и ангел. (Фрагмент иконы из с. Куржекса Вытегорского р-на Вологодской обл.) 214
Илл. 12. Диего Ривера. Человек на перекрестке [или «на распутье»] (1934) Дворец изящных искусств в Мехико. Фрагмент 242
Илл. 13. Питер Брейгель. Вавилонская башня (1563) 263
Илл. 14. Пюви де Шаванн. Бедный рыбак (1881) 308

Илл. 15. Два графических автопортрета Ван-Гога (1886–1888). Коллаж 331
Илл. 16. Макс Бекман. Стальной мостик (1922) 353
Илл. 17. Московский рынок. Скобяной товар (фото начала XX века) 375
Илл. 17a. «Взгляд изнутри картины» (название условно: фото с сайта http://www.2photo.ru/uploads/posts/600px/7891/20081024/andreea_a/24_ 10_2008_0604124001224835814_andreea_a.jpg 411
Илл. 17b. Михаил Леонович Гаспаров (1935–2005) 411

Раздел II

Илл. 1. Три фотографических портрета Шаламова (первое фото — с членского билета ССП: *дата вступления 15 фев. 1972*) 417
Илл. 1a. Одна из последних фотографий 417
Илл. 2. Первая страница рукописи рассказа Шаламова «Заклинатель змей» (1954) — с сайта http://shalamov.ru/library/2/ 436
Илл. 3. А. Солженицын 453
Илл. 3a. В. Шаламов 453
Илл. 3b. Н. Мандельштам 453
Илл. 4. «Мальчик и простыни на веревке» (фото Stanko Abadzic — с сайта http://bigpicture.ru/?p=542019) 476
Илл. 5. «Торс мужчины с младенцем на руках» (фото Jan Saudek с сайта http://bigpicture.ru/?p=542019) 484

Раздел III

Илл. 1. Пришвин 512
Илл. 1a. Платонов 512
Илл. 2. Сирин (молодой Набоков) 526
Илл. 2a. Набоков (зрелые годы) 526
Илл. 3. Руки 80-летнего иранского бродяги Аму Хаджи, который не мылся более 60 лет (с сайта http://bigpicture.ru/wp-content/uploads/2014/01/9Pf0hAX-800x483.jpg) 562
Илл. 4. Михаил Курзин. Композиция (1930-е гг.) 575
Илл. 5. Гариф Басыров. «Левша перекусывает» (название условное: впервые опубликовано в журнале «Химия и жизнь» 1984, № 7, с. 86 — как иллюстрация к рассказу М. Кривича и О. Ольгина «Из жизни бывшего автолюбителя») 593
Илл. 6. Диего Ривера. Танец масок жизни и смерти (Охотник и Олень) 1925 612
Илл. 7. Иероним Босх. Блудный сын (начало XVI в.) 623
Илл. 8. Борис Григорьев. Деревенская улица. Из цикла «Рассея» 644
Илл. 9. Исаак Левитан. Вешняя вода (1897) 657
Илл. 10. Эндрю Брукс. «Пустой костюм, летящий с лестницы вместе с открытым портфелем» (название условно: фото с сайта

http://www.2photo.ru/2008/10/28/nemnogo_inojj_mir_ot_andrew_brooks.html № 28) 675
Илл. 10a. Б. Пильняк 675
Илл. 10b. А. Платонов 675
Илл. 11. «Гоминиды» (Венский музей естественной истории). Инсталляция 691
Илл. 12. Петрушка. Перчаточная кукла... (Конец XIX — начало XX в.) 715
Илл. 13. Андреа Мантенья. Мертвый Христос (1490) 748
Илл. 14. Павел Филонов. Одиннадцать голов (начало 1930-х). Фрагмент 768
Илл. 15. А. Платонов в последний год жизни (зима 1950—51). Фрагмент 811

* * *

3. Указатель разбираемых и толкуемых выражений

(Раздел I)

73–74, 413–414 — [Чепурный к своей жене, Клавдюше] питал озабоченную нежность (Ч)

75–76 — [жители] отыскива[ли] готовое пропитание в природе и в бывших усадьбах буржуев (Ч)

76–77 — прочие добывали корм для угощения друг друга, но пища уже редела в полях (Ч)

77 — ожидал наружи, не скрывая головы от дождя (Ч)

77 — выстрел раздался огнем в померкшей тишине (Ч)

78 — 79 — мой порок далеко раздается (Ч)

80 — жизнь раздавалась кругом, как шум (Ч)

80 — погладил забвенные всеми тесины отвыкшей от счастья рукой (Ч)

81–82 — остановился в недоуменном помышлении (К)

82–83 — одно чувство трогало Козлова по утрам — его сердце затруднялось биться (К)

83–84 — слез с деревянной старой кровати, на которой он спал еще с покойной матерью всех своих сыновей (РП)

84, 154 — [таракан] жил где-то в покоях предметов, он почел за лучшее избрать забвение в тесноте теплых вещей вместо нагретой солнцем, но слишком просторной, страшной земли за стеклом (Ч)

85 — ее [Сонины] волосы потемнели, тело приобрело осторожность, и при ней становилось стыдно (Ч)

85–86 — Город опускался за Дворовым из его оглядывающихся глаз в свою долину (Ч)

86–87 — лицо [Симона Сербинова] не имело страха предсмертного терпения, и выражало улыбку любознательности (Ч)

87 — он скончался мгновенно, не привыкая к своей смерти страданием (РО)
87–88 — Дождь весь выпал, в воздухе настала тишина и земля пахла скопившейся в ней томительной жизнью (Ч)
88–89 — Клавдюша была достаточно удобной и пышной среди этих прихожанок Чевенгура, но к ней уже обладал симпатией Прокофий (Ч)
89 — своя жизнь была вечностью среди синей, смутной земли, которой Чиклин лишь начинал касаться босыми ногами (К)
90 — воздух дыхания проходил сквозь тяжелую, темную кровь (К)
94 — Никто не гулял [по садам] в праздности настроения (ЮМ)
94–95 — У кого в штанах лежит билет партии, тому надо беспрерывно заботиться, чтоб в теле был энтузиазм труда (К)
95–96 — изобразил рукой жест нравоучения и на лице его получилась морщинистая мысль жалости к отсталому человеку (К)
96 — Воробьи, увидев Чепурного, перелетели из-за предрассудка осторожности на плетень (Ч)
96–97 — бродил со скорбью неясной опасности (Ч)
97 — собака ела их с трепетом опасности (Ч)
98 — проснулся еще до рассвета, почувствовав прохладу опасности (Ч)
98–99 — сказал с медленностью ожесточения (К)
99 — Лампа горела желтым загробным светом, Пиюся с удовольствием уничтожения потушил ее (Ч)
99–100 — Вощев с жестокостью отчаяния своей жизни сжал лопату... (К)
100 — Сафронов приоткрыл от разговорного шума один глаз (К)
100–101 — ноги ступали с силой жадности, а телесные корпуса расширились и округлились, как резервуары будущего (К)
100–101 — настоящее несчастно и далеко до конца (К)
103 — сердце [его] сбилось с такта своей гордости (ТР)
110 — только у [спящих] бывают настоящие любимые лица (Ч)
110–111 — поглядел по ту сторону на ближнего спящего, чтобы заметить на нем что-нибудь неизвестное в жизни (К)
111 — в каждом лице было что-то самодельное, словно человек добыл себя откуда-то своими одинокими силами (Ч)
112 — думает две мысли сразу и в обеих не находит утешения (Ч)
114 — [в теле] была какая-то неувязка членов и конечностей (Ч)
114 — тело, полное страстных сухожилий (Ч)
115 — его [Дванова] часто останавливающиеся глаза (Ч)
130 — он умер раньше своего выстрела. Его последняя неверующая скорбь равнялась равнодушию пришедшего потом матроса, обменявшего свою обмундировку на его (СЧ)
130–131 — исторический дурак (...) природный дурак (СЧ)
135 — скупости на людей нету... (Ч)
138–139 — Сербинов открыл окно в воздух... (Ч)
140–141 — воздух был пуст (К)

142 — (почувствовал) тревогу заросшего, забвенного пространства (Ч)
142 — запах таинственного и тревожного пространства (СЧ)
142 — утомительное пространство (ЮМ)
142 — беззащитное перед ветром пространство (СЧ)
142–143 — [в учреждении был] чад пространства (ЮМ)
143 — скошенное пространство оголтелой земли (СМ)
143 — цветущие пространства ее [героини] тела (СМ)
143 — пропадать в пространстве человечества (СМ)
143–144 — скрылись в тени пространства (Ч)
144–145 — [тело] отощало внутри одежды, и штаны колебались на нем, как порожние (К)
146 — люди валились, как порожние штаны (К)
146 — (мужик) не имел аппетита к питанию и потому худел в каждые истекшие сутки (К)
148–149, 210 — Большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все могло поместиться (Ч)
149 — тесн[ая] защит[а] от притаившихся пространств, в которых Чепурный чувствовал залегшее бесчеловечие (Ч)
149 — безвыходное небо, делающее весь мир порожним местом (Ч)
159 — чевенгурцы сразу почувствовали к Якову Титычу скупое отношение, поскольку пришлось латать целую крышу (Ч)
159 — все мирно заснули от скупого сочувствия Якову Титычу, как от усталости (Ч)
160–161 — думал со скупостью сочувствия (К)
161 — скупо заботясь о целости и сохранности
162 — в скупое чувство счастья (К)
162 — со скупостью обеспеченного счастья (К)
162 — работал лопатой с усердием жадности (Ч)
163 — [целовал женщин] с жадностью нежности (Ч)
163–164 — [активист] с жадностью собственности без памяти о домашнем счастье строил необходимое будущее (К)
164 — [у инвалида Жачева] скупо отверзтые глаза [смотрели на] мир с жадностью обездоленности (К)
166–167 — от ума гной из ушей выходит, а дума никак (Ч)
168 — отчего я всегда ум чувствую и никак его не забуду? (К)
169 — время — это ум, а не чувство (Ч)
171–172 — думал без ясной мысли, без сложности слов, — одним нагревом своих впечатлительных чувств (Ч)
172 — О себе он только думал, а постороннее чувствовал с впечатлительностью личной жизни (Ч)
172–173 — почувствовал стеснение своего сознания и конец дальнейшему понятию жизни, будто темная стена предстала в упор перед его ощущающим умом (К)

173–174 — мир всюду поддавался его внимательному и воображающему уму, ограниченному лишь сознанием косности природы (К)
174 — истинное устройство вещества, из которого скомбинирован мир и люди, им постигнуто, — вся насущная наука расположена еще до стены его сознания, а за стеною находится лишь скучное место, куда можно и не стремиться (К)
174 — происхождение чувств оставалось волнующим местом жизни; умерев, можно навсегда утратить этот единственно счастливый, истинный район существования, не войдя в него (К)
174–175 — жить без надежды в смутном вожделении тщетного ума (К)
176 — чувствовала стыд, пробирающийся к ней в сердце из ее лгущего, пошлого ума, грустно сознающего свое постыдное пространство (СМ)
187 — люди наполнены той излишней теплотою жизни, которая названа однажды душой (К)
188 — твой мужик только недавно существует без душевной прилежности? (К)
209 — он хотел жить жизнью чужой и себе не присущей (СМ)
209–210 ему предстоит перемучиться всеми мучениями, испытать все сначала, чтобы найти для каждого тела человека еще не существующую, великую жизнь (СМ)
210 — необходимо вникнуть во все посторонние души (СМ)
210 — радовался пустым и готовым сердцем (СМ)
210 — Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги (СМ)
жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются (СМ)
218–219 — [мертвый] Сафронов был спокоен, как довольный человек, и рыжие усы его, нависшие над ослабевшим полуоткрытым ртом, росли даже из губ, потому что его не целовали при жизни (К)
219 — у дерева на глинистом бугре с тайным стыдом заворачивались листья (К)
219–220 — [крестьянин] от жадности не был женатым, расходуя всю свою плоть в скоплении имущества (К)
220 — [у женщин] запас полноты на случай рождения будущих детей (Ч)
220 — [рабочие спят] в дневных рубашках и верхних штанах, чтобы не трудиться над расстегиванием пуговиц, а хранить силы для производства (К)
221 — Чиклин имел маленькую каменистую голову, густо обросшую волосами, потому что всю жизнь либо бил балдой, либо рыл лопатой, а думать не успевал... (К)
222 — Мальчик прилег к телу отца, к старой его рубашке, от которой пахло родным живым потом, потому что рубашку надели для гроба — отец утонул в другой (Ч)
227 — страсти молодости, вроде любви к женщинам, желания хорошей пищи и прочее, — в нем не продолжались, потому что жена была некрасива, а пища однообразна и непитательна из года в год (Ч)
228 — [сторож в церкви] богу от частых богослужений не верил (Ч)
228 — [баба] утерла нос концом платка, отчего у нее сейчас же потекли привычные слезы (К)

232 — Над могилой рыбака не было креста: ни одно сердце он не огорчил своей смертью, ни одни уста его не поминали, потому что он умер не в силу немощи, а в силу своего любопытного разума (Ч)
233 — засунул в нос понюшку, чтобы чувствовать табак вместо горя разлуки с Клавдюшей (Ч)
233 — уничтожая добро своего подаяния грубым словом, чтобы самому не было стыдно (Ч)
233–234 — Он так грустил по мертвому отцу, что мертвый мог бы быть счастливым. # И все люди у гроба тоже заплакали от жалости к мальчику и от того преждевременного сочувствия самим себе, что каждому придется умереть и так же быть оплаканным (Ч)
234 — Копенкин стоял в размышлении над общей могилой буржуазии — без деревьев, без холма и без памяти. Ему смутно казалось, что это сделали для того, чтобы дальняя могила Розы Люксембург имела дерево, холм и вечную память (Ч).
234–235 — Спустя время Сербинов нашел в своих карманных трущобах маленький длинный портрет худой старушки и спрятал его в размягченной могиле, чтоб не вспоминать и не мучиться о матери (Ч)
235 — Дванову жалко стало Нехворайко, потому что над ним плакали не мать и отец, а одна музыка, и люди шли вслед без чувства на лице, сами готовые неизбежно умереть в обиходе революции (Ч)
236 — в могилах на кладбище лежали покойные люди, которые жили потому, что верили в вечную память и сожаление о себе после смерти (Ч)
236–237 — Оказывается, Симон жил оттого, что чувствовал жалость матери к себе и хранил ее покой своей целостью на свете (Ч)
244 — Солнце детства нагревало тогда пыль дорог, и своя жизнь была вечностью среди синей, смутной земли, которой Чиклин лишь начинал касаться босыми ногами (К)
244 — Прочие рано ложились спать, им не терпелось поскорее дождаться жен, и они желали поскорее истощать время во сне (Ч)
245 — чистоплотные лики святых (К)
246–247 — Окно вспыхнуло светом мгновения, и низко прогрел воздух снаряд (Ч)
247 — во время сытости, в дни покоя на прошлой квартире (К)
247 — во время чувственной жизни (К)
261 — время это ум, а не чувство (Ч)
261–262 — Дванов почувствовал тоску по прошедшему времени: оно постоянно сбивается и исчезает, а человек остается на одном месте со своей надеждой на будущее. [...] время же идет только в природе, а в человеке стоит тоска (Ч)
295 — город Урочев (ранние редакции «Чевенгура»)
310 — жидкость слез (К)
311 — человек длинного тонкого роста, но с маленьким голым лицом (Ч)
316–317 — обосновывать сумку с харчами на своей спине (Ч)
317 — спертая тревога..., сейчас тихо обнажилась наружу (Ч)

320 — Копенкин прокричал своей отмолчавшейся грудью негодующий возглас (Ч)
321 — Музыка заиграла вдали марш движения (К)
321 — отворился дверной вход... (К)
322 — коровий супруг (К)
322 — [крестьяне] привыкшие идти тихим шагом позади трудящейся лошади (К)
324–325 — завязав мешку горло, положил себе на спину этот груз (К)
325 — благородные деревья держали свои тонкие туловища (Ч)
325 — трявяные рощи (К)
325 — приучали бессемейных детей к труду и пользе (К)
325 — простудить все население коммунизма (Ч)
326–327 — Дванов на время перестал изыскивать гвозди (Ч)
334–335 — Как заочно живущий, Вощев делал свое гулянье мимо людей, чувствуя нарастающую силу горюющего ума и все более уединяясь в тесноте своей печали (К)
336 — Козлов постепенно холодел, а камень нагревался (К)
336 — Мы больше не чувствуем жара от костра классовой борьбы (К)
337–338 — Вермо опечалился. Дерущиеся диалектические сущности его сознания лежали от утомления на дне его ума (ЮМ)
338–339 — Козлов с видом ума прошел на поприще строительства и стал на краю его, чтобы иметь общий взгляд на весь темп труда (К)
343 — интернационал злаков и цветов (Ч)
344 — [под крыльями птиц] пот нужды — они летали с самой зари, не переставая мучить себя для сытости птенцов и подруг (К)
347 — [крестьяне хотят] обобществиться лишь одним своим телом, а животных не вести за собою в скорбь (К)
348 — спастись навеки в пропасти котлована (К)
376, 392 — поглядел внутрь через отверстие бывшего сучка (К)
393 — заглянул в сучок боковой доски (Пришвин. Дневник. 1930)
401 — разрисованные лозунги коммунизма (Бабель. Дневник. 1920)
409 — Если бы все человечество лежало спящим, то по лицу его нельзя было бы узнать его настоящего характера и можно было бы обмануться (СМ)
409 — Если бы таких [как Дванов] было много на свете, женщины редко выходили бы замуж (Ч)

(Раздел III:)
514 — люди, участь которых войдет в ваше сердце, долго живут незаметно
516–517 — сбросить с себя нагрузку общей участи (Ч)
515 — человек искусственной походкой уходит в природу (Ч)
529 — пресная старческая слеза увлажняла розовые отвороты век (Набоков)
570 — сидела в сумраке, в блаженстве любви и памяти к уехавшему человеку (Ф)
570 — слабым голосом сомнения дала знать о своей службе пригородная собака (К)
571 — в томлении своей разлуки с чужой матерью (ВП)

571–572 — курьерского поезда, удалившись, запел в открытом пространстве на расставание (Ф)
576 — пляшущие нервы; у нервов подкашиваются ноги (Маяковский)
577 — крик торчком стоял из глотки (Маяковский)
577 — изо рта шевелит ногами непрожеванный крик (Маяковский)
584 — шевелюр[а] молодости; ветх[ая] гол[ая] голов[а] (СМ)
584 — рассвет пробирался по обвисшему животу равнодушной тучи (СМ)
585 — не мог вырваться из (...) из круглого шара своей головы, где катались его мысли по давно проложенным путям, из сумки сердца, где старые чувства бились как пойманные, не впуская ничего нового, не теряя привычного (СМ)
585 — Земля спала обнаженной и мучительной, как мать, с которой сползло одеяло (Ч)
585–586 — где пупок на земном животе? (ЯС)
586 — темный ящик обросшего забвением сердца, который редко отворяют (СЧ)
587 — плен очей (А. Блок)
587 — темные вериги расставания (М. Волошин)
587 — трава опять отросла по набитым грунтовым дорогам гражданской войны (РП)
588 — пустятся загадывать загадки или просто нести болтовню (Гоголь «Вечера на хуторе...»)
588 — носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами (Гоголь «Повесть о том...»)
588 — ; увещевал по зубам одного глупого мужика (Гоголь «Нос»)
588 — Степану Архипычу самое низменное; они с Васькой благоприятели были (И.Ф. Горбунов «Устные рассказы»)
588 — кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское; в грязь себя ударить не мог; уехав для любознательности в Италию (Достоевский «Бесы»)
588 — на них внимательного призрения не обращал (Н. Лесков «Левша»)
589 — внезапно скончался скорописною смертью (Н. Лесков «Чертогон»)
588 — междоусобные разговоры (Н. Лесков «Левша»)
680 — человек с добродушным, чуть-чуть усталым лицом семинара (Б. Пильняк)
685 — измерял объемную величину расового корня (ДнП)
689 — я ему полнокровный отец (ДнП)
689 — состоять в первобытном браке (ДнП)
701 — догадка собственной неутешимости (Ч)
702 — сам от детонации обратно в мать полезешь! (Ч)
710–711 — Пашинцев ударил себя по низкому черепу, где мозг должен быть сжатым, чтобы поместиться уму (Ч)
719, 753–754 — убывал из армии по демобилизации (В)
720, 727, 767 — обнимались с убывающим в знак вечной дружбы с ним (В)
721 — проста душою и добра своими большими рабочими руками и здоровым, молодым телом (В)

721 — сосредоточенное лицо ребёнка (В)
722 — Поезд (...) находился неизвестно где в сером пространстве; дочь пространщика (В)
723–724, 762 — у него рожались дети (В)
728 — сердце, вмещающее, как у истинной сестры, всех братьев в одну любовь и никого в отдельности (В)
729–730 — привычно поцеловал ее и любезно обещал вечно помнить её образ (В)
741, 756 — Петрушка расслышал, что в глазах её были большие остановившиеся слёзы (В)
761 — морщины усталости лежали на его лице (В)
762 — хлопочущая своими ручками по хозяйству (В)

* * *

4. Литература, электронные источники и сокращения

Агеев 1934 — *Агеев М.* Паршивый народ // Встречи. Париж. Апрель 1934, с. 161–167.
Агеев 1936 — *Агеев М.* Роман с кокаином. Париж: Издательская коллегия парижского объединения писателей, 1936.
Агеев 1990 — *Агеев М.* Роман с кокаином. М., 1990.
Агеев 2000 — *Агеев М. (Марк Леви).* Роман с кокаином. М.: Согласие, 2000.
Адамович — «Наименее русский из всех русских писателей». Г. Адамович о Вл. Сирине (Набокове). (1929-1939) // Дружба народов. 1994. № 6, с. 218.
Акимушкин — *Акимушкин И.* Мир животных. Птицы. Рыбы, земноводные и пресмыкающиеся. М. 1995.
Аксенова и Вертель — *Аксенова (Сова) Л. З., Вертель Е. В.* «О скандинавской версии авторства “Тихого Дона”» // Загадки и тайны «Тихого Дона». Самара, 1996.
Алейников — *Алейников О. Ю.* Андрей Платонов с разных точек зрения. Взгляд из Парижа [рецензия на книгу Анни Эпельбоин] // Филологические записки. Воронеж, 1996. Вып. 7.
Алексеев — *Алексеев Дм.* Евангелие Иуды (Искариота). Перевод и комментарий URL: http://khazarzar.skeptik.net/books/juda_alx.pdf
Андреев — *Андреев В.* Он шел жить точно впервые // Смена. 1.09.1999. № 223
Андроникашвили-Пильняк 1995 — *Андроникашвили-Пильняк К. Б.* Из творческой истории романа Б. Пильняка «Соляной амбар» // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения (по материалам научной конференции в ИМЛИ к 100-летию со дня рождения писателя). М., 1995.
Андроникашвили-Пильняк 1995а — *Андроникашвили-Пильняк Б. Б.* Платонов и Есенин // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения (по материалам научной конференции в ИМЛИ к 100-летию со дня рождения писателя). М., 1995.

Андроникашвили-Пильняк 1999 — *Андроникашвили-Пильняк Б. Б.* Метеор? Прометей? К. Чуковский и Б. Пильняк // Литературное обозрение. 1999. № 3 (публикация Андроникашвили-Пильняк К. Б.).

Антонова — *Антонова Е. В.* Москва Андрея Платонова // Московский журнал. М., 1999. № 8.

Апанович 1997 — *Апанович Ф.* О семантических функциях интертекстуальных связей в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова // IV Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г.: Тезисы докладов и сообщений. М.: Республика, 1997, с. 40–52

Апанович 2002 — *Апанович Ф.* Сошествие в ад (Образ Троицы в «Колымских рассказах») // Шаламовский сборник: Вып. 3. Вологда: Грифон, 2002 (или URL: http://shalamov.ru/research/89/).

Апресян 1995 — *Апресян Ю. Д.* Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова // *Апресян Ю. Д.* Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995.

Апресян 1995а — *Апресян Ю. Д.* Лексикографический портрет глагола «выйти»; Тавтологические и контрадикторные аномалии // Избранные труды Т. II. М., 1995

Аристотель — Риторика кн. III 1404b1, 2–3 // Аристотель и античная литература. М., 1978.

Афанасьев — *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. Т. 2. М., 1957.

Балашова — *Балашова Т.* Споры о «новом романе» // Вопросы литературы. 1963. № 12.

Бальмонт — «Челн томленья» (1894) // *Бальмонт К.* Собр. соч.: В 2 т. Т.1. М., 1994.

Бар-Селла 2005 — *Бар-Селла З.*. Литературный котлован. Проект «Писатель Шолохов». М., 2005.

Бар-Селла 2008 — *Бар-Селла З.* Записки покойника («Тихий Дон»: текстология хронологии) // Русская почта. Белград. 2008. № 1.

Бараг — *Бараг Л. Г.* Об устных рассказах, записанных в последние годы // Русский фольклор. XIII. Русская народная проза. Л., 1972.

Баранов 2007 — *Баранов А. Н.* Гармония через персонификацию мира и деперсонификацию человека (метафоры в романе А. Платонова «Счастливая Москва») // Проблемы изучения и преподавания русского языка и литературы. Материалы VI международной научной конференции. Вестник факультета русского языка и литературы. Вып. 10. Тайбей, 2007.

Баранов 2008 — *Баранов А. Н.* От персонификации мира к деперсонификации человека et vice versa (метафоры в романах А. Платонова «Чевенгур» и «Счастливая Москва») // Известия РАН. Сер. лит. и яз. Т. 67. №4. 2008, с. 41–52.

БАС — Большой академический словарь русского языка. СПб., 2004–2014.

Бахтин 1973 — см. Дувакин.

Бахтин 1979 — *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бахтин 1993 — *Волошинов В. Н. (Бахтин М. М.).* Фрейдизм. М., 1993.

Безродный — *Безродный М.* Конец Цитаты. СПб., 1996.

Белая — *Белая Г.* Ложная беременность // Вопросы литературы. 2003. № 5.

Белый — *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934.
Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. М., 1934 (изд. под ред. Максима Горького, Л. Л. Авербаха и С. Г. Фирина).
Берютти 2007 — *Берютти М.* (*Berutti M.*) Варлам Шаламов: литература как документ (2007). URL: http://shalamov.ru/research/99/
Бирюков — *Бирюков А.* Побег двенадцати каторжников. 2004. URL: http://shalamov.ru/research/33/
Блинов — *Блинов А. Л.* Общение. Звуки. Смысл: Об одной проблеме аналитической философии языка. М., 1996.
Бобрик — *Бобрик М.* Заметки о языке Андрея Платонова // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 32. 1995.
Большой толковый словарь русского языка. 1-е изд. СПб.: Норинт. С. А. Кузнецов, 1998.
Борецкий — *Борецкий М. И.* Художественный мир басен Федра, Бабрия и Авиана... // Новое в современной классической филологии. М., 1979.
Борисова — *Борисова И.* На семи ветрах. (О повести А. Платонова «Ювенильное море»). (1987) // Литература и современность. Сб. 24–25. Статьи о литературе 1986–1987 годов. М., 1989.
Боровой — *Боровой Л.* Язык писателя. М., 1966.
Бочаров — *Бочаров С. Г.* «Вещество существования» (Мир Андрея Платонова) (1968) // *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985.
Бродский 1994 — *Бродский И.* Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994.
Бродский 2000 — *Бродский И.* Катастрофы в воздухе // Бродский Иосиф. Поклониться тени. Л., 2000.
Буйлов — *Буйлов Б. А.* Платонов и язык его эпохи // Русская словесность. 1997. № 3.
Быков Д. — *Быков Д.* Портретная галерея Дмитрия Быкова: Михаил Шолохов // Дилетант. 2012. № 3.
Быков И. — *Быков И. И.* (канд. мед. наук, отец Игорь). Об авторе и его душе и сердце // Философские науки. 1998. № 1.
Бюлер — *Бюлер К.* Строение человеческой речи. Элементы и композиции // *Бюлер К.* Теория языка. Репрезентативная функция языка. (1934). М., 1993.
Варламов — *Варламов А. Н.* Андрей Платонов. М.: Молодая гвардия, 2011. (сер. «Жизнь замечательных людей»).
Веллер — Веллер М. Кухня и кулуары (60-е, 70-е, 80-е и т. д.) URL: http//www.weller.ru/text/k_k.shtml.htm
Венков — *Венков А. В.* «Тихий Дон»: источниковая база и проблема авторства. Ростов-на-Дону, 2000.
Вернадский 1925 — *Вернадский В. И.* Дневники: март 1921 — авг. 1925. М., 1999.
Вернадский 1926–1934 — *Вернадский В. И.* Дневники: 1926–1934. М., 2001.
Веселовский 1989 — *Веселовский А. Н.* Из истории эпитета // Историческая поэтика. М., 1989.
Веселовский 1997 — *Веселовский А. Н.* Язык поэзии и язык прозы // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997.

Вигдорова — [Фрида Вигдорова в письме Шаламову ранее чем 16.6.1964]. URL: http://shalamov.ru/library/24/26.html

Виноградов — Основные типы фразеологических единиц русского языка // *Виноградов В. В.* Русский язык. М.—Л., 1947.

Витгенштейн — *Витгенштейн Л.* Философские исследования. (1953) // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985.

Вишневецкий — *Вишневецкий И. Г.* Платонов — Символист? // НЛО. 1998. № 34.

Вознесенская и Дмитровская — *Вознесенская М. М., Дмитровская М. А.* О соотношении ratio и чувства в мышлении героев А. Платонова // Логический анализ языка. Ментальные действия М., 1993, с.140–146.

Войлова — *Войлова К. А.* Семантика и функции имен существительных, образованных безаффиксным способом, в прозе Ф. А. Абрамова // Семантика слова и словоформы в тексте. М., 1988.

Войно-Ясенецкий — *Войно-Ясенецкий В. Ф.* О духе, душе и теле. (1923–1925) // Философские науки. М., 1994. № 1–3; 1997. № 3–4; 1998. № 1.

Волков-Ланнит — см. Шаламов 1956.

Волкова 1996 — Волкова Е. В. Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии. 1996. № 11 или URL: http://shalamov.ru/research/29/

Волкова 1997 — *Волкова Е.* Цельность и вариативность книг-циклов // Шаламовский сборник. Вып. 2. Вологда: Грифон, 1997, с. 130–157.

Волкова 1998 — *Волкова Е. В.* Трагический парадокс Варлама Шаламова. М.: Республика, 1998. URL: http://shalamov.ru/research/104/5.html

Волкова 2002 — *Волкова Е. В.* Повторы в прозаических текстах В. Шаламова как порождение новых смыслов // Шаламовский сборник: Вып. 3. Вологда: Грифон, 2002 — или URL: http://shalamov.ru/research/88/

Волкова 2007 — *Волкова Е.* Тексты «Колымских рассказов» Варлама Шаламова в ракурсе неориторических и антириторических смыслопорождений Ю. М. Лотмана // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова. Международная конференция... М., 2007.

Волчек — *Волчек Д.* Загадочный господин Агеев // Родник, 1989.

Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1975.

Вьюгин — *Вьюгин В. Ю.* «Волшебное кольцо» — «Русские народные сказки» А. Платонова (Воплощенная утопия) // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Книга 2. СПб., 2000.

Гаврилов — *Гаврилов А. Г.* Стихотворения на сайте «Поэзия Московского университета» URL: http://www.poesis.ru/poeti-poezia/gavrilov_a/frm_vers.htm

Гаврилова Е. — *Гаврилова Е. Н.* Андрей Платонов и Павел Филонов // Литературная учеба. М., 1990, № 1.

Гаврилова А. — *Гаврилова А.* Иллюзия и действительность в рассказах Варлама Шаламова (реферат по книге: Toker Leona 2000). URL: http://shalamov.ru/research/144/

Галкина-Федорук — *Галкина-Федорук Е. М.* О стиле поэзии Сергея Есенина. М.: МГУ, 1965.

Ганущак — *Ганущак Н. В.* Творчество Шаламова как художественная система / Н. В. Ганущак. Сургут: РИО СурГПУ, 2005.

Гаспаров Б. — *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.

Гаспаров М. 1984 — *Гаспаров М. Л.* Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный. [1984] // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995.

Гаспаров М. 1995 — *Гаспаров М. Л.* Владимир Маяковский // *Гаспаров М. Л.* Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1995.

Гаспаров М. 1997 — *Гаспаров М. Л.* Идиостиль Маяковского. Попытка измерения // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. 2. О стихах. М., 1997.

Гаспаров М. 1997а — *Гаспаров М. Л.* «Люди в пейзаже» Бенедикта Лифшица: поэтика анаколуфа // Лотмановский сборник. № 2. М., 1997.

Гаспаров М. 2001 — *Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева. От поэтики быта к поэтике слова // *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001.

Геллер — *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982.

Герасименко — *Герасименко Н. В.* Батька Махно. Мемуары белогвардейца. М.—Л., 1928 [воспроизведение: М., 1990].

Герхардт — *Герхардт Миа И.* Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». (Лейден, 1963) М., 1984.

Гецова — *Гецова О. Г.* Словообразование // Русская диалектология (под ред. *Л. Л. Касаткина*). М., 2005.

Гинзбург — *Гинзбург А.* Двадцать лет тому назад // Русская мысль. 1986. № 3608. 14 февраля, с. 10.

Гиро — см. Guiraud.

Гладков 1963 — *Гладков А.* «В прекрасном и яростном мире» (о рассказах А. Платонова) // Новый мир. 1963. № 11, с. 227–233.

Гладков 1967 — *Гладков А.* Дневник 1967 года. // Новый мир. 2015. № 5–6. (Фонд № 2590 РГАЛИ: А. К. Гладков, оп.1, е.х. 107).

Голубков — *Голубков С. А.* Анекдотическое в прозе А. Платонова // Андрей Платонов. Исследования и материалы. Воронеж, 1993.

Горелик — *Горелик Г. Е.* Из записок историка-экспериментатора. 1984 год // Советская жизнь Льва Ландау глазами очевидцев. М., 2009, с. 158–171.

Горинова — *Горинова С. Ю.* Проза Бориса Пильняка 20-х годов. К проблеме авторского сознания // Вопросы литературы. М., 2003. № 5.

Горький 1926 — *Горький М.* Сергей Есенин [воспоминания 1926]. URL: http://esenin.ru/about-esenin/memories/470-article.html

Горький 1963 — Горький и советские писатели: неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 70. М., 1963.

Грайс 1957 — см. Grice 1957.

Грайс 1985 — *Грайс Г. П.* Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985.

Гришина и Гришин — *Гришина Я. З.*, *Гришин В. Ю.* Комментарий // *Пришвин М. М.* Дневники 1918–1919. М., 1994.

Гумилев — *Гумилев Л.* Принцип неопределенности в этнологии // *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. М., 1997.

Гура — *Гура В. В.* Жизнь и творчество М. А. Шолохова. М., 1960.

Гурвич 1937 — *Гурвич А.* Андрей Платонов // Красная новь. 1937. № 10, с. 195–233.

Гурвич 1937а — *Гурвич А.* Андрей Платонов. (1937) // Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994, с. 358–413.

Гюнтер — *Günther H.* Остранение – 'снятие покровов' и обнажение приема // Russian Literature. XXXVI. (1994), 13–28 (252).

Даль — *Даль В. И.* Пословицы русского народа. 1-е изд. М., 1862.

Даньдань — *Даньдань У.* (Харбинский педагогический университет). Эстетика авангарда в художественной концепции С. Есенина // Филологические науки. 2014, № 1.

Дмитровская 1995 — *Дмитровская М.* Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995.

Дмитровская 1997 — *Дмитровская М. А.* «Загадка времени»: А. Платонов и О. Шпенглер // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997.

Джагалов — *Джагалов Р.* Варлам Шаламов и пути советского экзистенциализма // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова. Материалы международной научной конференции. М., 2007.

Дооге Бен — *Ben Dhooge*. Творческое преобразование языка и авторская концептуализация мира А. П. Платонова. Опыт лингвопоэтического исследования языка романов *Чевенгур* и *Счастливая Москва* и повести *Котлован* [текст, представленный на защиту диссертации доктора филологии в Гентском университете, около 660 с.]. Gent., 2007.

Дорофеев и Мартемьянов — *Дорофеев Г. В., Мартемьянов Ю. С.* Опыт терминологии общелитературной лексики (о мире тщеславия по Ф. де Ларошфуко) // Вопросы кибернетики. Логика рассуждений и ее моделирование. М., 1983.

ДР — «Донские рассказы» М. А. Шолохова (в Фундаментальной электронной библиотеке http://feb-web.ru/feb/sholokh/default.asp).

Дремов — [рецензия *А. Дремова* на КР Шаламова]. URL: shalamov.ru

Друскин — *Друскин Я.* Видение невидения // Зазеркалье. Альманах II. СПб., 1995.

ДС — Большой толковый словарь донского казачества. М., 2003.

Дувакин — Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным (записанные в 1973). М., 1996.

Дураки на периферии — *Платонов А. П.* Дураки на периферии // Ноев ковчег: пьесы. М.: Вагриус, 2006.

Дырдин — *Дырдин А. А.* Потаенный мыслитель. Творческое сознание Андрея Платонова в свете русской духовности и культуры. Ульяновск, 2000.

Евдокимов — *Евдокимов А.* Опыт интерпретации мира антиутопии Андрея Платонова в статье «О ликвидации человечества» // Начало. Вып. IV. М., 1998.

Евсеев — *Евсеев В. Н.* Художественная проза Евгения Замятина. М.: Прометей, 2003.

Емельянова — *Емельянова И.* Неизвестные страницы Варлама Шаламова, или История одного «поступления» // Грани. № 241–242, янв.—июнь 2012. Тарусские страницы. Т. 1, Москва—Париж—Мюнхен—Сан-Франциско, с. 131–132) — также URL: http://shalamov.ru/memory/178/

Ермилов В. — *Ермилов В.* Клеветнический рассказ А. Платонова // Литературная газета. 4.1.1947, с. 4, за подписью главного редактора.

Ермолаев 2000 — *Ермолаев Г. С.* Михаил Шолохов и его творчество. СПб., 2000.

Ермолаев 2005 — *Ермолаев Г. С.* «Тихий Дон» и политическая цензура. 1928–1991. М., 2005.

Ермолаев 2011 — *Ермолаев Г. С.* Вопрос о плагиате // Шолоховские чтения. Сб. научных трудов. Вып. X. М., 2011.

Ерофеев 1991 — *Ерофеев Вик.* Набоков в поисках потерянного рая // *Набоков В.* Другие берега. Л., 1991.

Ерофеев 1997 — *Ерофеев В. В.* Введение // Русские цветы зла. М.: Подкова, 1997.

Ерофеев 1999 — «Писатель должен быть Идиотом, а не Мастером. Андрею Платонову — сто лет» (В. Ерофеев — О. Фукс) // Вечерняя Москва. 1 сен. 1999, с. 5.

Есенин 1916 — *Есенин С.* Яр // Северные записки. Пг., 1916. № 2, с. 7–38, № 3, с. 24–52, № 4–5, с. 50–78.

Есенин 1927 — *Есенин С.* Стихи и проза. Т. 4. М: Типография Госиздата «Красный Пролетарий», М.—Л., 1927.

Есенин 1997 — *Есенин С.* Полное собрание сочинений. Т. 5. [Комментарии *Е. А. Самоделовой*] М., 1997.

Есипов 1997 — *Есипов В. В.* «Пусть мне “не поют” о народе...» (образ народа в прозе И. Бунина и В. Шаламова) // IV Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г.: Тезисы докладов и сообщений. М.: Республика, 1997.

Есипов 2012 — *Есипов В[алерий] В[асильевич].* Шаламов. М.: Молодая гвардия, 2012. (сер. «Жизнь замечательных людей»).

Ефремова — *Ефремова Т. Ф.* Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка. М., 1996.

Женетт — *Женетт Ж.* Границы повествовательности. Фигуры II. 1967.

Живов — *Живов В.* Как вращается «Красное колесо» // Новый мир. 1992. № 3.

Жирмунский 1977 — *Жирмунский В. М.* К вопросу о «формальном методе» // *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Жирмунский 1977а — *Жирмунский В. М.* К вопросу об эпитете // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Жолковский 1978 — *Жолковский А. К.* How to show... (1978) // *Жолковский А. К, Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сб. статей. М., 1996.

Жолковский 1980 — *Жолковский А. К.* «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи. Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак // Возьми на радость. To honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. Amsterdam, 1980, с. 157–160; 205–223.

Жолковский 1996 — *Жолковский А. К.* Зощенко XXI века, или поэтика недоверия // Звезда. 1996. № 5.

Жолковский и Щеглов — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности // Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 2 (1980).

Зализняк Анна 1983 — *Зализняк Анна А.* Семантика глагола *бояться* в русском языке // Известия Академии наук СССР. Серия Литературы и языка. Т. 42. № 1. М., 1983, с. 59–66.

Зализняк Анна 1992 — *Зализняк Анна А.* Исследования по семантике предикатов внутреннего состояния // Slavistische Beitrage, Bd. 298, München: Otto Sagner Verlag, 1992.

Замошкин — *Замошкин Н[иколай]. А[ндрей].* Платонов. «Сокровенный человек»: [рецензия] // Новый мир. 1928. № 3, с. 267–270.

Замятин — *Замятин Е.* О.Генри (1922) // *Замятин Е.* Лица. Нью-Йорк, 1967.

Засорина — *Засорина Л. Н. (ред.)* Частотный словарь русского языка. М., 1977.

Захаров — *Захаров В. Е.* «Я думал, что вьюга ноет только в романах...» // Славяне: письменности и культура. Смоленск, 2002.

Захаров и Захарова — *Захаров А. А., Захарова М. В.* «Скот тоже почти человек»: животное в мировоззрении Андрея Платонова // Экологические интуиции в русской культуре. Сб. обзоров. М., 1992, с. 96–106.

Захарова 2002 — *Захарова Е.* Последние дни Шаламова / Е. Захарова // Шаламовский сборник. Вологда: Грифон, 2002. Вып. 3, с. 46–55.

Захарова 2011 — *Захарова Е.* Выступление на конференции «Судьба и творчество Варлама Шаламова в контексте мировой литературы и советской истории», 16–19 июня 2011 года, Москва — Вологда. URL: http://shalamov.ru/memory/179/.

Зеленин 1914 — Великорусские сказки Пермской губернии (под ред. *Д. К. Зеленина*). СПб., 1914.

Зеленин 1915 — Великорусские сказки Вятской губернии (под ред. *Д. К. Зеленина*). Петроград, 1915.

Зеленин 1991 — *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография. М., 1991.

Зелинский — *Зелинский К.* Одна встреча у Максима Горького (запись из дневника) // Вопросы литературы. 1991. № 4.

Земская 1996 — *Земская Е. А.* Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет // Сб. Поэтика. Стилистика. Язык и культура. (Памяти Т. Г. Винокур). М., 1996.

Земская 1997 — *Земская Е. А.* Заметки о русском языке, культуре и быте рубежа 19–20 вв. (по материалам семейного архива Булгаковых) // Облик слова. Сборник статей памяти Д. Н. Шмелева. М., 1997.

Земская 2004 — *Земская Е. А.* Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет. М: Языки славянской культуры, 2004.

Зеньковский — *Зеньковский В. В.* Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. 1993. № 4.

Злыднева — *Злыднева Н. В.* Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006.

Золотоносов 1990 — *Золотоносов М.* Усомнившийся Платонов // Нева. 1990. № 4.

Золотоносов 1991 — *Золотоносов М.* Мастурбанизация: «эрогенные зоны» советской культуры 20–30-х годов // Литературное обозрение. 1991. № 11.
Золотоносов 1994 — *Золотоносов М.* Ложное солнце («Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов) // Вопросы литературы. 1994. № 5.
Золотоносов 1999 — *Золотоносов М.* Уязвленная душа // Московские новости. 30 авг. — 6 сен. 1999. № 33, с. 17.
Зотиков — *Зотиков И. А.* Дом на горе // *Капица П. Л.* Воспоминания, письма, документы. М., 1994.
Зощенко — *Зощенко М.* О себе, о критиках и о своей работе // *Зощенко М. М.* Социальная грусть. М., 1996.
Иванов Вяч. Вс. 1996 — [статья в журнале] Черт у Набокова и Булгакова // Звезда. 1996. № 11, с. 146–147.
Иванов Вяч. Вс. 2010 — *Иванов Вяч. Вс.* Никому не известный писатель Всеволод Иванов // Вопросы литературы. 2010. № 4, с. 287–308.
Иванов Г. — *Иванов Г.* Есенин [1950] // http://esenin.ru/about-esenin/memories/585-article.html
Иванов С. — *Иванов С. А.* Византийское юродство. М., 1994.
Ильф и Петров — *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. Роман (1929). М., 1998.
Иорданская и Мельчук — *Иорданская Л. Н., Мельчук И. А.* Коннотация в лингвистической семантике // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 6 (1980).
Камянов — *Камянов В.* «Где тонко — там не рвется» // Новый мир. 1989. № 8.
Каннегиссер — *Каннегиссер Л.* [рецензия без названия за подписью — *Л. К.* в журнале] // «Северные записки» 1914. Май, с.176.
Карасев — *Карасев Л.* Лики смеха // Человек. 1993. № 5.
Квятковский — *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966.
Киселев — *Киселев А.* Одухотворение мира // Молодой коммунист. 1989. № 11.
Китаева — *Китаева Л.* Платонов, Хемингуэй и смерть. Ч. 3. // Русское поле. 2001. Вып. 4. URL: http://podyom.ruspole.info/node/1665
Клайн — *Клайн Л.* Овладение техникой (о ранней прозе В. Шаламова) // Шаламовский сборник: Вып. 3. Вологда: Грифон, 2002 — или URL: http://shalamov.ru/research/91/
Кобозева и Лауфер — *Кобозева И. М., Лауфер Н. И.* Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации // Логические анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.
Ковров —*Ковров М.* «За что вы меня преследуете?» // Наш современник. 2002. № 4.
Кожевников — Письмо В. А. Кожевникова — П. А. Флоренскому, полученное 11.9.1913 // Переписка П. А. Флоренского и В. А. Кожевникова // Вопросы философии. 1991. № 6.
Кожевникова 2000 — *Кожевникова Н. А.* Тропы в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный. М., 2000, с. 369–377.
Кожевникова 2005 — *Кожевникова Н. А.* Конструкции перечисления // Поэтическая грамматика. Т. 1. М., 2005.
Корниенко 1993 — *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова 1926–1946 // Здесь и теперь. 1993. № 1.

Корниенко 1994 — *Корниенко Н. В.* В художественной мастерской Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994.

Корниенко 1995 — *Корниенко Н. В.* Комментарий к «Возвращению» // Платонов А. Взыскание погибших. М., 1995.

Корниенко 1997 — *Корниенко Н. В.* Основной текст Платонова 30-х гг. и авторское сомнение в тексте (от «Котлована» к «Счастливой Москве») // Современная текстология: теория и практика. М., 1997.

Корниенко 1999 — *Корниенко Н. В.* Платонов: сто лет одиночества // Книжное обозрение. 30 авг. 1999. № 35, с. 16.

Корниенко 1999а — *Корниенко Н. В.* Невозвращение Платонова // Литературная газета. 1–7 сентября 1999, с. 11.

Коробков — *Коробков Л.* «Чевенгур»: достоверность фантастики. Опыт комментария // Платонов А. Ювенильное море: повести, роман. М., 1988.

Крамов — *Крамов И.* В зеркале рассказа. (1976–1978) М., 1986.

Красухин — *Красухин Г. Г.* Комментарии. URL: http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/137737/Krasuhin_-_Kommentariii._Ne_tol%27ko_literaturnye_nravy.html

Кретинин — *Кретинин А. А.* Трагическое в художественном мире А. Платонова и Б. Пастернака // Вестник Воронежского государственного университета. Воронеж, 1999. № 2.

Кротов — *Кротов Я.* К Евангелию. URL: http://krotov.info/yakov/essai_vera/ev_mt/26_51.htm

Крюков 2009 — *Крюков Ф. Д.* Над обрывом. Очерки и статьи последних лет жизни (1917–1919). М.—СПб., 2009. URL: http://uni-persona.srcc.msu.ru/f-krukov/index.htm

Крюков — *Крюков Ф. Д.* Неполное собрание сочинений. URL: http://fedor-krjukov.narod.ru/index.htm

Кудрин — *Кудрин О.* Время, вперед, к Апокалипсису! // Вопросы литературы. 2013. № 3. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2013/3/17k.html

Кузина 2002 — *Кузина Н. В.* Пути познания в цикле М. А. Булгакова «Записки юного врача» // Славяне: письменности и культура. Смоленск, 2002.

Кузина 2003 — *Кузина Н. В.* Лексико-семантическая организация дискретных прозаических текстов... //PRO=3A: Анализ текста. Учебные материалы. Смоленск, 2003.

Кузина 2004 — *Кузина Н. В.* Методика исследования механизмов взаимосвязи повествовательной и ассоциативно-вербальной организации дискретных прозаических текстов // PRO=3A 2. Строение текста: синтагматика, парадигматика. Смоленск, 2004.

Кузнецов — *Кузнецов Ф. Ф.* «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа. М., 2005, а также URL: feb/sholokh/critics/ksp/ksp-001b.htm или http://www.philol.msu.ru/~lex/td/?pid=033&oid=03

Лавров — *Лавров А. В.* «Производственный роман» — последний замысел Андрея Белого // НЛО. 2002. № 56.

Ламетри — *Ламетри Ж.* Человек-машина. (1746) // *Челпанов Г. И.* Мозг и душа. М., 1994.

Лангерак 1987 — *Лангерак Т.* Недостающее звено «Чевенгура» (Текстологические заметки) // Russian Literature. XXII, (1987) N. Holland.

Лангерак 1995 — *Лангерак Т.* Андрей Платонов: материалы для биографии: 1899–1929 гг. / Томас Лангерак. Амстердам: Пегасус, 1995.

Ласунский — *Ласунский О. Г.* Житель родного города. Воронежские годы Андрея Платонова. 1899–1926. Воронеж, 1999.

Латинско-русский словарь — Латинско-русский словарь. М., 1949.

Лахман — *Лахман Р.* Парадокс и фантазм // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001.

Леви-Строс — *Леви-Строс К.* Печальные тропики. М., 1984.

Левин 1989 — *Левин Ю. И.* От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) [1989] // Семиотика и информатика. М., 1990. Вып. 30 // или то же в его книге Избранные труды. Поэтика. Семантика. М., 1998.

Левин 1984 — *Левин Ю. И.* О поэзии Вл. Ходасевича. (1984) // *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Левин 1985 — *Левин Ю. И.* Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова (1985) // *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Лейдерман — *Лейдерман Н.* «...В метельный, леденящий век» // Урал. 1992. № 3. URL: http://shalamov.ru/research/159/

Леонтьев — *Леонтьев К. Н.* Полное собр. соч. СПб., 2000. Т. 2.

Лесняк — *Лесняк Б. Н.* «Я к вам пришел!» Архивы памяти. Вып. 2, Магадан: МАОБТИ. 1998, с. 209 (или в электронной библиотеке музея А. Сахарова. URL: http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/auth_book3cff.html?id=85208&aid=91).

Ливингстоун — *Ливингстоун А.* Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2. СПб., 2000.

Липкин — *Липкин С. И.* Жизнь и судьба Василия Гроссмана [1984] // *Липкин С. И.* Квадрига. Повесть. Мемуары. М., 1997. (Или: *Липкин С.* Жизнь и судьба Василия Гроссмана. М., 1990.)

Литературная энциклопедия — Литературная энциклопедия. Т. 8. М. 1934.

Лихачев — *Лихачев Д. С.* Избранные работы. Л., 1987.

Ломоносов — *Ломоносов М. В.* Материалы к российской грамматике // *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 7. Труды по филологии. М., 1952.

Лосев — *Лосев А. Ф.* О бесконечной смысловой валентности языкового знака. Поток сознания и язык // *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф. М., 1982.

Лотман — *Лотман Ю.* Смерть как проблема сюжета. (1992) // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

Лотреамон — *Лотреамон.* Песни Мальдорора. М., 1998.

Лурье — *Лурье М. Л.* Вещие сны и их толкование (На материале современной крестьянской традиции) // Сновидения в традиционной народной культуре. М., 2002.

Льюис — *Льюис К. С.* Любовь. (1960) // Вопросы философии. 1989. № 8.

Люксембург — *Люксембург Р.* Эпигон утопического социализма [1908] // Красная новь. 1928. № 9.
Малыгина 1985 — *Малыгина Н. М.* Эстетика А. Платонова. Иркутск, 1985.
Малыгина 1999 — *Малыгина Н. М.* Повороты английского сюжета А. Платонова. Неизвестный источник пьесы «Ноев ковчег» // Октябрь. 1999. № 7, с. 168–175.
Малыгина 2001 — *Малыгина Н.* Полвека без Андрея Платонова // Знамя. 2001. № 7, с. 236–239.
Мамардашвили и Пятигорский — *Мамардашвили М., Пятигорский А.* Символ и сознание. М., 1997.
Мандельштам — *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М., 1999.
Мардов — *Мардов И.* Отмщение и воздаяние // Вопросы литературы. 1998. № 4.
Маркин — Фрагмент рукописи Филонова. (1923) // *Ю. [П.] Маркин*. Павел Филонов. М., 1995.
Мартемьянов — см. Дорофеев и Мартемьянов.
Марченко — *Марченко А.* Есенин: путь и беспутье. М., 2012.
Медведева-Томашевская — *Медведева-Томашевская И. Н.* Стремя «Тихого Дона» [1974] // Загадки и тайны «Тихого Дона». Т. 1. Итоги независимых исследований текста романа. 1974–1994. Самара: P.S. пресс, 1996, с. 12–98.
Мезенцев — *Мезенцев М. Т.* Судьба романов. Самара, 1998. URL: http://www.philol.msu.ru/~lex/td/?pid=0121&oid=01 или http://www.newchrono.ru/frame1/Literature/QuietDon/mezentsev1.htm
Меерсон — *Меерсон О. А.* «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Беркли, 1997 (или более доступное издание: Новосибирск, 2002).
Мельчук — *Мельчук И. А.* Опыт теории лингвистических моделей «СМЫСЛ-ТЕКСТ». Семантика, синтаксис. М., 1974.
Меньшикова 2006 — *Меньшикова Е.* Карнавальный гротеск Андрея Платонова. URL: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=3714
Миртов — *Миртов А. В.* Донской словарь. 1929.
Мифы народов — Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1–2. М., 1997.
Михайлик 1997 —*Михайлик Е.* Другой берег. «Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста // Новое литературное обозрение (НЛО). 1997. № 28, с. 209–222. URL: http://shalamov.ru/research/109/
Михайлик 1997а — *Михайлик Е.* В контексте литературы и истории // Шаламовский сборник. Вып. 2. Вологда: Грифон, 1997. URL: http://shalamov.ru/research/50/
Михайлик 2009 — *Михайлик Е.* Незамеченная революция // Антропология революции. М.: Новое литературное обозрение, 2009. URL: http://shalamov.ru/research/134/.
Михеев 1989 — *Михеев М. Ю.* Обоснование высказывания // Научно-техническая информация. Сер. 2. М., 1989. № 8, с. 25–32.
Михеев 1990 — *Михеев М. Ю.* Причинная связь, обоснование и чистое объединение событий // Семиотика и информатика. М., 1990. Вып. 30, с. 53–74.
Михеев 1999 — *Михеев М. Ю.* Отражение слова «душа» в наивной мифологии русского языка (опыт размытого описания образной коннотативной семантики) // Фразеология в контексте культуры. М., 1999.

Михеев 2000 — *Михеев М. Ю.* Неправильность Платоновского языка: намеренное косноязычие или бессильно-невольные «затруднения» речи? // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000.

Михеев 2000 — *Михеев М. Ю. Жизни мышья беготня* или *тоска тщетности*? (о метафорической конструкции с родительным падежом) // Вопросы языкознания. 2000. № 2, с. 47–70.

Михеев 2001 — *Михеев М. Ю.* Че[в]-вен[г]-гур[т]. О смысле названия романа А. Платонова. Этимологический этюд // Русская словесность. 2001. № 7, с. 63–68.

Михеев 2003 — *Михеев М. Ю.* В мир А. Платонова через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки». М.: МГУ, 2003.

Михеев 2007 — *Михеев М. Ю.* Дневник как эго-текст (XIX—XX, Россия). М.: Водолей, 2007.

Михеев 2009 — *Михеев М. Ю.* «Тихий Дон» и тексты Ф. Крюкова (повтор слова и повтор метафоры: измерение специфичности) // Русская антропологическая школа. Труды (К 80-летию академика Вячеслава Всеволодовича Иванова). 2009. Вып. 6, с. 272–283.

Михеев 2009а — *Михеев М. Ю.* Мера метафоричности в лексиконе писателя (к определению идиостиля романа «Тихий Дон») // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009, с. 56–65.

Михеев 2010 — *Михеев М. Ю.* Компиляция или... языковые клише? Сравнивая характерные для авторского стиля наборы словосочетаний // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог 2010». 2010. Вып. 9(16), с. 340–349 — или URL: http://www.dialog-21.ru/dialog2010/materials/html/52.htm

Михеев 2012 — *Михеев М. Ю.* М. ШОЛОХОВ или все-таки — Ф. КРЮКОВ? Неформальные процедуры при установлении авторства «Тихого дона» // Диалог. Международная конференция по компьютерной лингвистике. М., 2012.

Михеев 2013 — *Михеев М. Ю.* О случайных и неслучайных совпадениях — в текстах Ф. Крюкова и М. Шолохова URL: http://lit.lib.ru/m/miheew_m_j/

Михеев 2015 — *Михеев М. Ю.* От «Семьи Иванова» к «Возвращению» А. П. Платонова. Вопросы текстологии // Филологические науки. 2015. № 2, с. 58–73.

Мулярчик — *Мулярчик А. С.* Постигая Набокова // Набоков В. Романы. М., 1990.

Мухин — *Мухин Н. Ю.* Кто написал «Роман с кокаином»? Опыт лингвостатистического исследования. Екатеринбург, 2001.

Мущенко — *Мущенко Е. Г.* Художественное время в романе А. Платонова «Чевенгур» // Андрей Платонов. Исследования и материалы. Воронеж, 1993.

Набоков 1991 — *Набоков В.* Рассказы — Рассказы. Воспоминания. М.: Современник, 1991.

Набоков 1996 — *Набоков В.* Лекции — Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.

Набоков 1999 — *Набоков В.* Собр. соч. рус., I // Владимир Набоков. Собрание сочинений русского периода (в 5 томах). Примечания М. Маликовой. Т 1. СПб., 1999.

Набоков 1999а — *Набоков В.* Собр. соч. амер., I — Владимир Набоков. Собрание сочинений американского периода (в 5 т.). Прим. А. Люксембурга. Т. 1. СПб., 1999.

Нагибин 1977 — *Нагибин Ю. М.* Не чужое ремесло. (1977) М., 1983.

Нагибин 2001 — *Нагибин Ю. М.* Дневник. М.: АСТ, 2001.

Найман 1994 — *Найман Э.* «Из истины не существует выхода». А. Платонов между двух утопий // Новое литературное обозрение. 1994. № 9.

Найман 1998 — *Найман Э.* «В жопу прорубить окно»: Сексуальная патология как идеологический каламбур // Новое литературное обозрение. 1998. № 32.

Налимов — *Налимов В. В.* Размышления на философские темы // Вопросы философии. 1997. № 10.

Неклюдов — *Неклюдов С. Ю.* Выступление на Международной научной конференции «Судьба и творчество Варлама Шаламова в контексте мировой литературы и советской истории», 16–19 июня 2011 года, Москва — Вологда / С. Ю. Неклюдов. URL: http://shalamov.ru/memory/192/

Некрасова — *Некрасова Е. А.* Олицетворение // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994.

Некрылова — *Некрылова А. Ф.* Театр Петрушки // *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1988.

Нечаев — *Нечаев Вяч.* Ненаписанные воспоминания. Беседы с И. М. Гронским // Минувшее. Исторический альманах. № 16. М.—СПб., 1994.

Нилин — *Нилин А.* Поверх заборов // Знамя. 2015. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2014/4/2n.html.

Нич — *Нич Д.* «В. Шаламов и концептуальный мир». На сайте «Причал ада». URL: http://ru-prichal-ada.livejournal.com/232734.html

Нич 2011 — *Нич Д.* Московский рассказ. Жизнеописание Варлама Шаламова: 1960–1980-е годы. 2011. URL: http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=3105

Нич 2012 — *Нич Д.* Варлам Шаламов в свидетельствах современников / Д. Нич. 2-е изд., доп. 2012. URL: http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=3104

Нич 2013 — URL: http://ru-prichal-ada.livejournal.com/78718.html

Новиков — *Новиков Вл.* О месте Зощенко в русской литературе // Литературное обозрение. 1995. № 1.

Новикова — *Новикова Т.* Пространственно-временные координаты в утопии и антиутопии: А. Платонов и западный утопический роман // Вестник МГУ. 1997. № 1.

Новый роман — Роман, человек, общество. На встрече писателей Европы в Ленинграде // Иностранная литература. 1963. № 11, с. 204–246.

НОСС — Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М., 1995.

НК — Национальный корпус русского языка — http://ruscorpora.ru/search-main.html.

Нонака 2000 — *Нонака С.* К вопросу о точке зрения в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный. М., 2000, с. 523–534.

Нонака 2003 — *Нонака С.* Рассказ «Уля». Мотив отражения и зеркала // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5, М., 2003.

Нонака 2004 — *Нонака Сусуму.* Силлепсис в «Котловане» Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2004. Кн. 3, с. 378–399.

Носов 1989 — *Носов С.* О стилистике романа А. Платонова «Чевенгур» // Русская речь. 1989. № 1, с. 22–28.

Носов 2015 — *Носов С.* Царство грез. От Платонова до наших дней // Звезда. 2015. № 4, с. 226–233.

Ожегов и Шведова — *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1992.

Орехова-Добровольская — *Орехова-Добровольская Е.* «За нами придут корабли...» // Шаламовский сборник. Вологда: Грифон, 1994. Вып. 1, с. 147–152.

Ортони — *Ортони Э.* Роль сходства в уподоблении и метафоре. [1979] // Теория метафоры. М., 1990.

Павский — *Павский Г. [П.]* Филологические наблюдения над составом русского языка. [Часть] II. Об именах существительных, 2-е изд., СПб., 1850.

Падучева 1977 — *Падучева Е. В.* Понятие презумпции в лингвистической семантике // Семиотика и информатика. Вып. 8. М., 1977.

Падучева 1996 — *Падучева Е. В.* Рассказ Набокова «Набор» как эксперимент над повествовательной нормой // *Падучева Е. В.* Семантические исследования. М., 1996.

Паламарчук — *Паламарчук П. П.* Александр Солженицын: Путеводитель // *Паламарчук П. П.* Москва или Третий Рим? М., 1991.

Панов — *Панов М. В.* О членимости слова на морфемы // Памяти академика В. В. Виноградова. М.: МГУ, 1971.

Парамонов — *Парамонов Б.* Чевенгур и окрестности // Континент. 1987. № 54.

Парфенов — *Парфенов М.* М. Агеев (1898–1973). Загадка в пяти действиях // *Агеев М.* Роман с кокаином и Паршивый народ. Париж, 1995.

Перхин — *Перхин В. В.* Два письма Андрея Платонова // Русская литература. 1990. № 1.

Перцова 1980 — *Перцова Н. Н.* О понимании нестандартного текста // Семиотика и информатика. Вып. 15. М., 1980.

Перцова 1991 — *Перцова Н. Н.* Словообразовательные гнезда в неологии В. Хлебникова // Текст. Интертекст. Культура. Сборник докладов международной научной конференции. М., 2001.

Перцова 1995 — *Перцова Н. Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова // Wiener Slawischer Almanach. Sbd. 40. Wien—Moskau, 1995.

Петелин — *Петелин В.* М. А. Шолохов. Энциклопедия. М., 2011.

Петрова и Кожевникова — *Петрова З. Ю., Кожевникова Н. А.* Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв. Вып. 1. Птицы. М., 2000.

Петровский 1990 — *Петровский М. С.* Городу и миру: (Киевские очерки). Киев, 1990.
Петровский 2005 — *Петровский М. С.* Заблудившийся трамвай. К истокам набоковского рассказа (Торонто, 2005) URL: www.utoronto.ca/tsq/14/petrovskii14.shtml
Петроченков 2006 — *Петроченков В.* Уроки Варлама Шаламова // Новый журнал. 2006. № 245, с. 165–186.
Петроченков 2010 — *Петроченков В.* Интервью корреспонденту «Голоса Америки» С. Москалеву (17 июня 2010 года). URL: http://www.golos-ameriki.ru/content/varlam-shalamov_2010_06_17-96571634/251643.html
Пигров — *Пигров К. С.* Дневники: общение с самим собой // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. СПб., 1998.
Платонов 1922 — [статья в газете] *Платонов А.* Воронежская гидроэлектрическая станция // Воронежская коммуна. 15 дек. 1922. № 284 (936), с. 2.
Платонов 1928 — [повесть] *Платонов А.* Происхождение мастера // Красная новь. 1928, № 4.
Платонов 1928а — [рассказ] *Платонов А.* Потомок рыбака. [с подзаголовком] Из повести // Красная новь. 1928. № 6.
Платонов 1928б — [рассказ] *Платонов А.* Приключение // Новый мир. 1928. № 6.
Платонов 1929 — [повесть] *Платонов А.* Происхождение мастера. М.: Федерация, 1929.
Платонов 1934–35 — [повесть] *Платонов А.* Джан — http://platonov-ap.ru/stories/djan.
Платонов 1937 — *Платонов А.* Пушкин и Горький // Литературный критик. 1937. № 6.
Платонов 1938 — *Платонов А.* Золотая Колыма: [републикация текста 1938 г. за подписью «Человеков» по автографу РГАЛИ / публ. Н. Корниенко, Е. Антоновой] / Андрей Платонов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ, 2003. Вып. 5, с. 821–824.
Платонов 1945 — [сценарий кинофильма] *Платонов А.* Семья Иванова // Советская литература. 1990. № 10.
Платонов 1945 — [машинопись рассказа] *Платонов А.* Семья Иванова // РГАЛИ Ф. 1710 В. Гроссман, оп. 1, № 144.
Платонов 1945 — [машинопись рассказа] *Платонов А.* Семья Иванова [в неразобранном архиве журнала «Звезда» ИРЛИ в Пушкинском доме].
Платонов 1945 — [рассказ] *Платонов А.* Семья Иванова // Новый мир. 1945. № 11–12.
Платонов 1950 — *Платонов А.* Волшебное кольцо. Русские сказки (пересказал А. Платонов. Под общей ред. Мих. Шолохова). М.—Л.: Детгиз. 1950.
Платонов 1980 — [статья] *Платонов А.* Неодетая весна // Платонов А. Размышления читателя. М., 1980.
Платонов 1989 — *Платонов А. П.* Чевенгур. Роман. М.: Советская Россия, 1989 (с вступительной статьей и комментариями *В. А. Чалмаева*).
Платонов 1989а — *Платонов А. П.* Чевенгур. Роман и повести. М.: Советский писатель, 1989. Сост. М. А. Платонова; вступительная статья и комментарий В. А. Чалмаева.

Платонов 1990 — *Платонов А.* Деревянное растение. М., 1990.
Платонов 1991 — *Платонов А.* Счастливая Москва. Некоторые фрагменты романа, сокращенные или заново переписанные Платоновым в процессе работы // Новый мир. 1991. № 9.
Платонов 1994 — [о нем] Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994.
Платонов 1995 — *Платонов А.* Из писем к жене // Платонов А. Взыскание погибших. М.: Школа-Пресс, 1995.
Платонов 1995а — Повесть А. Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения. (Публикация, вступительная статья и комментарий *В. Ю. Вьюгина*.) // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. СПб., 1995.
Платонов 1999 — «Мещанин, а не герой вывезет историю». Андрей Платонов. Из записей 20–40-х годов. (публикация М. А. Платоновой) // Общая газета. 2–8.09.1999. № 35.
Платонов 2000 — Андрей Платонов. Записные книжки. Материалы к биографии. (Примечания Н. В. Корниенко, публикация М. А. Платоновой). М., 2000.
Платонов 2000а — *Платонов А. П.* Котлован. Текст. Материалы творческой истории. СПб., 2000.
Платонов 2003 — [статья] *Платонов А.* Золотая Колыма: [републикация текста по автографу РГАЛИ / публ. Н. Корниенко, Е. Антоновой] / Андрей Платонов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ, 2003. Вып. 5, с. 821–824.
Плунгян — *Плунгян В. А. Жуть* и *жуткий*: от мистицизма к просторечию // Авторская лексикография и история слов: К 50-летию выхода в свет «Словаря языка Пушкина». М.: Азбуковник, 2013.
Подорога — *Подорога В.* Евнух души. Позиции чтения и мир Платонова // Параллели (Россия — Восток — Запад). Вып. 2. М., 1991.
Пожарицкая — *Пожарицкая С. К.* Русская диалектология. М., 2005.
Попович — *Попович П.* Приповетка о девојци без руку. Београд, 1905.
Поповский — *Поповский М.* Жизнь и житие Войно-Ясенецкого, архиепископа и хирурга. М., 2001.
Пословицы и поговорки — Пословицы и поговорки. URL: http://www.poskart.ru/vishe-meri-ne-skachet.html
Потебня — *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. III. (1874) М., 1968.
Поэт и слово — Поэт и слово. Опыт словаря (под ред. В. П. Григорьева). М., 1973.
Прейгерзон — *Прейгерзон Цви.* Дневник воспоминаний бывшего лагерника (1949–1955). Москва—Иерусалим, 2005 [написано в 1957–1958].
Пригожин — *Пригожин И.* Переоткрытие времени // Вопросы философии. 1989. № 8.
Пришвин 1918 — [статья в газете] *Пришвин М.* Большевик из «Балаганчика» (Ответ Александру Блоку) // Воля страны. 1918. 16 февраля.
Пришвин 1928 — *Пришвин М.* Положение (Девятое звено романа «Кащеева цепь») // Новый мир. 1928. № 6.

Пришвин 1929 — *Пришвин М.* Дневник 1929 года. URL: http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/prishvin/pri-1929.htm

Пришвин 1930–31 — *Пришвин М. М.* Дневники. 1930–1931. Книга седьмая. СПб.: Росток, 2006.

Пришвин 1932–35 — *Пришвин М. М.* Дневники. 1932–1935. СПб.: Росток, 2009.

Пришвин 1936–39 — *Пришвин М. М.* Дневники. 1936–1939. СПб.: Росток, 2010.

Проскурин — *Проскурин О.* Максим Соколов: генезис и функции «забавного слога» // Новое литературное обозрение. 2000. № 41.

Птицы лесов — Птицы лесов и гор СССР. М., 1966.

Пушкин — *Пушкин А. С.* Примечание № 31 к «Евгению Онегину» // ФЭБ: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol06/y062001-.htm

Рагозина — *Рагозина Р.* Детектив с романом // Русский журнал. Предисловие к книге: М. Агеев / Марк Леви. Роман с кокаином. М.: Согласие, 2000.

Радбиль — *Радбиль Т. Б.* Мифология языка Андрея Платонова. Н. Новгород, 1998.

Рейхенбах 1928 — *Рейхенбах Г.* Философия пространства и времени (1928). М., 1985.

Рейхенбах 1956 — *Рейхенбах Г.* Направление времени (1956). М., 1962.

Ремизов — *Ремизов А.* Дневник 1917–1921. (Вступительная заметка А. М. Грачевой.) // Минувшее. Исторический альманах, № 16. М.—СПб., 1994.

Розанов — *Розанов В. В.* Темный лик. Метафизика христианства. СПб., 1911 // или: Розанов В. В. Люди лунного света. СПб., 1911.

Ройтер — *Ройтер Т.* Немецкие фразеологические словосочетания типа *in volliger Verzweiflung sein* и их русские эквиваленты // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 5 (1980).

РСЯР — Русский словарь языкового расширения. Сост. А. И. Солженицын. М., 2000.

Рукопись — *Шолохов М. А.* Тихий Дон. Факсимильное издание рукописи. Кн. 1 и 2 [Части 1–5: черновые и беловые варианты автографов Шолохова, его жены и свояченицы]. М.—Киев—Париж, 2005.

Русские народные сказки — Русские народные сказки Карельского Поморья. Петрозаводск, 1974.

Савельзон — *Савельзон И. В.* Структура художественного мира А. Платонова: Дисс. канд. филол. наук. М., 1992.

Савкин — *Савкин И. А.* На стороне Платона. Карсавин и Платонов, или Об одной не-встрече // Творчество А. Платонова. Исследования и материалы. Библиография. Кн. 1. СПб., 1995, с. 153–162.

Савкина — *Савкина И.* «Переписывая себя»: автобиографические нарративы иммигрантов в Финляндию (1993–2000-е годы): случай Светланы. Международная конференция «Маргиналии 2010: границы культуры и текста». Каргополь, 25–26 сентября 2010 г. Тезисы докладов. М., 2010 URL: http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/conf/marginalii-2010/thesis.htm

Самоделова — см. Есенин 1997.

Самойлов — *Самойлов Д.* Перебирая наши даты. М., 2000.

Саррот — *Саррот Н.* Эра подозрений (1956). URL: litext.narod.ru/texts/sarrot.doc

Сарычев — *Сарычев В. А.* А. Платонов и В. Маяковский. «Проект лучшего мира» // Андрей Платонов. Проблемы и интерпретации. Воронеж, 1995.

Свительский 1988 — *Свительский В.* Испытание историей // *Платонов А.* Ювенильное море: повести, роман. М., 1988.
Свительский 1993 — *Свительский В.* Факты и домыслы: о проблемах освоения Платоновского наследия // Андрей Платонов. Исследования и материалы. Воронеж, 1993.
Сейфрид 1989 — *Сейфрид Т.* Писать против материи: о языке «Котлована» А. Платонова [1989] // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994.
Сейфрид 1992 — см. Seifrid.
Сейфрид 1994 — *Сейфрид Т.* Писать против материи: о языке «Котлована» А. Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994.
Семен — *Семен Г. Я.* Парадокс как стилистический прием // Филологические науки. 1987. № 5.
Семенова — *Семенова С.* Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе М., 1989, с. 318–377.
Семилякина — *Семилякина Т.* Напряжение нежности // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999.
Силантьев — *Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Новосибирск, 1999.
Симмонс — *Симмонс Э.* Он избрал свой путь // Вопросы литературы. 1990. № 5.
Синявский 1982 — *Синявский А.* «Опавшие листья» В. В. Розанова. Париж, 1982.
Синявский 2006 — *Синявский А.* Уроки Варлама Шаламова // Новый журнал. 2006. № 245.
Сиротинская — *Сиротинская И. П.* Нет мемуаров, есть мемуаристы... // *Сиротинская И. П.* Мой друг Варлам Шаламов. М., 2006 (или URL: http://shalamov.ru/memory/37/5.html).
Скафтымов — *Скафтымов А. С.* Тематическая композиция романа «Идиот». (1922–1923) // *Скафтымов А. С.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
Скобелев 1993 — *Скобелев В. П.* Поэтика пародирования в повести А. Платонова «Котлован» // Андрей Платонов. Исследования и материалы. Воронеж, 1993.
Скобелев 1995 — *Скобелев В. П.* Андрей Платонов и Борис Пильняк (романы «Чевенгур» и «Волга впадает в Каспийское море») // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения (по материалам научной конференции в ИМЛИ к 100-летию со дня рождения писателя). М., 1995.
Словарь дискурсных слов — *Баранов А. Н., Плунгян В. А., Рахилина Е. В.* Словарь дискурсных слов русского языка. М., 1995.
Словарь иностранных слов — Словарь иностранных слов. М., 1979 (или: М., 1987).
Словарь кубанских диалектизмов в русском языке — URL: http://www.zabaznov.ru/kubdial.html
Словарь синонимов — Словарь синонимов русского языка. М., 1971.
Сметанин — Сказка о Бове Королевиче (Переложение *Сергея Сметанина*). URL: http://dod.ru/surname/bova.htm
Смирницкий — *Смирницкий А. И.* Объективность существования языка. М., 1954.
Смирнов А. — *Смирнов А. А.* Чтения «Тихого Дона». Чтение первое. Предвари-

тельный образ стиля (2001, 16 июля). URL: http://www.philol.msu.ru/~lex/td/?pid=0211&oid=021

Смирнов И. — *Смирнов И.* Scriptum sub specie sovietica. Russian Linguistic Jurnal. № 138–139 (1987).

Смирнов К. — *Смирнов К.* Тайна Шолохова // Литературная Россия. 30 марта 2001. № 3, с. 12–13.

Смирнова — *Смирнова З. В.* Славянофилы и П. Я. Чаадаев // Историко-философский ежегодник'94. М., 1995.

Солженицын 1996 — *Солженицын А. И.* Невырванная тайна; Предыстория книги Д* // Загадки и тайны «Тихого Дона». Т. 1. Итоги независимых исследований текста романа. 1974 –1994. Самара: P.S. пресс, 1996, с. 7–11; 97–107).

Солженицын 2012 — «Дорогой Иван Денисович!..»: письма читателей: 1962–1964. М.: Русский путь, 2012.

Соссюр — *Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики (1916) // *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977.

Спиридонова 1998 — *Спиридонова И.* Мотив сиротства в «Чевенгуре» А. Платонова в свете христианской традиции // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998.

Спиридонова 2005 — *Спиридонова И.* Платонов. «Возвращение». Комментарий // *Спиридонова И. А.* «Внутри войны» (Поэтика военных рассказов А. Платонова). Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005.

Сравнительный указатель сюжетов — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Ленинград, 1979.

СРНГ — Словарь русских народных говоров (вып. 1–43: от *А* до *Телепа*, 1965–2010) — URL: http://urokirus.com/online/srng.html

Стенограмма 1932 — Стенограмма творческого вечера А. Платонова 1 фев. 1932 г. // Памир. Душанбе. 1989. № 6, с. 104-105.

Струве 1986 — *Струве Н.* Спор вокруг В. Набокова и «Романа с кокаином» // Вестник РСХД. Париж. 1986, № 146.

Струве 1990 — *Струве Н.* Роман-загадка [в предисловии к книге] // *Агеев М.* Роман с кокаином. М., 1990.

Струве 1995 — *Струве Н.* Еще об авторстве «Романа с кокаином» // Вестник РСХД. Париж. 1995. № 172.

Суворин — Дневник Алексея Сергеевича Суворина. Лондон — Москва, 2000.

Суперфин и Сорокина — *Суперфин Г. Г., Сорокина М. Ю.* «Был такой писатель Агеев...» Версия судьбы, или О пользе наивного биографизма // Минувшее. Вып. 16. 1994.

Сухих 1999 — *Сухих И.* Русские странники в поисках Китежа (1926–1929. «Чевенгур» А. Платонова) // Звезда. 1999. № 8.

Сухих 2001 — *Сухих И.* Жить после Колымы (1954–1973. «Колымские рассказы» В. Шаламова) // Знамя. 2001. № 6, с. 198–207 (или URL: http://shalamov.ru/research/42/).

Сучков — *Сучков Ф. Ф.* Бутылка в море. М.: Книжная палата, 1991.

Теория метафоры — Теория метафоры. М., 1990.

ТД — «Тихий Дон» М. А. Шолохова [цифры после букв указывают номер книги и главу романа].

Темпест — *Темпест Р.* Александр Солженицын — (анти)модернист URL: http://www.aej.org.ua/analytics/351.html

Тимофеев-Ресовский — *Тимофеев-Ресовский Н. В.* Воспоминания (1974–1978). М., 1995.

Толстая-Сегал 1973–1974 — *Толстая-Сегал Е.* О связи низших уровней текста с высшими. (1973–1974) // Slavica Hierosolymitana. Slavic studies of the Hebrew university. Vol. II, Hierusalem. 1978. С. 186, 193; или *Толстая-Сегал Е.* Мирпослеконца. М., 2002, с. 227–271.

Толстая-Сегал 1979 — *Толстая-Сегал Е.* Натурфилософские темы у Платонова // Slavica Hierosolymitana Vol. IV. H. 1979, с. 232; или *Толстая-Сегал Е.* Мирпослеконца. М., 2002., с. 324-351.

Толстая-Сегал 1980 — *Толстая-Сегал Е.* Литературный материал в прозе А. Платонова // «Возьми на радость» To Honour Jeanne von de Eng-Liedmeier. 1980. Amsterdam; или: «Литературная аллюзия...» *Толстая-Сегал Е.* Мирпослеконца. М., 2002.

Толстая-Сегал 1981 — *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова // Russian Literature, Amsterdam. 1981 V.IX. № III (или: *Толстая-Сегал Е.:* Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века. М., 2002, с. 289–323).

Толстая-Сегал 1994 — *Толстая-Сегал Е.* «Стихийные силы» Платонов и Пильняк [1994] // *Толстая-Сегал Е.* Мирпослеконца. М., 2002.

Толстая-Сегал 2002 — *Толстая-Сегал Е.* Литературная аллюзия в прозе Андрея Платонова // *Толстая-Сегал Е.* Мирпослеконца. М., 2002.

Толстой 1995 — *Толстой И.* Тропóю трóпа, или Почему Набоков не был автором «Романа с кокаином» // Звезда. 1995. № 3.

Толстой 1996 — Несколько слов о «главном герое» Набокова [Предисловие И. Толстого к книге: *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1996].

Томашевский — *Томашевский Б. В.* Поэтика. Краткий Курс (1928). М., 1998.

Топоров — *Топоров В. Н.* Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе (1986). // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

Тринко — *Тринко А.* Тени великого инквизитора. Трилогия А. Платонова в зеркале метаистории // Литературная учеба. 1996. № 2.

Трошкина — *Трошкина В. А.* Рука об руку. (1989) // Москва. 1999. № 9.

Трубецкая — см. Troubetzkoy.

Трубецкой — *Трубецкой Е. Н.* Жизненная задача Вл. Соловьева и всемирный кризис жизнепонимания // Вопросы философии и психологии. 1912, сент. — окт.

Тынянов — *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. (1923). Mouton, Hague, 1964.

Уилрайт — *Уилрайт Ф.* Метафора и реальность (1967) // Теория метафоры. М., 1990.

Урысон — *Урысон Е. В.* Душа // НОСС. М., 1997.

Устименко — *Устименко В. В.* Национальные истоки в творчестве С. Есенина и М. Шолохова // Творчество Шолохова и современная литература. Ростов-на-Дону, 1990.

Фадеев А. — *Фадеев А.* О литературно-художественных журналах // Правда. 2.2.1947, с. 3.
Фасмер — Этимологический словарь Макса Фасмера: В 4 т. СПб., 1996.
Федоров — *Федоров Н. Ф.* Статьи о регуляции природы // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1995.
Филонов 1923 — см. Маркин.
Флоренский 1920 — *Флоренский П.*, священник. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание (1920). М., 1992.
Флоренский 1929 — Из письма П. А. Флоренского — В. И. Вернадскому. (1929) // Новый мир. 1989. № 2.
Флоренский 1990 — *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. Т. 1 (II). М., 1990.
Флоровский — *Флоровский Г., прот.* Пути русского богословия [Париж. 1937]. Вильнюс, 1991.
Фоменко и Фоменко — *Фоменко В. П., Фоменко Т. Г.* Авторский инвариант русских литературных текстов. Приложение. Кто был автором «Тихого Дона»? URL: http://www.philol.msu.ru/~lex/td/?pid=012281&oid=01228.
Фрейденберг — *Фрейденберг О. М.* Происхождение наррации (1945); Метафора (1951); Мим (1951) // *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
ФЭБ — Фундаментальная электронная библиотека. URL: http://feb-web.ru/
Ходасевич — *Ходасевич В. Ф.* Петербургские повести Пушкина // *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник. М., 1991.
Ходель — *Ходель Р.* Переводы романа «Чевенгур» с точки зрения проблемы ирреально-реального пространства // Russian Literature. XLVI (1999). North Holland.
Холодковский 1899 — *Холодковский Н. А.* Птицы Европы. СПб., 1899.
Хьетсо и др. 1989 — *Хьетсо Г., Густавссон С., Бекман Б., Гил С.* Кто написал «Тихий Дон»?: (Проблема авторства «Тихого Дона»). М.: Книга, 1989.
Хьетсо 1990 — *Хьетсо Г.* Моя встреча с Шолоховым // Вопросы литературы. 1990. № 5.
Цветаева 1936 — *Цветаева М.* Нездешний вечер [очерк 1936 года]. URL: http://lib.ru/POEZIQ/CWETAEWA/vecher.txt или http://vcisch2.narod.ru/KANEGISSER/Kanegisser.htm
Цветаева 2002 — *Цветаева М. И.* Записные книжки. М., 2002.
Цветков — *Цветков А. П.* Язык А. П. Платонова. Michigan, 1983 [диссертация, защищенная в Мичиганском университете].
Чуковский — *Чуковский К.* Живой как жизнь. О русском языке. М.: «Дет. Лит.», 1966.
Чандлер 2002 — *Чандлер Р.* Платонов в пространствах русской культуры // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 3, СПб.: «Наука», 2004.
Чандлер 2008 — *Чандлер Р.* Из жизни стрелочников и поездов (пер. Ир. Машинской) / Роберт Чандлер // Стороны света. 2008. № 9. URL: http://www.stosvet.net/9/chandler/#1back

Чевенгур — *Платонов А.* Чевенгур. URL: http://www.hrono.ru/proza/platonov_a/chevengur.html или http://www.biblioteka.by/15/Platonov,Andrey_Platonovich/CHEWENGU.htm

Челпанов — см. Ламетри.

Человеков — *Человеков Ф.* «Золотая Колыма» // Литературное обозрение. 1938. № 2, с. 23–26.

Червякова — *Червякова Л. В.* Экзистенциальная проблематика прозы А. Платонова и В. Шаламова // Филологические этюды : сб. науч. статей молодых ученых. Саратов: Научная книга, 2007. Вып. 10, ч. 1, с. 50–55.

Чернов — *Чернов А. Ю.* СтрЯмя «Тихого Дона». Нуль по русскому // Андрей Чернов. Как сперли ворованный воздух. Часть нулевая. URL: http://chernov-trezin.narod.ru/TitulSHOLOHOV.htm.

Чернов — *Чернов А. Ю.* Федор Крюков — «Тихий Дон». Материалы к параллельному словарю диалектизмов, речевых клише и авторских тропов URL: http://fedor-krjukov.narod.ru/slovar.htm

Чуковский 1964 — *Чуковский К.* О принципах художественного перевода. М.: Искусство. Высокое искусство. 1964.

Чуковский 1991 — *Чуковский К. И.* Дневник 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991 (или ДНЕВНИК К. И. ЧУКОВСКОГО). URL: http://litfile.net/web/224569/259000-260000

Шайкевич 1995 — Конкорданс к прозаическому тексту (к выходу в свет конкорданса к «Преступлению и наказанию») // Русистика сегодня. № 2. М., 1995.

Шайкевич 1996 — *Шайкевич А. Я.* Дифференциальные частотные словари и изучение языка Достоевского (на примере романа «Идиот») // Слово Достоевского. Сборник статей. М., 1996.

Шайкевич 1999 — *Шайкевич А. Я.* Пушкин и Мицкевич (Опыт лексического сравнения) // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. Т. 58. 1999. № 3.

Шаламов [сведения о нем, биография] — URL: http://shalamov.ru/biography/

Шаламов [год написания не указан] — *Шаламов В.* В лагере нет виноватых (из цикла «Вишера») URL: http://shalamov.ru/library/16/17.html

Шаламов [год не указан] — *Шаламов В. Т.* Москва 30-х годов. URL: http://shalamov.ru/library/18/8.html

Шаламов [год не указан] — *Шаламов В. Т.* «Скажу тебе по совести...» URL: http://shalamov.ru/library/10/8.html

Шаламов 1930 — *Шаламов В. Т.* Поездка в Чердынь. URL: http://shalamov.ru/library/16/13.html

Шаламов 1935 — [статья] *Шаламов В. Т.* Картофель // Колхозник. 1935. № 9.

Шаламов 1937 — [рассказ] *Шаламов В. Т.* Пава и древо // Литературный современник. 1937. № 3.

Шаламов 1937а — [публикация в газете за подписью «А. Б.»] // За промышленные кадры. 1937. № 2, с. 49–50.

Шаламов 1956 — [рассказ] *Шаламов В. Т.* Букинист. 1956. URL: http://shalamov.ru/library/3/24.html

Шаламов 1956а — Переписка с Волковым-Ланнитом Л. Ф. [1956]. URL: http://shalamov.ru/library/24/10.html
Шаламов 1956б — [письмо О.В. Емельяновой (3.5.1956)]. URL: http://shalamov.ru/memory/31/
Шаламов 1956в — [письма Гродзенскому, Добровольскому] *Шаламов В.* Из переписки // Знамя. 1993. № 5.
Шаламов 1956 г — [рукопись рассказа-зарисовки] По снегу (шифр в РГАЛИ 2596-2-2. URL: http://shalamov.ru/manuscripts/text/2/1.html и http://shalamov.ru/manuscripts/text/5/1.html).
Шаламов 1959 — [рассказ] *Шаламов В. Т.* Выходной день. 1959. URL: http://shalamov.ru/library/2/26.html
Шаламов 1959а — [рассказ] *Шаламов В. Т.* Сухим пайком. 1959. URL: http://shalamov.ru/library/2/9.html
Шаламов 1960 — [рассказ-воспоминание] *Шаламов В. Т.* Курсы. URL: http://shalamov.ru/library/1/14.html
Шаламов 1961 — *Шаламов В. Т.* Вишера: антироман. 1961. URL: http://shalamov.ru/library/16/
Шаламов 1962–1966 — *Шаламов В. Т.* Переписка с Солженицыным А. И. [1962–1966]. URL: http://shalamov.ru/library/24/21.html
Шаламов 1964 — [рассказ] *Шаламов В. Т.* Первый зуб. 1964. URL: http://shalamov.ru/library/1/23.html/
Шаламов 1965 — *Шаламов В. Т.* О прозе // *Шаламов В. Т.* Левый берег. М.: Современник, 1989 (или URL: http://shalamov.ru/library/21/45.html).
Шаламов 1965а — [Из письма Шаламова — Я. Д. Гродзенскому 17 мая 1965] Из переписки... // Знамя. 1993. № 5.
Шаламов 1965б — [воспоминания о нем на вечере О. Мандельштама на мехмате МГУ] — URL: «Биографии и мемуары». URL: http://bungalos.ru/b/shalamov_vospominaniya/44
Шаламов 1966 — [анонимный текст, переданный автором в самиздат] «Письмо старому другу». URL: http://shalamov.ru/library/21/63.html
Шаламов [после 2.11.1966] — *Шаламов В.* Записная книжка. URL: http://shalamov.ru/library/23/13.html
Шаламов 1967 — [рассказ] *Шаламов В. Т.* «Безымянная кошка». URL: http://shalamov.ru/library/5/16.html
Шаламов 1968 — Письмо Ю. А. Шрейдеру 24.3.1968 // *Шаламов В.* О литературе (публ. Ю. А. Шрейдера) // Вопросы литературы. 1989. № 5.
Шаламов 1968а — [рукопись]. Записная книжка / В. Шаламов // РГАЛИ. Ф. 2596. Ед. хр. 36. Оп. 3. Общая тетрадь. На обложке из белого картона надпись: «1968. 1». URL: http://uni-persona.srcc.msu.su/site/authors/shalamov/zapkn_54-79.htm
Шаламов 1969 — [очерк или даже манифест о «новой прозе»?] *Шаламов В. Т.* Кое-что о моих стихах — URL: http://shalamov.ru/library/21/34.html; [или публ. и коммент. *Ю. Шрейдера*] // Вопросы литературы. 1989. № 5.
Шаламов 1971 — [очерк?] <О моей прозе> [в п. Сиротинской] // *Шаламов В. Т.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Переписка. М.: Терра, 2005. URL: http://shalamov.ru/library/21/61.html

Шаламов 1972 — *Шаламов В. Т.* Записные книжки. 1972. I. URL: http://shalamov.ru/library/23/20.html

Шаламов 1972а — *Шаламов В. Т.* Письмо Кременскому [1972]. URL: http://shalamov.ru/library/24/59.html

Шаламов 1989 — *Шаламов В. Т.* «Кое-что о моих стихах» — см. Шаламов 1969.

Шаламов 1992 — *Шаламов В. Т.* Колымские рассказы. Кн. 2. М., 1992.

Шаламов 2004 — *Шаламов В. Т.* Новая книга : Воспоминания; Записные книжки; Переписка; Следственные дела. М.: ЭКСМО, 2004.

Шаламов 2005 — [очерк?] *Шаламов В. Т.* Стихи и стимулирующее чтение. 1960-е гг. // *Шаламов В. Т.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1979. М.: Терра, 2005.

Шаламов 2012 — [очерк или «экзаменационное сочинение»?] *Шаламов В. Т.* Мастерство Хемингуэя как новеллиста // Грани № 241–242, янв.—июнь 2012. Тарусские страницы. Т. 1, Москва — Париж — Мюнхен — Сан-Франциско, с. 133) — также URL: http://shalamov.ru/library/21/64.html

Шамфор — *Шамфор Н.* Максимы и мысли... М., 1993.

Шапир — *Шапир М. И.* Эстетика небрежности в поэзии Пастернака: (Идеология одного идиолекта) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. № 4, с. 31–53.

Шаховская — *Шаховская З.* В поисках Набокова (1979). М., 1991.

Шварц — *Шварц Е.* Телефонная книжка. М., 1997.

Шенкман — *Шенкман Ян.* Логика абсурда (Хармс...) // Вопросы литературы. 1998. № 4.

Шенталинский — *Шенталинский В.* «За погибель Сталина!» (Глава из книги «Охота в ревзаповеднике» (Избранные страницы и сцены советской литературы) // Новый мир. 1998. № 12 или URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/12

Шеханова — *Шеханова Т.* Сердце, берегущее человека // Платонов А. Впрок. Проза. М., 1990.

Широкова — Устойчивые словосочетания русского языка (под ред. Л. И. Широковой) М., 1976.

Ширяев 1998 — *Ширяев Е. Н.* Несобственно-прямая речь // Русский язык. Энциклопедия. М., 1998.

Шишков — *Шишков А. [С.]* Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка // Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова. Часть II. СПб., 1824.

Шкловский В. 1914 — *Шкловский В. Б.* Воскрешение слова. Пг., 1914. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture

Шкловский В. 1925 — *Шкловский В. Б.* Теория прозы. М.—Л., 1925.

Шкловский Е. — *Шкловский Е. А.* Варлам Шаламов. М.: Знание, 1991 (или URL: http://www.booksite.ru/fulltext/shk/lov/sky/10.htm; http://shalamov.ru/research/139/5.html).

Шмид В. — *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Шмид У. — *Шмид У.* Не-литература без морали: Почему не читали Варлама Шаламова / Ульрих Шмид. 2007. URL: http://shalamov.ru/research/61/4.html

Шоломова — *Шоломова С.* На пересечении трудных дорог Колымы. Этюд о враче-

харьковчанке // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова. Материалы конференции. М., 2007.

Шолохов — [первоиздание] *Шолохов М.* Тихий Дон // Октябрь. 1928. № 1.

Шохина — *Шохина В. Л.* Комментарии // *Набоков В.* Романы. М., 1990.

Шошин — *Шошин В. А.* Из писем А. Платонову (по материалам рукописного отдела Пушкинского дома) // Творчество А. Платонова. [кн. 1]. СПб., 1995.

Шубин — *Шубин Л. [А.]* Поиски смысла отдельного и общего существования (1967). М., 1987.

Энциклопедия Академик.ру — «Словарь синонимов» — URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_synonims

Эйхенбаум — *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. 1870-е годы. Л., 1974.

Юзефович — *Юзефович Л.* Самодержец пустыни. Феномен судьбы барона Р.Ф. Унгерн-Штернберга. М., 1993.

Юргенсон — *Юргенсон Л.* Двойничество в рассказах Шаламова // Семиотика страха. М.: Русский институт, «Европа», 2005 (или URL: http://shalamov.ru/research/36/).

Яблоков 1991 — *Яблоков Е. А.* Комментарий // Платонов А. П. Чевенгур. М., 1991.

Яблоков 1992 — *Яблоков Е. А.* Железо, стынущее в жилах. Проблемы и герои «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка // Литературное обозрение. 1992. № 11/12.

Яблоков 2001 — *Яблоков Е. А.* «На берегу неба...» Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001.

Явич — *Явич А. Е.* Книга жизни. Рассказы о былом. М., 1985.

Якобсон — *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

Якушева и Якушев — *Якушева Г., Якушев А.* Структура художественного образа у А. Платонова // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavistik. Vol. 2. Columbus, 1978.

Янчевский — *Янчевский Н.* Реакционная романтика // На подъеме. 1930. № 39.

Яркевич — *Яркевич И.* Интеллигенция или литература? (сапоги выше Пушкина). 2012. URL: http://www.guelman.ru/yarkevich/esse9_1.htm

Apanowicz — *Apanowicz Franciszek* «Nowa proza» Warłama Szałamowa. Problemy wypowiedzi artystycznej, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1986. Guiraud Pierre. Les caracteres statistiques du vocabulaire. P. 1954.

Astrowalk — [Мнение читателя под ником Astrowalk, высказанное 30 декабря 2008 года по поводу Платоновского рассказа «Такыр» на сайте электронной библиотеки «Либрусек»]. URL: http://lib.rus.ec/a/47505

Epelboin — *Epelboin A.* Les Batisseurs de Ruines... Paris-IV, 1995.

Grice — *Grice P.* Meaning // Philosophical Rewiew, July 1957.

Guiraud — *Guiraud Pierre*. Les caracteres statistiques du vocabulaire. P., 1954.

Johnson — *Johnson R.* One Thousand and One Kolyma Nights: Scheherazade and Shalamov's 'The Serpent Charmer' / Reed Johnson (Charlottesville, Virginia) // Gulag Studies. 2011–2012. Nr 5–6. P. 14.

Lewin — *Lewin K.* Der Begriff der Genese. Berlin, 1922.

lib.ru — Электронная библиотека Максима Мошкова URL: http://lib.ru
Medvedev — *Medvedev R.* Problems in the literary biography of Mikhail Solokhov. Cambridge: Cambridge University Press. 1977.
Meerson — *Meerson Olga*. Dostoevsky's Taboos, Dresden University Press / Harriman Series, Columbia University, 1998.
Seifrid — *Seifrid T.* Uncertainties of Spirit. Cambridge, 1992.
Teskey — *Teskey A*. Platonov and Fyodorov: the influence of Christian philosophy on a soviet writer. 1982. Melksham.
thervby — ник анонима в Интернете, который на прямые обращения к нему не откликается и не желает вступать в обсуждения. URL: http://tervby.livejournal.com/7258.html
Toker — *Toker L*. Return from Archipelago: Narratives of Gulag Survivors. Bloomington, 2000. URL: http://shalamov.ru/research/144/
Troubetzkoy — *Troubetzkoy L*. Recits dc deux medecins — Veresaev et Bulgakov // Revue des etudes slaves. Paris, LXV/2, 1993.
Wierzbicka — *Wierzbicka A*. Semantics, Culture and Cognition. Universal Human Concepts in Culture-Spesific Configurations. N.Y., Oxford, 1992.

* * *

Указатель имен

Абрамов Ф. А. 658, 663, 665
Аввакум протопоп 55, 465, 474, 475
Август (император) 448
Авербах Л. Л. 19, 513, 516
Авиан 249
Агеев М. (Леви Марк Лазерович или Людвигович, или Левит) 593–604, 606, 608–611
Адамович Г. 529–532, 536, 537, 546, 547, 558, 596, 599
Азарова Н. 673
Акимушкин И. 560, 561
Алейников О. Ю. 269
Алексеев Г. В. 598
Алексеев Дм. 638
Алферов Р. А. 372
Анаксагор (философ) 51
Андреев В. 381
Андреев Л. 5, 6, 502, 559, 623–625, 627, 629–643
Андрей Стратилат 10
Андроникашвили-Пильняк Б. Б. 676, 677
Андроникашвили-Пильняк К. Б. 676, 687
Андрющенко В. М. 250
Анненский Ю. 687
Антонов А. С. (эсер) 11
Антонова Е. В. 12, 489
Апанович Ф. (Apanowicz F.) 433, 438, 445, 446, 454, 461, 465, 476–479
Апресян Ю. Д. 67, 69, 528, 557
Аристотель 314, 316, 417, 432, 433
Арцыбашев М. 598, 648, 667
Афанасьев А. Н. 39, 354
Ахматова А. 16, 380, 587, 646, 653

Бабель И. Э. 286, 389, 401, 463, 559, 656
Бабрий 249
Баклажанов Елпидифор (псевдоним) 10
Балашова Т. 446
Бальзак О. де 471
Бальмонт К. 341
Баравтарло Г. 602
Бараг Л. Г. 372
Баранов А. Н. 222, 583, 584, 585, 586
Барков А. Н. 631
Басыров Г. 593
Бахметьев В. М. 517, 518
Бахтин М. М. 25, 269, 318, 351, 441, 472
Башляр Г. 557
Бедный Д. 395
Безродный М. 341
Беккет С. 524
Бекман М. 353
Белая Г. 681, 683
Белинский В. Г. 465
Белый А. 61, 114, 246, 403, 461, 523, 533, 606, 669, 678, 679, 682, 683, 688
Бердяев Н. А. 181
Берютти М. 422
Бирюков А. 463
Блинов А. Л. 67
Блок 423, 425, 518, 522, 587
Бобрик М. 73, 81, 94, 138, 325
Богданов А. А. 10, 29, 192, 194
Божидар (Богдан Гордеев) 666
Больцман Л. 10
Борецкий М. И. 249
Борисова И. 268
Боровик В. 487
Боровой Л. 92
Босх И. 510, 623
Бочаров С. Г. 24, 237, 386, 586, 589
Бредбери Р. 628
Брейгель П. 263

Брехт Б. 461
Бродский И. 268, 319, 320, 327, 328, 329, 330, 337, 349, 350, 376
Брукс Э. 675
Брэм 561
Бугаева К. Н. (Васильева) 523
Буденный С. М. 400
Буйлов Б. А. 268
Булгаков М. А. 5, 6, 24, 81, 104, 213, 268, 286, 324, 327, 334, 380, 384, 385, 395, 462, 495, 525, 541, 611–614, 621, 623–634, 637–643, 703
Булгакова Е. С. 525
Булгакова-Земская Н. А. 613
Бунин И. А. 427, 462, 463, 504, 531, 534, 546, 551
Бунтман Н. 432, 434
Буслаев Ф. И. 662
Бухарин Н. И. 10
Быков Дм. 653
Быков И. И. (отец Игорь) 213
Бюлер К. 93
Бютор М. 438

Ван-Гог В. 331
Варламов А. Н. 499
Вахитова Т. М. 124
Вежбицкая А. (Wierzbicka A.) 69, 184
Вейнингер О. 29, 192, 198
Веллер М. 702, 703
Вересаев В. В. 621
Верин В. 296
Вермо Н. (псевдоним) 10
Вернадский В. И. 10, 11, 192, 201, 202, 405
Верхорубов 369
Веселовский А. Н. 310, 314
Веселый А. 670, 671
Вигдорова Ф. 432
Вильсон Э. 551
Виноградов В. В. 72
Винокур Т. Г. 339
Витгенштейн Л. 38, 43, 69, 216, 224, 311, 313, 321, 472, 487
Вишневецкий И. Г. 286
Вогулов А. (псевдоним) 10
Вознесенская М. М. 30, 164
Войлова К. А. 665
Войно-Ясенецкий В. Ф. (архиепископ Лука) 173, 184, 202, 213
Волков А. М. 187
Волкова Е. В. 417, 420–422, 428, 432, 441, 447, 449, 450, 456, 459, 474
Волков-Ланнит Л. Ф. 466, 469, 475
Волохова 425
Волошин М. А. 587, 645
Волошинов В. Н. 25
Волчек Д. 598
Воронский А. К. 498, 499
Высоцкий В. С. 479, 559
Вьюгин В. Ю. 124, 269, 277, 306, 354, 363, 708

Гаврилова Е. Н. 108, 141, 215
Гагарин Ю. 383, 485
Галкина-Федорук Е. М. 666, 667
Гамсун К. 151
Ганущак Н. В. 502
Гаспаров Б. М. 321
Гаспаров М. Л. 6, 249, 250, 311, 315, 405, 412, 416, 575–580
Геллер М. 24, 26, 29, 46, 53, 132, 268, 274, 347, 348, 478
Гераклит 211
Герасименко Н. В. 296
Герхардт М. И. 405
Герцен А. И. 384
Гехтман И. Е. 488
Гецова О. Г. 668
Гинзбург А. 495
Гиппиус З. 524, 646
Гиро П. (Guiraud P.) 56, 250
Гладков А.К. 419, 420, 501, 502
Гладков Ф.В. 518
Глебовский А. 603
Глухов М. О. 369
Гоголь Н. В. 21, 26, 104, 105, 114, 125, 151, 153, 217, 218, 266, 267, 284, 286, 306, 324, 351, 498, 533, 535, 541, 659, 703

Голубков С. А. 316
Гольцев В. В. 17
Гомер 310
Горбатов 488
Горбачев М. С. 67, 349
Горбунов И. Ф. 588
Горелик Г. Е. 443
Горинова С. Ю. 677
Городецкий С. М. 645
Горький А. М. 14, 15, 21, 57, 183, 210, 296, 319, 328, 334, 342, 376, 395, 399, 400, 496–499, 513, 514, 516, 559, 646, 667, 693
Гофман В. В. 557, 677
Грайс Г. П. (Grice P.) 67
Грачева А. М. 407
Григорьев Б. 644
Григорьев В. П. 54, 157, 563
Грин А. 601
Гришин В. Ю. 518
Гришина Е. 593
Гришина Я. З. 512, 515, 517, 518
Гродзенский Я. Д. 439, 474, 486
Гронский И. М. 395
Гроссман В. С. 404, 487, 581, 749, 755
Грузинов И. В. 645, 646
Губерман И. 341
Гудзь Г. И. 492
Гудзь М. 465
Гуль Р. 478
Гумилев Л. Н. 16, 237
Гумилев Н. 646
Гура В. В. 608
Гурвич А. 19, 151, 210, 389, 390, 500, 516
Гурджиев 192
Гуревич А. 354, 357
Гюнтер Х. (Gunther H.) 266

Даль В. И. 75, 76, 78, 91, 183, 527, 531, 568, 595, 657, 658, 660, 661, 662, 663, 666, 671, 672, 696
Даниэль 495
Декарт 38, 320, 529
Демидов Г. Г. 423, 475, 495, 509
Демокрит 134
Джагалов Р. 457
Джинс Д. Х. 374
Джонсон Р. (Johnson R.) 502
Джугашвили Я. 363
Димитрий, архимандрит 405
Дмитровская М. А. 30, 118, 164, 245, 260
Добровольский А. З. 474, 489, 495, 508
Добрушина Н. 139
Добужинский М. В. 156
Долматовский Е. А. 485
Домбровский Ю. О. 490
Дооге Б. (Dhooge B.) 588, 591, 719
Дорофеев Г. В. 160, 166, 227
Достоевский Ф. М. 24, 62, 151, 168, 197, 250, 257, 266, 285, 286, 289, 291, 307, 318, 329, 344, 456, 460, 526, 550, 557–559, 588, 630, 635, 672, 687, 703, 729
Дремов А. 464
Друскин Я. 267
Дувакин В. Д. 351
Дырдин А. А. 349

Евграфова С. 646
Евдокимов А. 190
Евдокимов И. В. 645, 649
Евсеев В. Н. 504
Екатерина II 285
Ельцин Б. Н. 349
Емельянова И. 481
Емельянова О. В. 473
Еремин Ю. 720
Ермилов В. 19, 151, 210, 716, 717, 731, 745, 757, 758, 764
Ерофеев Вен. 341
Ерофеев Викт. 350, 375, 376, 390, 460, 532, 559
Ершов П. 674
Есенин С. А. 5, 128, 147, 153, 644–648, 650–655, 657–659, 666–669, 673, 674, 676, 677
Есенина А.А. 649
Есипов В.В. 449, 463, 464, 492

Ефремова Т. Ф. 669

Жаботинский 606
Жданов А. А. 318
Женетт Ж. 437
Живов В. М. 490, 504
Жирмунский В. М. 309, 314
Жолковский А. К. 71, 527, 581
Жуковский В. А. 78

Заболоцкий Н. А. 194, 588
Зайцев Б. К. 249, 504
Закревская (Будберг) М. И. 497
Зализняк Анна А. 67, 68, 79, 230
Залыгин С. П. 215
Замошкин Н. 486, 519
Замятин Е. И. 24, 327, 350, 395, 402, 502–504, 522, 523, 606, 668, 677
Засорина Л. Н. 55–60, 133, 157, 216, 250–252, 254, 259, 412, 561
Захаров А. А. 30
Захаров В. Е. 621
Захарова Е. 510
Захарова М. В. 30
Заяицкий С. 378
Зеленин Д. К. 327, 354, 356, 357, 362, 368, 370
Зелинский К. 183
Земская Е. А. 334, 339, 613
Зенкевич М. А. 608
Зеньковский В. В. 187, 204
Златовратский Н. Н. 649
Злыднева Н. В. 616
Золотоносов М. 212, 287, 327, 384
Зотиков И. А. 383
Зощенко М. 211, 286, 318, 320, 327, 332, 349, 351, 376, 384, 395, 487, 588

Иванов Вс. Вяч. 14–6, 275, 286, 395, 403, 499, 525, 677, 678, 685, 687, 693
Иванов Вяч. Вс. 15, 499, 524, 525, 628, 667, 687
Иванов Г. 646, 649
Иванов С. А. 352, 386
Иванов-Разумник Р. В. 319, 523
Ивинская О. 481
Измайлов А. А. 648
Изряднова А. 649
Иисус Христос 29, 171, 188, 191, 219, 285, 343–345, 435, 445, 473, 624, 625
Ильин С. Б. 602, 603
Ильинский 669
Ильф И. 6, 337, 345, 347, 348, 351, 384, 462
Ильясов И. 372
Иорданская Л. Н. 67

Йоссельсон (Josselson) 103–105, 259

Каменский В. 671
Камю А. 524
Камянов В. 460
Каннегиссер Л. 647, 653
Кант И. 49
Капица П. Л. 383, 522
Карабчиевский Ю. 580
Карасев Л. 36, 55, 108, 146
Карсавин Л. 398
Касаткина Л. Л. 668
Касьянова А. Л. 487
Катаев В. П. 496
Катков М. Н. 659
Кафка Ф. 151, 290, 494, 495, 524
Кашинцева М. А. 13, 17, 43
Квятковский А. П. 576
Кирский Ф. 623
Киселев А. 344
Китаева 483, 491
Клайн Л. 443
Климентов А. 9, 10
Климентов П. Ф. 10, 107, 126, 384
Климентова М. С. 10
Климентова М. В. 384
Климова Н. 472
Клюев Н. 645, 666, 668
Кобозева И. М. 35, 80, 326
Ковров М. 44
Кожевников В. А. 200

Кожевникова Н. А. 562, 563, 572, 575, 583–589
Кольцов 496, 523
Конт О. 200
Корниенко Н. В. 15, 16, 194, 201, 322, 384, 395, 402, 489, 716, 718, 727
Коробков Л. 296
Королькова А. Н. 354, 358, 363, 364
Косыгин А. Н. 349
Кравецкий А. Г. 691
Крайний А. (псевдоним З. Гиппиус) 524
Крамов И. Н. 268, 489, 496, 497
Красухин Г. Г. 444
Крейдлин Г. Е. 222
Кременский 462, 469, 474
Кретинин 589
Кржижановский С. 658, 668, 670–672
Кривич М. 593
Кропоткин П. 10
Кротов Я. 625
Крюков Ф. Д. 5, 6, 596, 599, 610
Крючков П. П. 497
Кузина Н. В. 613–615, 620
Кузмин М. 250
Кузнецов С. А. 650, 672
Кундуш В. 506
Куприн А. И. 624, 627–629, 661, 670
Курзин М. 575
Кьеркегор С. О. 291
Кэрролл Л. 531

Лавренев Б. 608
Лавров А. В. 523
Ламетри Ж. 165, 171
Лангерак Т. 150, 295, 485, 498
Ландау Л. 443
Лаппа Т. Н. 613, 616
Ларошфуко Ф. де 160, 166, 227
Ласунский О. Г. 10–13, 286, 405
Лауфер Н. И. 35, 80, 326
Лахман Р. 316
Левин К. (Lewin K.) 224
Левин Ф. М. 517, 518
Левин Ю. И. 53, 55, 80, 133, 138, 164, 323, 332, 333, 552, 557, 589
Леви-Строс К. 386, 387, 390
Левитан Ю. Б. 657
Лейдерман Н. 442, 458
Лейкин Н. А. 672
Ленин В. И. 10, 20, 33, 126, 194, 248, 287, 393, 394, 449, 451, 474, 568, 575, 578
Леонов Л. 306, 385, 503, 608
Леонтьев К. Н. 49, 131, 405
Леонтьева Н. Н. 140
Лермонтов М.Ю. 98, 250
Лесков Н. С. 151, 284, 337, 568, 588, 659, 667, 674, 687
Лесняк Б. Н. 444, 448, 451, 454, 467, 470, 471, 475, 495
Либкнехт К. 32, 299
Ливингстоун А. 746
Липкин С. И. 404, 501, 581
Литвин-Молотов Г. З. (наст. фам. — Литвинов) 11, 13, 14, 15, 20, 296, 498, 706, 710
Лифшиц Б. 315
Лихачев Д. С. 134, 150
Лобочихин В. П. 285
Ломоносов М. В. 231, 332, 333
Ломтев 369
Лопатина Е. Б. 503
Лосев А. Ф. 76
Лотман Ю. М. 238, 450
Лотреамон 314, 388
Луначарский А. В. 691, 692
Лурье М. Л. 355
Лысенко Т. Д. 204, 211
Львов В. Е. 443
Льюис К. С. 201, 203
Любаров В. 65, 119
Люксембург А. 527, 531
Люксембург Роза 28, 32, 38, 204, 234, 248, 298, 299, 700, 704
Ляшко 78

Македонский Александр 404, 405
Максвелл Д. К. 10
Малевич К. С. 108

Малыгина Н. М. 21, 398, 516, 525
Малышкин А. 487, 605, 668
Мамардашвили М. 319
Мамин-Сибиряк Д. Н. 671
Мандельштам Н. Я. 453, 475, 489, 490, 492, 506
Мандельштам О. 88, 380, 475, 490, 502, 509
Мантенья А. 748
Мардов И. 191
Мариенгоф А. 649
Маркин Ю. [П.]. 109
Маркс К. 10, 247, 248, 287, 344, 575
Мартемьянов Ю. С. 160, 166, 227
Марченко А. 646
Маршак С. Я. 399
Матфей, апостол 344
Махно Н. И. 296
Маяковский В. В. 45, 414, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 666
Меерсон О. А. (Meerson O.) 62, 108, 129, 220, 310–312, 315, 460, 718, 729
Мельников-Печерский П. И. 661
Мельчук И. А. 67, 71, 72, 321
Меньшикова Е. 499
Мережковский Д. 522, 597, 646
Мерсье Л. С. 264
Мессер Р. 125
Мессинг В. 494
Минковский 10
Мирер С. 487
Михайлик Е. 419, 422, 423, 426, 427, 448, 450, 460, 474
Михеев К. 370
Михеев М. Ю. 225, 251, 412, 414, 415, 438, 749
Мицкевич А. 250
Мичурин И. В. 204, 211, 488
Мопассан Г. де 29, 559
Моруа А. 382, 383
Моцарт В. А. 491
Мошков М. 250, 411
Мулярчик А. С. 555
Мурашев М. 668
Мухин Н. Ю. 600
Мущенко Е. Г. 242

Набоков В. В. (см. также Сирин) 5, 6, 55, 56, 60, 104–106, 324, 328, 329, 385, 403, 438, 440, 527–537, 539–541, 543, 545, 547, 549, 551, 552, 554, 557–571, 591, 593–603, 605–609, 611, 624, 626, 628, 661, 684, 703
Набокова (Слоним) В. 598, 602
Нагибин Ю. М. 268, 510
Найман Э. 29, 44, 51, 510
Налимов В. В. 216
Неклюдов С. Ю. 492–494
Неклюдова О. С. 447, 493
Некрасов Н. А. 78, 371, 580
Некрасова Е. А. 576, 577
Некрылова А. Ф. 718
Нечаев Вяч. 395
Никитин А. 267
Нилин А. 503
Нилин П. 503
Нисский Г. 202
Ницше Ф. 98, 131, 397
Нич Д. 418, 423, 427, 431, 432, 467, 479, 493, 495, 496, 501, 502, 506
Новалис 557
Новиков А. Н. 399, 685
Новиков В. 318
Новикова Т. 265, 266
Новиков-Прибой А. С. 601
Нонака Сусуму 85, 275, 570, 720
Носик Б. 602
Носов С. 215, 269

О. Генри 350
Овидий 448
Одоевский В. Ф. 81, 264
Ожегов С. И. 665, 722
Оксюкевич (Васильцова) Е. Д. 722
Олеша Ю. К. 286, 327, 395, 403, 409, 493
Ольгин О. 593
Ончуков Н. Е. 354, 361
Ортони Э. 575, 582

Павел апостол 188, 267, 425
Павленко 394
Павлов И. П. 10
Павский Г. П. 667, 668
Падучева Е. В. 67, 422, 554
Паламарчук П. П. 426
Панов М. В. 70
Панферов 496
Парамонов Б. 47, 722
Парвус А. Л. 449
Парфенов М. 597
Паскаль Б. 134, 173, 560
Пастернак Б. Л. 5, 71, 310, 462, 475, 493, 494, 509, 525, 579, 581, 582
Пастернак Е. Б. 15, 525
Переверзев В. Ф. 114
Перов А. 675
Перри Б. 52, 388, 584
Перхин В. В. 521
Перцов В. 519
Перцова Н. Н. 69, 74, 246
Петрашевский М. В. 344
Петр (апостол) 285, 625, 626
Петриченко С. М. 11
Петров Е. 6, 337, 345, 347, 348, 351, 384, 462
Петрова З. Ю. 563, 583, 584, 589
Петров-Водкин К. С. 376
Петровский М. С. 624, 628–630
Петроченков В. 485, 486, 495
Пешкова Н. А. 497
Пешковский А. М. 215
Пигров К. С. 403
Пикассо П. 132
Пилат П. 81, 625, 626
Пильняк Б. 5, 15, 18, 274, 290, 327, 389, 395, 524, 658, 672, 675–687, 689, 693, 695, 699, 711, 712
Писемский А. Ф. 659
Письменный А. 716
Платон 7
Платон (Тоша, или Тотик) 13, 16, 363
Платонова М. А. 9, 15, 17, 265, 273, 380
Плещеев А. Н. 706
Плунгян В. А. 222, 665, 666
По Э. А. 568
Подольский 401
Подорога Валерий 26
Пожарицкая С. К. 669
Полищук Е. С. 464
Полонский В. П. 692
Попович П. 354
Поповский М. 213
Потебня А. А. 196
Потехин А. А. 649
Прейгерзон Ц. 434
Пригожин И. 239
Пришвин М. М. 5, 6, 56, 57, 319, 342, 343, 375, 392–396, 398, 400, 490, 512, 513, 515–522, 524, 525, 692
Прокофьев В. А. 124
Проскурин О. 342
Пруст М. 544, 557, 559
Прутков К. 687
Пупков И. (псевдоним) 10
Пушкин А. С. 7, 21, 26, 39, 55, 80, 82, 104, 136, 249, 250, 284, 286, 307, 319, 324, 333, 341, 354, 358, 359, 378, 384, 402, 502, 514, 531, 541, 567, 587, 621, 657–661, 663, 667, 674
Пятигорский А. 319

Рабле Ф. 115, 388
Рагозина К. 597
Радбиль Т. Б. 137, 215
Радищев А. 55, 267, 379, 384, 522, 525
Разбойщин И. 687
Раскольников Ф. 15, 499, 693
Рахилина Е. В. 222
Рейхенбах Г. 223–226, 238
Ремарк Э.-М. 381, 383, 493
Ремизов А. 407, 461, 522, 523, 662, 670, 674
Ренан Э. 462
Ривера Д. 242, 612
Ричардс 583
Розанов В. В. 10, 29, 48, 114, 131, 151, 171, 192, 201, 522, 560, 678

Ройтер Т. 72
Романов П. 504
Ронсар П. 532

Савельзон И. В. 569
Савкин И. А. 398
Савкина И. 439
Савруллин 369, 372
Савчук С. 593
Салтыков-Щедрин М. Е. 153, 337, 351, 384, 659, 666
Сальери А. 491
Самбикина Е. В. 405
Самоделова Е. А. 648, 654
Самойлов Д. 521
Самокиш-Судковская (Бенард) Е. П. 646
Саррот Н. 446
Сартр Ж.-П. 403, 461
Сац И. 496
Свительский В. 306
Северянин И. 666, 668, 671
Сейфрид Т. (Seifrid T.) 136, 137, 206, 245, 248, 336, 337, 572, 580
Семен Г. Я. 315
Семенов Д. Н. 645
Семенова С. 38
Семилякина Т. 378
Сент-Экзюпери А. де 499
Сергеев-Ценский С. Н. 667
Сеченов И. М. 10
Силантьев И. В. 613
Сименон Ж. 490
Симонов К. 21
Синявский А. 201, 486, 495
Сирин В. (см. также Набоков) 526, 527, 529–531, 536, 546, 558, 560, 593, 595, 599, 600
Сиротинская И. П. 446, 447, 467, 469, 475, 478, 482, 493, 494
Скафтымов А. С. 197
Скобелев В. П. 336, 339, 676
Скорино Л. И. 497
Скотт В. 472
Слонимский М. 403
Сметанин С. 659
Смирницкий А. И. 569
Смирнов А. А. 663
Смирнов И. 151, 390
Смирнова З. В. 265
Соболевский А. И. 669
Соболь А. 671
Соколов М. 342
Сократ 7, 211
Солженицын А. И. 426, 449, 453, 462, 469, 475, 486, 488–495, 504, 506, 658, 660–663, 673
Соловьев Вл. 131, 200, 692
Соловьев С. М. 428
Сологуб Ф. 648, 659
Сорокина М. Ю. 593, 594
Соссюр Ф. де 75
Спиридонова И. А. 282, 718, 720, 727, 746
Срезневский И. И. 670
Сталин И. В. 10, 16, 126, 183, 210, 213, 248, 267, 287, 328, 340, 363, 395, 396, 399, 400, 421, 503, 504, 510, 513, 677, 688
Стенич В. И. 403
Степанов-Скворцов И. И. 692
Столыпин П. А. 472
Столярова Н. И. 454
Струве Н. Г. 593, 597–599, 606, 607, 610
Суворин А. С. 391
Суперфин Г. Г. 593, 594
Суриков В. 296
Сухих И. Н. 268, 272, 439, 440, 456, 462
Сучков Б. Л. 490, 495
Сучков Ф. Ф. 497
Сюганов Ю. 132

Тарасенков А. 21
Тафтахатдинов К. 372
Тезауро Э. 316
Темпест Р. 449
Тески А. (Teskey A.) 108
Тимофеев-Ресовский Н. В. 101, 102
Токер Л. (Toker L.) 420, 448, 459

Толстая-Сегал Е. 30, 45, 53, 66, 69, 73, 108, 136, 140, 215, 261, 373, 676, 677, 693, 694, 711
Толстой А. 332, 373, 380, 524
Толстой И. 534–595, 630
Толстой Л. 191, 239, 307, 314, 318, 328, 331, 332, 349, 376, 462, 465, 469, 496, 504, 558, 631, 642, 700, 703, 704, 737
Томашевский Б. В. 528
Томашевский Н. Б. 481
Топоров В. Н. 153, 533
Тринко А. 269
Троцкий Л. Д. 10, 248, 695, 699
Трошкина В. А. 13, 14
Трубецкая Л. (Troubetzkoy L.) 614
Трубецкой Е. Н. 200
Турбин В. 530
Тургенев 328
Тухачевский М. Н. 11
Тынянов Ю. 69, 677

Унгерн-Штернберг Р. Ф. 391
Урицкий М. 647
Урысон Е. В. 184
Успенский Г. 646, 649
Устименко 650
Устинова Е. А. 649
Ухов 687

Фадеев А. 16, 19, 183, 210, 332, 394, 403, 487, 503, 516, 716
Фасмер М. 531, 652, 668, 669
Федин К. 57, 332, 494
Федоров Н. Ф. 10, 29, 51, 53, 131, 154, 192, 198, 200–202, 231, 349
Федотов Г. 307
Федр 249
Фет А. А. 341
Филонов П. 80, 107, 108, 109, 112, 141, 248, 376, 377
Фирин С. Г. 513
Фирсов А. (псевдоним) 10
Флобер Г. 29, 559
Флоренский А. И. 176
Флоренский П. А. 10, 176, 184, 200–202, 560
Флоровский Г. 200
Фолкнер У. 270, 446
Фреге Г. 67
Фрейд З. 25, 172, 191, 192, 235, 286, 288, 290
Фрейденберг О. М. 216
Фукс О. 350, 376

Хармс Д. 314, 344, 345, 376, 384, 395, 524
Хемингуэй Э. 381–383, 472, 481–483, 487, 491, 499
Хичкок А. 433
Хлебников В. 61, 66, 68, 74, 157, 246, 666, 688
Ходасевич В. Ф. 332–333, 557, 598, 617
Ходель Р. 726
Холодковский Н. А. 560
Хрущев Н. С. 383
Худяков И. А. 354, 360
Хьетсо (Хетсо) Г. 250, 600

Цветаева М. 56, 86, 186, 579, 647, 659
Цветков А. П. 220, 312, 575, 587–589
Циолковский К. Э. 10, 49, 192, 201

Чаадаев П. Я. 55, 265
Чалмаев В. А. 273
Чандлер Р. 372, 501, 502, 504, 505, 508, 510, 517
Чарушин Е. И. 400
Чацкина С. И. 653
Человеков Фома (псевдоним) 10
Челпанов Г. И. 165
Червякова Л. В. 485
Чернышевский Н. Г. 205, 505
Чернявский В. С. 647
Черткова О. Д. 497
Чехов А. П. 268, 474, 482, 546
Чижевский А. Л. 192
Чуковская Л. К. 432
Чуковский К. И. 371, 395, 399, 403, 661, 662, 671, 676, 677

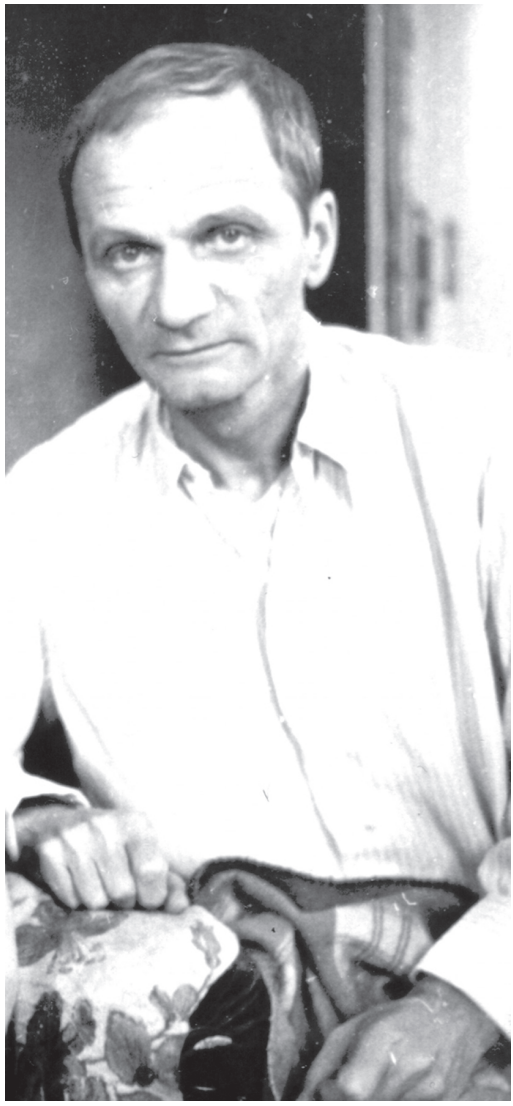
Шаванн П. де 308
Шайкевич А. Я. 60, 250, 257
Шаламов В. Т. 5, 6, 371–373, 417–421, 423–428, 430–434, 436, 437, 439–451, 454, 457, 459–472, 474, 475, 477, 479–481, 483–489, 492–494, 499, 500, 502, 504, 505, 507–509, 512, 513
Шаламов Т. Н. 451
Шаламова (Янушевская) Е. В. (дочь В. Т.) 492
Шамфор Н. 227
Шапир М. И. 579
Шахов А. 519
Шаховская З. 529, 531, 539, 546, 551, 598
Шварц Е. 400
Шведова Н. Ю. 722
Шевченко Т. 667
Шелгунов Н. В. 505
Шеллинг Ф. 69
Шемшурин А. 315
Шенкман Ян. 314
Шенталинский В. 399
Шершеневич В. Г. 649
Шеханова Т. 266
Шешнев-отец (сказочник) 369
Шиллер Ф. 417
Шиндель А. 296
Широкова Л. И. 321
Ширяев Е. Н. 552
Шишков А. С. 333
Шишков В . Я. 659
Шкловский В. Б. 12, 26, 66, 290, 311, 314, 384, 389, 391, 524, 648, 681, 685
Шкловский Е. А. 450, 451, 472
Шкуро А. Г. 11
Шмелев Д. Н. 334
Шмелев И. 530
Шмид В. 437, 438, 495, 726
Шмид У. 486–488, 504
Шмидт В. (Schmidt W.) 93
Шоломова С. 423
Шолохов М. А. 5, 16, 57, 183, 306, 354, 462, 487, 599, 600, 608, 610, 644, 645, 649–651, 653–655, 657, 658, 662, 663, 669, 670, 673, 674, 683, 684
Шопенгауэр А. 131
Шохина В. Л. 527
Шошин В. А. 17
Шпенглер О. 10, 29, 193, 245
Шрейдер Ю. А. 432, 453, 464–467, 471, 472, 482
Штейнфельдт 259
Штраус И. 462
Шубин Л. [А.] 133

Щеглов Ю. К. 71, 527
Щерба А. В. 647

Эйзенштейн С. 388, 528
Эйнштейн А. 10, 192
Эйхенбаум Б. М. 737
Энгельс Ф. 10, 287
Эпельбоин А. (Epelboin A.) 269
Эренбург И. 523, 608

Юзефович Л. 391
Юнг К. 293
Юргенсон Л. 418

Яблоков Е. А. 14, 15, 114, 125, 271, 296, 298, 678, 688, 693
Явич А. Е. 373
Якобсон Р. 66, 414, 579
Якушев А. 136, 145
Якушева Г. 136, 145
Яркевич И. 508
Яроцкий А. 508



Илл. 15. А. Платонов в последний год жизни
(зима 1950–51)

Содержание

Благодарности 3

Раздел I. **ПЛАТОНОВ**

О чем эта книга? Предуведомление читателя 5
Глава I. Краткий биографический очерк 9

Глава II. Обзор тем с птичьего полета.
Несколько содержательных комментариев к тексту «Чевенгура» 22
§ 0. Платонов в общем и целом 23
§ 1. Некрасивость, неудобность, ущербность 27
§ 2. Зло, творящее благо 29
§ 3. Стыд от ума и примат чувства в человеке 30
§ 4. Пристрастие к запахам 35
§ 5. Сказочное начало 38
§ 6. Апология русской ментальности 40
§ 7. Достоинство ветхости 44
§ 8. Борьба с энтропийными силами 49

Глава III. Статистика. Пробег по метафизическим константам (к созданию тезауруса языка писателя) 54

Глава IV. Нормативное и «насильственное» использование словосочетания.
Рождение предположений 65
§ 1. Что такое *Предположение* *66*
§ 2. Наложение смыслов в словосочетании 71
§ 3. Расширение валентной структуры слова 80
§ 4. Сталкивание друг с другом противоречащих толкований и «подвешивание» смысла 81
§ 5. Комбинирование «побочных смыслов» и заглядывание внутрь недоступной для наблюдения ситуации 85
§ 6. Пучок расходящихся смыслов 88

Глава V. Родительный падеж (пролетарий от грамматики, или гегемон в языке Платонова) 91

Глава VI. Портрет человека 107

Глава VII. Народ и история (неорганизованная масса, навал событий) 119
§ 1. Понятие *народ* 119
§ 2. Понятие истории 125

Глава VIII. Платоновские деформации пространства: пустота и теснота 132
§1. Разверстывание и сворачивание *пространства*: (исход *изнутри* наружу и втягивание внешнего *внутрь*) 135
§ 2. Беспокойство в *пустоте* и весомость *порожнего* (о коннотациях пустого) 147
§ 3. Способы заполнения *пустого* и выхода из *тесного* 150

Глава IX. Скупость, Жадность, Ум и Чувства 156
§ 1. Платоновская *скупость-жадность* 158
§ 2. От *Ума* — к *Чувствам* 164
§ 3. От *Чувств* — к *Уму* 171

Глава X. О Платоновской душе 179
§ 1. Сравнение картины *души* по Платонову с русской общеязыковой «картиной» 181
§ 2. *Душа* как воздух и дыхание 183
§ 3. Как *сердце* и *кровь* 184
§ 4. Пустое пространство 185
§ 5. Излишняя теплота 186
§ 6. Прилежание души 187
§ 7. Душа — страдалец или *узник* тела 188
§ 8. Объект применения души 189
§ 9. Как самое неприглядное в человеке 190
§ 10. Как невозможное и несбыточное 191
§ 11. Нечто (об)на-деленное смыслом? 194
§ 12. Желание рассеять себя и двойник человека 195
§ 13. Массовая душа и срастание душ 196
§14. Как разъединяющее начало и *неприличное животное* 197
§ 15. Объединяющее всех вещество и проект перерождения душ 199
§ 16. Любовь и душа 204
§ 17. Оправдание души 206
§ 18. Техника утраты души и готовность перемучиться за всех 209
§ 19. Отсутствие в утопии конца 211

Глава XI. Причины и следствия (мифология вместо причинности) 214

§ 1. Перескок и смещение в причинной цепи событий. Необходимость «достраивать» смысл за автора 216
§ 2. Избыточность мотивировки, гипертрофия причинности 219
§ 3. Подводимость всего под некий «общий закон». Отношение *сопутствования* 220
§ 4. Отступление: сильная и слабая причинность, одновременность, функциональная зависимость итд. 223
§ 5. Причинность на грани парадокса 227
§ 6. Метонимическое замещение причины и следствия 228
§ 7. Пропуск иллокутивно-модальных составляющих в причинной цепи 229
§ 8. Заместительное Возмещение 231
§ 9. «*Живем, потому что...*» (о двойственности и рефлексивности причинного отношения) 233
§ 10. Преобразование тема-рематической структуры 236
§ 11. Отвержение реальных причин и следствий, их обратимость 237
§ 12. Краткий обзор нарушений причинного отношения 240

Глава XII. Время 242
§ 1. Фрагменты тезауруса *времени* (в сопоставлении с тезаурусом *обуви* и тезаурусом *причинности*) 249
§ 2. Время-«вдруг», или неожиданные нарушения закона, разрывы | и стяжения в его поступательном движении 257
§ 3. О загадке времени Платонова 260

Глава XIII. Композиция и жанр «Чевенгура» (сон, явь или утопия?) 263
§ 1. Попытки подойти к определению жанра 265
§ 2. О трех слоях реальности в тексте «Чевенгура» 269
§ 3. Модальность воспоминания и модальность сна 278
§ 4. Значащие имена в «Чевенгуре» 284
§ 5. *Евнух души*, или мертвый брат человека 286
§ 6. Симон Сербинов и авторское «я» 288
§ 7. Точки зрения, «наблюдатель» в романе и «вменимость» сна 292
§ 8. Одна из гипотез о местонахождении Чевенгура 295
§ 9. Взаимодействие миров на «пространстве души» 301
§ 10. Что можно сказать в заключение 306

Глава XIV. Избыточность — недоговоренность (плеоназм, анаколуф, парадокс) и «языковой тупик» 308

Глава XV. Слагаемые стилистической игры: советская новоречь и «славенщизна» 331
§ 1. Каково писать стилем «советского Льва Толстого»? 332
§ 2. «Славенщизна» и отсылки-аллюзии к библейским речениям 343

Глава XVI. Платоновская сказка (извод «Безручки») 353
§ 1. Девушка с отрубленными руками — как бродячий сюжет 355
§ 2. О типах рассказчиков 368

Глава XVII. Платонов в контексте 375
§ 1. Что типично в легенде и в анекдоте? 378
§ 2. Малопривлекательные детали 385
§ 3. Способ авторского самовыражения или устройство мира? 388
§ 4. Содержательно общие точки или случайные совпадения во времени и пространстве? 392
§ 5. Пришвин и Платонов — соавторы без взаимного интереса друг к другу? 396
§ 6. Вместо заключения... 402

Послесловие к Разделу I 411
Приложение. Из отзыва М.Л. Гаспарова [Отзыв официального оппонента о докторской диссертации] 412

Раздел II. **ШАЛАМОВ**

Глава I. Загадка «сквозных» персонажей и перетекание сюжетов в текстах Варлама Шаламова 417
§ 1. «Сквозные» персонажи и перетекание сюжетов 418
§ 2. Приложение. Обсуждение понятия *анти*-катарсис 432

Глава II. Множество повествователей Варлама Шаламова 436

Глава III. О «новой прозе» В. Шаламова 453
§ 1. Авторские эмпатия и антипатия. *Анти*-катарсис? 454
§ 2. Отталкивание от авторитетов 461
§ 3. Описательность = нравоучительности? (выбор метода, поиск оснований новой поэтики) 464
§ 4. Моральный принцип *не учить*. Выбор имени персонажу 469
§ 5. Снова о методе 471

Глава IV. О заглавной Шаламовской притче, или возможном эпиграфе к «Колымским рассказам» 476
§ 1. О миниатюре «По снегу» 476
§ 2. Признание — в школьном сочинении 480

Глава V. Отсветы Платонова в текстах Шаламова 484
§ 1. О недостаточной изученности вопроса 485
§ 2. Шаламов о творчестве Платонова 489

§ 3. «Влияние» Платонова на текст Шаламова 499
§ 4. Об использовании Шаламовым значащих имен, или Мог ли он назвать Платонова — заклинателем змей? 501
§ 5. Вместо заключения 508

Раздел III. И ДРУГИЕ

Глава I. Разрозненный диалог, или Перекличка в одну сторону эстетически непримиримых: Платонов и Пришвин (1937–1951) 512

Глава II. Заметки о стиле Сирина. (Или еще раз о пресловутой не-русскости Набокова) 526
§ 1. К описанию конкретного: экзотизмы 527
§ 2. Специфически Набоковская *мертвечинка* 532
§ 3. Пристрастие к бьющим в глаза, «ударяющим в нос» метафорам .. 536
§ 4. Примеры Набоковских метафор 539
§ 5. Воссоздание прошлого по фрагменту настоящего и многофокусность точки зрения 544
§ 6. Чувства героев — клавиши для сюжетной игры? 546
§ 7. Точка зрения автора, всё далее отодвигающегося от читателя 551
§ 8. Как можно «прочесть» Достоевского 558
§ 9. Приложение: о совах 560

Глава III. Тропы и фигуры — у Платонова и Набокова 562
§ 1. Опыт фронтального подсчета и сравнение *поэтизмов* Набокова и Платонова 563
§ 2. Приложение (с возвращением к началу) 572

Глава IV. О поэтике Платонова и предпочтении метафорам — метонимий (М. Гаспаров, Н. Кожевникова, А. Цветков) 575

Глава V. Да и черт ли в деталях... Мера оценки совпадения элементов идиостиля в текстах одного (или двух разных?) авторов: Агеев — Сирин/Набоков — М. Леви 593
§ 1. Введение в проблему 594
§ 2. Устаревшие или архаизированные глаголы (и их значения) 600
§ 3. Необычные сочетания или измененные внутри сочетания значения слов 605
§ 4. Специфическая метафоричность 607

Глава VI. Повтор мотива в «Записках юного врача» Булгакова 612

Глава VII. Цепочка мотивных заимствований: от «Иуды Искариота» Леонида Андреева — к «Мастеру и Маргарите» Булгакова 623
§ 1. От Евангелия к версии Андреева 631
§ 2. И — к версии Булгакова 639

Глава VIII. Переклички повести «Яр» Есенина с романом Шолохова «Тихий Дон» — сюжетные, мотивные и текстуальные заимствования 644

Глава IX. *Души сиреневая цветь* — или просто какая-то *хрень*? («Бесчленные» существительные у русских писателей) 657
§ 1. Пушкин и — *людская молвь* 658
§ 2. *Грев* и *укрыв* — у Даля и Солженицына 660
§ 3. *Непролазь* М. Шолохова и *усталь* Ф. Абрамова 663
§ 4. *Цветь* и *звень* — Есенина 665
§ 5. Всякая *хрень* и *смуть* («бесчленные» имена жен. рода) конца XIX — начала XX века 670
§ 6. *Молчь* и *мертвь* (Пильняк, Кржижановский и др.) 672

Глава X. «Дураки на периферии»: Платонов или Пильняк — и на сколько %? (подход к теме взаимопроницаемости идиостилей) 675

Глава XI. Приемы стиль+ и стиль– при редактировании: «Ревзаповедник» Платонова с лета 1921 по осень 1929 691
§ 0. Роман и его опубликованные фрагменты 692
§ 1. Правка 696
§ 2. Что такое *стиль*+ ? 699
§ 3. Что такое *стиль*– ? 703
§ 4. Купюры и перестановки 706

Глава XII. «Возвращение» Платонова: поздний период творчества — поэтика умолчаний и недоговоренности 715
§ 1. История публикации и переименования 715
§ 2. Применяемые (и раньше) приемы 719
§ 3. Недосказанность, недоговоренность, умолчание (12 сцен рассказа: затекстовый комментарий) 726

Глава XIII. Расхождения в редакциях рассказа рассказа «Семья Иванова» («Возвращение»). Текстологические операции и поэтика 748
§ 1. Нагромождение в тексте или Усложнение его? 754
§ 2. *Предупоминание* — сознательный прием творчества или интуитивный? 758
§ 3. Нужна ли для финальной сцены предыстория валенка? 764

Приложения

1. Указатель таблиц 768
2. Указатель иллюстраций 769
3. Указатель разбираемых и толкуемых выражений 771
4. Литература, электронные источники и сокращения 778
Указатель имен 805

полежать, невидимый никем, довольный, что он больше не участник безумных обстоятельств.

Позже он нашел след гробов, увлеченных двумя мужиками за горизонт в свой край согбенных плетней, заросших лопухами. Быть может там была тишина дворовых теплых царств или стояло на ветру дорог бедняцкое колхозное сиротство, с кучей мертвого инвентаря посреди. Вощев пошел туда походкой механически выбывшего человека, не сознавая, что лишь слабость культработы на котловане заставляет его не жалеть о строительстве будущего дома. Несмотря на достаточно яркое солнце, было как-то безвозмездно на душе, тем более в поле простирался тяжелый пар дыханья и запаха трав, и Вощев шел в этом нагретом облаке жизни, жащейся потеющей в труде своего роста. Он осмотрелся вокруг, — всюду над пространством стояла пар живого дыханья, создавая сонную, душную незримость; устало длилось терпение на свете, точно все живущее находилось где-то посредине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направленье во все стороны.

Рукопись «Котлована» (с. 118)

Научное издание

Михаил Юрьевич Михеев

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ... И ДРУГИЕ

Языки русской литературы XX века

Корректор О. Круподер
Художественное оформление С. Жигалкина

Книга печатается в авторской орфографии

Подписано в печать 11.11.2015. Формат 70×100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Newton
Усл. печ. л. 66,4. Тираж 600. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».
№ госрегистрации 1037739118449.
Phone: 8-495-624-35-92. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: http://www.lrc-press.ru, http://www.lrc-lib.ru

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: +7 (499) 255-77-57, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Москва, Турчанинов пер., д. 4