

SLAVICA HELSINGIENSIA

19

Хели Костов
Heli Kostov

**МИФОПОЭТИКА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
В РОМАНЕ *СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА***

HELSINKI 2000

SLAVICA HELSINGIENSIA 19

EDITORS

Arto Mustajoki, Pekka Pesonen, Jouko Lindstedt

TECHNICAL EDITORS

Aila Laamanen, Jyrki Papinniemi

© 2000 by Heli Kostov
ISBN 951-45-9628-5, ISSN 0780-3281
ISBN 951-45-9629-3 (PDF)

Published by
Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures
P.O. Box 4 (Vuorikatu 5 B)
FIN-00014 University of Helsinki
FINLAND

Printed by
Helsinki University Press

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	6
1. ВВЕДЕНИЕ	7
1.1. Постановка вопроса и методологическая основа работы	7
1.2. История публикации и создания романа.....	15
1.2.1. История публикации романа	15
1.2.2. История создания романа	18
1.3. Обзор литературы о жизни и творчестве Платонова.....	26
2. О МИФОПОЭТИКЕ ПЛАТОНОВА.....	41
2.1. О мифологичности "философской прозы" Платонова	41
2.2. Мифологизм Платонова и неомифологическая литература XX века	42
2.3. Особенности платоновского мифологизма.....	46
2.3.1. Мифологический материал в мифопоэтике Платонова	47
2.3.1.1. Научный утопизм платоновского мифологизма.....	51
2.3.1.2. Мифологическое мышление.....	53
2.3.1.3. Авторский миф Платонова	59
3. АНАЛИЗ РОМАНА.....	71
3.1. Сюжет романа.....	71
3.1.1. Сюжет и фабула романа.....	72
3.1.2. Мотивная структура романа.....	75
3.1.2.1. Роман <i>Счастливая Москва</i> и платоновский "метасюжет"	76
3.1.2.2. Общественно-литературный пласт 1930-х годов	79
3.1.2.3. Мифопоэтический пласт	85
3.2. Персонажи <i>Счастливой Москвы</i>	91
3.2.1. О некоторых моделирующих категориях персонажей <i>Счастливой Москвы</i>	94
3.2.1.1. Имена	94
3.2.1.2. Портрет.....	99
3.2.1.3. Речевая характеристика.....	103
3.2.2. Герои <i>Счастливой Москвы</i> в контексте персонажей платоновского творчества	106
3.2.2.1. Типы мужских персонажей.....	106
3.2.2.2. Женские персонажи	115
3.2.2.3. Платоновские сироты и персонажи <i>Счастливой Москвы</i>	117

3.2.3. Москва Честнова.....	122
3.2.3.1. Москва Честнова как амбивалентная аллегория платоновской утопии	123
3.2.3.1.1. Актуально-политическое прочтение	123
3.2.3.1.2. Мифопоэтическое прочтение	125
3.2.4. Объединенный мужской персонаж и его двойники	140
3.2.4.1. Объединенный мужской персонаж	141
3.2.4.1.1. Актуальное прочтение: Сарториус- Самбикин-Божко — различные реализации "нового человека"	141
3.2.4.1.2. Мифопоэтическое прочтение: поиски "причины жизни"	144
3.2.4.2. Двойник Комягин и его функциональные заместители	147
3.3. Оппозиции	151
3.3.1. Любовь — пол	152
3.3.2. Телесное — духовное.....	163
3.3.3. Живое — неживое	180
3.3.4. Пространственные оппозиции	200
3.3.4.1. Центр — периферия.....	206
3.3.4.2. Верх — низ.....	210
3.3.4.3. Замкнутое — открытое / внутреннее — внешнее пространство.....	217
4. ЯЗЫКОВАЯ МИФОЛОГИЯ РОМАНА.....	226
4.1. Общее	226
4.1.1. Языковая картина мира как научная проблема.....	228
4.1.2. Языковая мифология Платонова.....	231
4.1.2.1. Метод изучения языковой мифологии Платонова	232
4.2. Особенности языковой мифологии Платонова в романе <i>Счастливая Москва</i>	235
4.2.1. Концепт — лексема — синтагма	236
4.2.2. Идеологические концепты в романе <i>Счастливая Москва</i>	236
4.2.2.1. Синтагмы со словом <i>революция</i>	238
4.2.2.2. Синтагмы со словом <i>социализм</i>	239
4.2.2.3. Синтагмы со словом <i>коммунизм</i>	241
4.2.2.4. Прочие идеологизмы	243
5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	250
6. ЛИТЕРАТУРА	255
ABSTRACT	325

ОТ АВТОРА

Настоящее исследование было осуществлено в рамках научного проекта *Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре*, возглавлявшегося профессорами П. Песоненом и Н. Башмаковой и финансируемого Финской Академией в 1995–1999 гг.

Мой интерес к творчеству Платонова зародился еще в студенческие годы, когда Л.Ш. Вильчек в 1990 году прочитала студентам русской филологии Хельсинкского университета спецкурс по творчеству Платонова. Настоящее исследование обязано своим существованием неизменной поддержке и вере в способности автора руководителей проекта профессоров П. Песонена и Н. Башмаковой, а также незаменимой помощи и советам профессора Н.М. Малыгиной и доцента Н.Г. Полтавцевой, которые являются также рецензентами данной работы. Я приношу благодарность за поддержку и рекомендации также профессору Х. Гюнтеру, профессору Н.В. Корниенко, доценту М.А. Дмитривской, профессорам П. Тооропу, Й. ван Бааку, Н. Друбек-Майер, в разное время читавшим рабочие версии исследования и высказавшим свои комментарии и критические замечания. Профессоров Т. Сейфрида, Т. Лангерака и Э. Наймана хочу поблагодарить за любезное предоставление отдельных своих работ, которые были для меня недоступны. Я также признательна за возможность принять участие в Платоновских конференциях в ИМЛИ РАН в Москве, Платоновских семинарах в ИРЛИ РАН в Санкт-Петербурге и Платоновских чтениях на родине Платонова в Воронеже, где мне повезло пообщаться с платоноведами всего мира. Особую признательность хочу выразить безвременно ушедшему А.А. Кретинину за интерес к моей работе, В.Ю. Вьюгину — за содействие и Э. Рудаковской — за дружбу и сотрудничество.

Хочу выразить также благодарность всем своим коллегам по проекту за благожелательную критику и поддержку, сотрудникам Славянской библиотеки — за конкретную помощь, Е. Протасовой — за советы по языку, Ю. Папинниemi и А. Лааманен — за техническую помощь при оформлении данной книги и Отделению славянских и балтийских языков и литератур Хельсинкского университета — за возможность опубликовать мое исследование в серии "Slavica Helsingiensia". Мужа благодарю за поддержку и долготерпение.

Хели Костов (Heli Kostov)
Хельсинки, ноябрь 2000 г.

1. ВВЕДЕНИЕ

1.1. Постановка вопроса и методологическая основа работы

Данное исследование посвящается позднему роману советского прозаика Андрея Платонова (1899–1951) *Счастливая Москва*, написанному с 1932 по 1936 год. До своего первого издания в журнале *Новый мир* в 1991 году¹ роман долгое время оставался неизвестным для читательской аудитории и недоступным для исследователей, хотя упоминания о нем встречаются в платоноведческих работах начиная с 1970-х годов². Несмотря на свой сравнительно небольшой объем и незаконченность — у писателя имелись планы написать для романа вторую часть — роман представляет собой одно из наиболее значительных произведений писателя наряду с более ранними шедеврами, романом *Чевенгур* и повестью *Котлован*. Платонов продолжает в романе разработку тех же вопросов, что и в предшествующем творчестве, касающихся, с одной стороны, проблематики человеческого существования в мире, места человека в микро- и макрокосме и возможностей утопического переустройства бытия под коммунистическими знаменами, с другой. Выступая в этом качестве как часть единого платоновского текста, как очередная "глава" единой платоновской книги, начатой еще в воронежские годы, роман в то же время представляет собой принципиально новую ступень в писательской эволюции Платонова: как произведение переходное, он обозначает собой промежуточное звено от зрелого периода творчества конца 20-х – начала 30-х годов, отмеченного как вершинными творческими достижениями, так и начавшимися трудностями с властями и цензурой, к поздней малой форме рассказов "смирненной прозы" конца 30-х и 40-х годов, обвинявшейся часто в уступках официальной идеологии и в эстетической слабости. Тематика романа ведет постоянный диалог с утопическими проектами раннего творчества через призму разоблачающих утопию откровений *Чевенгура* и *Котлована*, но в то же время Платонов ищет в романе способы сохранения прежних утопических идеалов в условиях действительности 30-х годов и средства адаптации к новым эстетическим и идеологическим требованиям сталинской России; однако, не находя их, он остается в проблемном поле желая верить и невозможности этого, о чем свидетельствует пронизывающая все текстовые уровни амбивалентность платоновской поэтики 30-х годов. В то же время роман *Счастливая*

¹ *Новый мир*, 1991, № 9, с. 9–58 (Платонов 1991). Публикация М. Платоновой. Подготовка текста и комментарии Н. Корниенко. Далее все цитаты и ссылки по этому изданию. Курсив везде наш, если другое отдельно не оговаривается. — ХК.

² См.: Olcott 1976: 188, 253; Васильев 1982: 266; Малыгина 1985: 58, 61, 66, 100–101, 104, 107; Шеханова 1987: 30–31 и др.

Москва оказывается переломным в силу появляющихся впервые в творчестве Платонова интонаций примирения разных конфликтующих сторон его творчества: на уровне тематики это отражено в одновременном признании как слабости человеческого сознания, рационалистических способов переделки мира, так и ущербности, несовершенности человеческого тела, что, однако, не вызывает прежней ненависти и отчаяния, а служит поводом для поисков выхода в совершенно новую для Платонова область любви к ближнему, интереса к частной человеческой жизни и участи человека в мире вне идеологии; на уровне поэтики примирение отражается в уменьшении доли политической каламбурности, сатирических элементов стиля и в принципиальной амбивалентности языка и смысловых конструкций.

В нашем исследовании романа мы ставим перед собой следующие задачи: с одной стороны, охарактеризовать специфику мифопоэтики романа, реконструировать содержащийся в романе авторский миф и выявить зашифрованную в романе платоновскую модель мира и, с другой стороны, охарактеризовать место романа в творческой эволюции писателя и в контексте поставленной задачи коснуться вопроса о месте платоновского творчества в русской литературе XX века и, в частности, в ее модернистской парадигме. Мы рассматриваем складывающуюся во всем творчестве писателя систему представлений о человеческом существовании в мире, содержащееся в них объяснение бытия в качестве авторского мифа Платонова, который в разные периоды творчества отражал и неизменные, и меняющиеся начала его творчества: к неизменным относится ориентация на мифологическое мышление в качестве главного моделирующего принципа его поэтики, а к меняющимся — отношение к утопическим проектам пересоздания мира, роли и места человека в этих процессах. Роман *Счастливая Москва* представляет собой в свете поставленных задач особый исследовательский интерес, так как он одновременно демонстрирует и свою наследственность по отношению к предыдущему творчеству Платонова и переход на новый этап творчества. Роман неоднократно неправильно, на наш взгляд, оценивался как однозначно антиутопический, "сатирико-гротескный", что, по нашему убеждению, не соответствует глубоко противоречивой и амбивалентной сущности романа. Наша цель — опровергнуть такие представления и раскрыть всю противоречивую сложность и многозначность поэтики романа.

Методологически мы исходим из лотмановского убеждения, согласно которому литературный текст в качестве вторичной моделирующей системы является носителем определенной модели мира, содержание которой может быть раскрыто лишь в результате дешифровки оригиналь-

ной знаковой системы произведения³. Разработанный учеными тартуско-московской семиотической школы (Ю. Лотман, В. Топоров и др.) семиотический метод анализа литературного произведения предполагает как внутритекстовый анализ с тенденцией к нахождению в объектах анализа структурности, сходной со структурностью естественного языка, так и включение литературного произведения в более широкий культурный контекст, его соотношение с другими семиотическими системами, а также с внетекстовой действительностью⁴. В соответствии с этими принципами мы намерены проделать анализ внутренней структуры платоновского романа, ставя его, однако, в контекст как платоновского творчества, так и русской литературы и культуры в целом⁵. Оговоримся сразу, что мы рассматриваем все творчество Платонова как целостный текст, для которого характерно структурное и тематическое единство⁶.

³ *Модель мира* понимается нами как реализация картины мира в конкретных семиотических системах, в этом случае — в литературном произведении, хотя в исследовательской литературе термины *картина мира* и *модель мира* часто встречаются как синонимы в значении некой совокупности представлений о мире. Однако, строго говоря, эти термины следует разграничить так, как это делает, в частности, М. Маковский (1996: 15–16), согласно которому отличие *картины мира* от *модели мира* заключается в том, что "модель мира выступает как <...> реализация картины мира в конкретных символических (семиотических) системах", к которым можно отнести и творчество конкретного автора. Т. Цивьян (1990: 5), характеризуя знаковую природу модели мира, пишет, что она определяется как "сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире в данной традиции, взятых в их системном и операционном аспекте"; при этом "'мир" понимается как человек и среда в их взаимодействии или как результат переработки информации о среде и о человеке. Переработка происходит как бы в два этапа: первичные данные, воспринятые органами чувств, подвергаются вторичной перекодировке с помощью знаковых систем" (там же). М. Маковский (1996: 17) удачно, на наш взгляд, подытоживает вышесказанное: "реальная действительность отражается в виде картины мира, которая структурируется при помощи и посредством модели мира, а эта последняя, в свою очередь, репрезентируется и субъективируется с помощью семиотических систем второго порядка, в частности, языка". См. также: Иванов... 1973: 27; Лотман 1992в: 150–151; Лотман 1994а: 59.

⁴ См.: Лотман 1994а: 213; Сегал 1979: 31. О значении контекста в структуре текста см.: Лотман 1971: 65–67, 343–359; Лотман 1992г: 365–376; Лотман 1994а: 201–234, Гаспаров 1994: 274–303.

⁵ См. Малыгина 1998а: 36–39, предлагающая такой же подход к анализу творчества Платонова.

⁶ О платоновском творчестве как о "едином тексте" см.: Шубин 1987а: 181; Карасев 1990б: 26; Жолковский 1994: 373–374; Малыгина 1995б: 10 и др.; о важности

Такой подход отражает общее свойство языка искусства, заключающееся в том, что элементы содержания текста постоянно испытывают тенденцию к формализации, а формальные элементы — к семантизации⁷. Как пишет Ю. Лотман (1971: 95), "в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой — разрушить эту автоматизацию и сделать самое структуру носителем информации". На примере платоновского текста легко обнаружить, как элементы содержания обнаруживают структурность, а формальные элементы (элементы естественного языка, синтаксис, стилистические средства, композиция) семантизируются, становятся носителями вторичной семантической ценности⁸. Это свойство текста дает ключ к используемому нами методу анализа платоновского романа: его тематика структурирована в мотивной системе романа, структуре персонажей, а также в центральных семантических оппозициях текста, а "формальные свойства" текста, в частности, язык Платонова, изучаются нами в качестве центрального смыслопорождающего средства текста.

При внутритекстовом анализе романа нас будут интересовать структурные особенности текста с учетом внутренней соотнесенности его элементов, являющихся носителями текстовой семантики. Основной операцией при этом будет выявление структурных особенностей мотивной структуры романа, основных моделирующих категорий персонажей, принципов построения образов, а также выявление центральных, на наш взгляд, семантических оппозиций романа, которые имеют как структурное, так и смыслопорождающее значение. Обращение к бинарным оппозициям

контекстуализации и учета социально-культурной традиции для понимания платоновских текстов см. также: Вьюгин 1998а: 357.

⁷ См. Фарыно 1991: 434.

⁸ Об этом см. Seifrid 1984: 43. На поразительное единство "формы" (языка и стиля) и "содержания" платоновского текста обратил внимание также Ю. Левин (1998: 392), отметивший, что подобное единство необычно для прозы и представляется достижимым только в поэзии. Близость прозы Платонова к поэзии отметила также Е. Толстая-Сегал (1978а: 171), которая, ссылаясь на концепцию Тынянова о "тесноте стихотворного ряда", показала, что семантическое взаимодействие слов в платоновской прозе сильнее, чем в традиционной прозе, и близко к стиховой семантике. Платоновский язык сближается с поэтическим словом и в силу того, что он имеет тенденцию к реализации всех потенциальных значений слова (прием "расширения валентности слова") (Левин 1998: 411–412).

как к структурному принципу платоновского текста основывается, в частности, на том, что, как указывали уже многие исследователи платоновского творчества, за платоновской моделью мира стоит обращение писателя в качестве моделирующего принципа своей поэтики к мифологическому мышлению, которое структурирует мир в категориях бинарных оппозиций⁹. Как пишет Ю. Лотман (Лотман 1996б: 164), бинарность является также обязательным законом построения любой реальной семиотической системы и как структурный принцип характеризует древнейшие формы русской культуры¹⁰. Специфической чертой платоновской поэтики, основанной на бинарности, является, однако, стремление к преодолению этой бинарности путем придания членам оппозиций статуса взаимозаменяемых, что подчеркивает амбивалентную сущность любых явлений платоновского мира. Как пишет Е. Толстая-Сегал (1978а: 170), принцип амбивалентности реализуется на всех уровнях текста, от словесного знака до общего смысла текста, и отражает общую "многомерность" платоновского текста, предоставляющего для читателя возможность множества различных, порой, казалось бы, взаимоисключающих прочтений¹¹. При анализе структурных особенностей мифопоэтики Платонова будут использоваться методологические достижения Ю. Лотмана, В. Топорова, В. Иванова, Т. Цивьян, М. Мелетинского и др. по изучению специфики мифа, мифологического мышления и мифопоэтики разных писателей.

К внутритекстовому анализу относится также предпринятый нами в главе 4 анализ языковой мифологии Платонова, направленный на выявление выраженных в его языке представлений о мире (реконструкция "языковой картины мира" платоновских произведений): здесь будет использоваться методика концептуального анализа языка, разработанная учеными из группы "Логический анализ языка" и примененная в

⁹ Подробнее об этом см. 2.3.2. настоящей работы.

¹⁰ Ср. Ю. Лотман и Б. Успенский (Успенский & Лотман 1994: 220): "...специфической чертой русской культуры <...> является ее принципиальная полярность, выражающаяся в дуальной природе ее структуры. Основные культурные ценности (идеологические, политические, религиозные) в системе русского средневековья располагаются в двуполярном ценностном поле, разделенном резкой чертой и лишенном нейтральной аксиологической зоны." См. также: Иванов & Топоров 1965: 63–184.

¹¹ Б. Успенский (Uspensky 1977: 171–173) рассматривает в качестве главного признака произведения искусства его *полисемантичесность*, позволяющую множество различных прочтений. О "многозначности" платоновской поэтики см. также: Шубин 1967: 41; Толстая-Сегал 1981а: 250, Seifrid 1984: 283, 1992: 93; Naiman 1987: 195 и др.

исследованиях платоновского языка М. Дмитривской, И. Кобозевой, М. Вознесенской, Т. Радбилом и др. Общеизвестно, что платоновский язык является сплошным нарушением норм русского языка¹², поэтому внимание при анализе языка романа будет уделяться многочисленным языковым аномалиям платоновского текста, отражающим, в частности, "искаженное", мифологизированное представление о мире как повествователя, так и героев платоновских произведений, и являющимся "иконическим знаком" аномальности изображенного Платоновым мира в целом.

Второй аспект предпринятого нами анализа платоновского текста, его контекстуализация, осуществляется нами путем определения возможных литературных, культурных, идеологических, философских, исторических и прочих "текстов", существенных, на наш взгляд, для понимания смысла романа и платоновского творчества в целом. В этой связи возникает проблема определения текстов, вовлекаемых для анализа: будут ли это тексты, предположительно известные автору и, следовательно, сознательно введенные им в текст, или тексты, определяемые исследователем с точки зрения целесообразности выбранного им интерпретационного кода. В исследованиях тартуско-московских семиотиков подчеркивается значение авторской стратегии при вовлечении тех или иных "чужих" текстов для создания собственной образности: при таком подходе релевантным для исследователя оказывается знание историко-литературного фона, круга чтения и мировоззрения писателя¹³. Такой подход лежит в основе и работ Е. Толстой-Сегал, Н. Корниенко, Н. Полтавцевой, Н. Малыгиной, М. Геллера, Х. Гюнтера, Т. Сейфрида и др., положивших начало изучению контекстов платоновского творчества¹⁴; при этом исследователи

¹² Как указывает Ю. Лотман (1971: 363), из конфликта нормы и ее нарушения возникает энергия художественного текста: "...важным средством информационной активизации структуры является ее нарушение. Художественный текст — это не просто реализация структурных норм, но и их нарушение. Он функционирует в двойном структурном поле, которое складывается из тенденции к осуществлению закономерностей и их нарушению. <...> Жизнь художественного текста — в их взаимном напряжении."

¹³ См.: Минц 1992: 123–136; Лотман 1994а: 201–214; Гаспаров 1994: 162–164 и др. Существует и другой подход, который допускает выявление и таких интертекстов, которые автором не вполне осознавались (ср. методологию К. Тарановского и его последователей), или который вообще не считает вопрос об авторской стратегии построения текста релевантным (постструктуралистские теории интертекстуальности Тодорова, Барта, Кристевой и др.). По проблематике интертекстуальности и ее функции в художественной литературе см. обзорные статьи Н. Фатеевой (Фатеева 1997, 1998).

¹⁴ См.: Толстая-Сегал 1978а,б, 1979, 1980, 1981а,б; Корниенко 1979а; Малыгина 1977, 1979, 1982, 1985; Геллер 1982; Günther 1982, 1983; Seifrid 1984 и их более поздние

подчеркивают, что цитация присутствует в платоновской прозе "в измененной, расподобленной форме" — Платонов стремится максимально растворить, уподобить опознаваемые элементы литературного материала окружающему тексту, что осложняет работу исследователя¹⁵. Важную роль в платоновской поэтике играет также "авто-интертекстуальность", постоянный диалог платоновских произведений с идеями, изложенными в более ранних произведениях¹⁶.

При контекстуализации романа *Счастливая Москва* мы будем придерживаться упомянутого выше подхода, который с целью избежания читательского "произвола" ограничивает число привлекаемых для интерпретации произведения текстов исходя из знаний о предполагаемом круге чтения и мировоззрении писателя. В то же время мы допускаем возможность рассмотрения вопроса об интертекстуальных отношениях платоновского текста шире вопроса об авторской интенции: тогда выявление интертекстов становится частью стратегии чтения, которая позволяет привлечь для интерпретации романа и такие "тексты", которые не обязательно предполагались в качестве таковых автором, но тем не менее способствуют большей смысловой мотивированности текста. Примером такой контекстуализации может служить подход Н. Друбек-Майер (1994), обнаружившей в романе *Счастливая Москва* пародийное воспроизведение софийной мифологемы русской культуры при том, что нет никаких доказательств, что Платонов сознательно зашифровал этот "текст" в свой текст. Привлечение такого интертекста для анализа платоновского текста оправдано, однако, тем, что он открывает существенные возможности для интерпретации платоновского романа в контексте русской культуры начала века. Нами в качестве некоего смыслового окружения, в которое можно поместить платоновский роман ("культурный контекст", "философский контекст", "идеологический контекст", "автобиографический контекст", "внетекстуальные связи" и т.д.), будут привлекаться, в частности, различного рода мифологические мотивы, русская философская мысль начала века (кроме неоднократно обсуждавшегося в связи с Платоновым Федорова или марксистских философов вроде Богданова, это также религиозные философы и русские космисты) и

работы; см. также ставшую классической работу А. Жолковского по интертекстуальности *Фро* (Жолковский 1989/1994) и комментарии Е. Яблокова к *Чевенгуру* (Яблоков 1991б).

¹⁵ См. Толстая-Сегал 1978а: 200, 1980: 193.

¹⁶ О явлении "авто-интертекстуальности" в русской литературе XX века см. Топоров 1993.

соцреалистическое литературное и культурное окружение 30-х годов. В этом случае речь идет о материале, который помогает соотнести творчество Платонова с культурными, философскими, общественными, идеологическими явлениями эпохи, определить его место в общем интеллектуальном процессе времени.

"Сверхзадачей" нашей работы является реконструкция платоновского *авторского мифа*: мы стремимся показать его основы в ранних воронежских произведениях, эволюцию через произведения 20-х годов (*Чевенгур* и *Котлован*) и реализацию в романе *Счастливая Москва*. В главе 2. о платоновской мифопоэтике мы попытаемся также определить специфику платоновского мифологизма, сопоставляя его, в частности, с неомифологической парадигмой русской литературы первой половины XX века, а также указывая на связь создаваемой в романе модели мира с мифологическим мышлением и порожденным им восприятием мира. Как мы уже упомянули, в исследовании платоновского мифа мы прибегаем к методологии, разработанной в трудах по мифопоэтике тартуско-московской школы и близких к ней ученых (Иванов, Топоров, Лотман, Минц, Успенский, Мелетинский и др.) и примененной в работах по платоновской мифопоэтике таких близких к нашему подходу теоретически и методологически исследователей, как Е. Толстая-Сегал, Т. Сейфрид, Х. Гюнтер, А. Жолковский, Н. Малыгина, А. Кретинин и М. Дмитровская и др. Они все, с несколько разными акцентами, опираются на структурально-семиотическую методологию в ее тартуско-московском варианте. В целом методология научных исследований платоновского творчества весьма разнообразна, от биографизма, историзма, социологизма, психоанализа, текстологии до структурально-семиотических подходов и постструктуралистской деконструкции¹⁷. В нашем исследовании, несмотря на заявленную выше приверженность к структуралистско-семиотической методологии, не исключаются ссылки на все это многообразие исследований разных направлений: они могут привлекаться как в качестве опоры, так и в качестве объекта полемики и критики, что, естественно, придает нашей работе несколько эклектичный характер. В целом в нашей работе теоретическим вопросам отводится не самостоятельная роль, а лишь роль опоры, инструмента для анализа и интерпретации.

Прежде чем перейти к рассмотрению вопросов платоновской мифопоэтики (глава 2) и непосредственно к анализу романа (главы 3 и 4), мы бегло остановимся на истории создания и публикации романа (1.2.) и

¹⁷ Подробнее об исследованиях платоновского творчества см. в главе 1.3. настоящей работы.

сделаем краткий обзор наиболее значительных исследований жизни и творчества Платонова (1.3.).

1.2. История публикации и создания романа

1.2.1. История публикации романа

Творчество Андрея Платонова доходило до читателей поэтапно. При жизни писателя свет увидела только маленькая часть из написанного им, затем, начиная с 1958 года, после первого посмертного сборника избранных рассказов, на страницах разных журналов, а иногда и отдельными изданиями постепенно стали появляться "запрещенные" при жизни писателя произведения, а также просто забытые вещи, преимущественно непереизданная публицистика и первые прозаические опыты начального, воронежского периода¹⁸. Так, в 1964 году в № 9 алма-тинского журнала "Простор" вышла в сокращенном виде повесть Платонова *Джан*, написанная в 1934–1935 гг.: эта публикация, несмотря на периферийность журнала и цензурные сокращения, явилась своеобразной литературной сенсацией и вызвала большой исследовательский и читательский интерес¹⁹. Примечательно, что именно *Джан* послужил началом репутации Платонова как "философского писателя" мифопоэтической ориентации, задолго до выхода в свет *Чевенгура* и *Котлована*.²⁰

В конце 1960-х годов в СССР увидели свет и некоторые другие ранее не издававшиеся или непереизданные платоновские произведения, в их числе и его драматургические работы и киносценарии²¹. Затем, в 1970-е годы и в

¹⁸ См. библиографии посмертных публикаций Платонова в 1950–1960-х годах: Киселев 1969: 294–301; Биобиблиографический... 1980/4: 148–151.

¹⁹ Об истории публикации повести и о "втором рождении" Платонова см.: Лесневский 1967: 66, Кузьмин 1989: 97–100, Левин 1994: 99.

²⁰ Здесь и далее названия книг, сборников, газет и журналов будут даны в кавычках (за исключением указанных в скобках источников; см., например, сноску № 21), а произведений — курсивом.

²¹ В вышедший в 1965 году сборник рассказов "В прекрасном и яростном мире" были включены три повести конца 1920-х годов, ранее не переиздававшиеся: *Епифанские иллюзы*, *Ямская слобода* и *Сокровенный человек*, а в сборник "Избранное" (1966) вошли *Джан* в более полном виде и не изданный при жизни Платонова рассказ *Мусорный ветер*. Среди журнальных публикаций следует упомянуть публикацию *Происхождения мастера*, первой части романа *Чевенгур* (Волга 1966, № 5), а также фрагмента из романа *Дванов и Мрачинский* (Кругозор 1966, № 11), повести *Эфирный тракт* (Фантастика

первой половине 80-х годов, в СССР существенных новых публикаций было мало, несмотря на усилия вдовы писателя М. Платоновой, бережно хранящей рукописное наследие писателя²², и исследователей творчества Платонова²³. Зато на Западе было издано большинство из того, что в СССР находилось под запретом: в 1958 году в нью-йоркском издательстве в сборнике "Опальные повести" вышла платоновская повесть *Впрок, бедняцкая хроника*, а затем отдельными изданиями вышли роман *Чевенгур* (Париж, 1972), правда, в урезанном виде, без первой части *Происхождение мастера*²⁴, повесть *Котлован* (Анн Арбор, 1973)²⁵, пьеса *Шарманка* (Анн Арбор, 1975), а также сборник "Старик и Старуха: Потерянная проза" (Мюнхен, 1984), содержащий малоизвестные и малодоступные прозаические работы писателя. Ряд произведений был опубликован в различных журналах: так, в журнале "Грани" (1972, № 86) была опубликована пьеса *14 красных избушек*, а в журнале "Russian Literature" (1981, IX–III) рассказ *Антисексус*.

В связи с "перестройкой" и "гласностью" в конце 1980-х годов в Советском Союзе начался настоящий бум возвращения ранее запрещенных книг, и на этой волне в СССР увидели свет те произведения Платонова, которые раньше нельзя было публиковать: во временной последо-

1967, В. 1), пьес *Голос отца* (Звезда Востока 1967, № 3), *Без вести пропавший или Избушка возле фронта* (Наш современник 1969, № 2), киносценарий *Отец-мать, Солдат-труженик или После войны* (Искусство кино 1967, № 3).

²² О роли вдовы писателя в платоновских публикациях и о том сопротивлении, которое она встречала в редакциях издательств, см.: Гумилевский 1994: 72, Крамов 1994: 134–136, Сливовские 1992: 97–111.

²³ Из публикаций в этот период, кроме двухтомника "Избранных произведений" (1978), можно привести публикацию фрагмента из романа *Чевенгур Смерть Копенкина* (Кубань 1971, № 4), *Из записных книжек* (Кубань 1972, № 2), пьесу *Ученик лицея* (Наш современник 1974, № 6), подборку писем к жене, документов и очерков *Живя главной жизнью* (Волга 1975, № 9), пьесу *Высокое напряжение* (Современная драматургия 1984, № 3) и "Собрание сочинений в 3-х томах" (1984–1985).

²⁴ Текстологическая критика этого издания содержится в работе Т. Лангерака "Недостающее звено "Чевенгура" (текстологические заметки)" (Лангерак 1987б: 481).

²⁵ Критическая оценка этой публикации в свете современных достижений текстологии содержится в работах Н. Корниенко (1993б: 112; 1995в: 317). В целом западные публикации грешили многими недостатками — опечатки, пропуски, неправильная датировка произведений, — вызванными, естественно, тем, что они публиковались по самиздатовским копиям, без возможности что-либо проверить или уточнить по рукописным материалам.

вательности это публикации повести *Ювенильное море* (Знамя 1986, № 6), рассказа *Усомнившийся Макар* (Литературная учеба 1987, № 4), повести *Котлован* (Новый мир 1987, № 6), *Че-Че-О* (Литературное обозрение 1987, № 10), *Впрок* (Дон 1987, № 12), пьесы *14 красных избушек* (Волга 1988, № 1), романа *Чевенгур* (Дружба народов 1988, № 3), пьесы *Шарманка* (Театр 1988, № 3), рассказа *Антисексус* (Новый мир 1989, № 9). Но одновременно протекал и другой процесс, невидимый для массового читателя, а именно — научная работа над рукописным наследием писателя, благодаря чему на свет были извлечены и подготовлены для публикации и такие произведения, которые представляют собой либо различные черновые и рукописные варианты отдельных произведений (такие, например, как *Строители страны* — эскиз *Чевенгура*²⁶, или *Отмежевавшийся Макар*, вариант *Усомнившегося Макара*²⁷, различные версии *Впрока*²⁸, черновые материалы *Котлована*²⁹), либо публицистические произведения — памфлеты, очерки, эссе (*Фабрика литературы*³⁰, *О первой социалистической трагедии*³¹ и др.), либо отдельные художественные произведения. Среди них самое значительное открытие — незаконченный роман Платонова *Счастливая Москва*. Его публикация в журнале "Новый мир" в 1991 году была осуществлена исследовательницей Н. Корниенко, которая восстановила роман по рукописи, хранящейся в домашнем архиве писателя. Как она пишет в комментариях к публикации (Корниенко 1991б:

²⁶ См. диссертацию В. Вьюгина ""Чевенгур" А. Платонова (к творческой истории романа)" (Вьюгин 1992), его же статью (Вьюгин 1995а: 128–145), комментарии к публикации повести Платонова *Строители страны* (Повесть... 1995: 309–341), а также статью и примечания Е. Шубиной (Приключение... 1989: 27–30).

²⁷ См. публикацию и комментарии Н. Корниенко (Корниенко 1993б: 118–119).

²⁸ Там же: 113–118.

²⁹ См. публикацию Т. Вахитовой (Оборотная... 1995: 112–127), совместную публикацию Т. Вахитовой и Г. Филипповой (К творческой... 1995: 91–111), а также диссертацию А. Харитоновой "Способы выражения авторской позиции в повести Андрея Платонова "Котлован"" (Харитонов 1993а) и его же статью (Харитонов 1995а: 70–90).

³⁰ Журнал "Октябрь" 1991, № 10, с. 195–206. См. комментарии к публикации Н. Корниенко (Корниенко 1991а: 195–196).

³¹ Журнал "Новый мир" 1991, № 1, с. 145–146. См. вступительную статью и комментарии к публикации Н. Корниенко (Корниенко 1991в: 130–132, 145–147). Впервые статья упоминается и частично приводится в работе Л. Аннинского "Откровение и сокровение (Горький и Платонов)" (Аннинский 1989: 14–16); см. также: Ваняшова 1993: 51–53; Перхин 1993: 200–206.

58–74), работа публикатора осложнялась тем, что роман написан на плохой бумаге, карандашом, на листах, вырванных из школьных тетрадей и амбарных книг (чаще всего на обеих сторонах), на свободных страницах рукописей ранних стихов Платонова, а также тем, что авторская работа над ней явно не была доведена до конца: рукопись испещрена вопросами, записями на полях. Рукопись содержит многообразие вариантов авторской стилевой правки: у того или иного абзаца или строки могло быть и два, и три варианта, и на полях Платоновым ставился знак, что к этим местам нужно вернуться. Сохранившаяся авторизованная машинопись первых пяти глав романа (всего глав 13) позволила Н. Корниенко выверить часть этих правок: остальная же часть правок идентифицирована с учетом авторской правки в других рукописях Платонова. Текстологические сложности, сопровождавшие публикацию романа, были отчасти решены Н. Корниенко за счет того, что после основного текста романа она поместила различные текстовые варианты романа: четыре варианта начала романа, а также варианты некоторых фрагментов романа, сокращенные или заново переписанные Платоновым в процессе работы. В 1999 году в сборнике ""Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества" (Страна... 1999) вышла также научная публикация текста романа, содержащая разные варианты текста.

1.2.2. История создания романа

Роман *Счастливая Москва* рождался в тяжелейший период творческой биографии Платонова³². После публикации "бедняцкой хроники" *Впрок* в 1931 году в третьем номере журнала "Красная новь" на Платонова вновь обрушился гнев не только критиков³³, но — по свидетельствам многих современников — и самого Сталина, обозвавшего повесть "кулацкой хроникой", а самого автора — "сволочью"³⁴. Ощущение трагической

³² Подробное описание истории создания романа содержится в монографии Н. Корниенко (Корниенко 1993а: 193–216). См. также аннотацию ее доклада на четвертом платоновском семинаре в ИРЛИ в 1992 году "Литературный контекст 30-х годов и поиск Платонова в 30-е годы" (Творчество... 1995: 271–273).

³³ Первый раз Платонов подвергся ожесточенной критике после публикации рассказа *Усомнившийся Макар* в журнале "Октябрь" (1929, № 9). См. об этом: Корниенко 1993а: 131–139; 1993б: 109–111.

³⁴ Об истории *Впрока* см.: Беляя 1989: 274–276; Корниенко 1993а: 150–170; Таратута 1994: 100; Липкин 1994: 120; Крамов 1994: 131; Шубина 1994в: 268–272, 1994г: 281–285.

безвыходности своего положения Платоновым, считавшим себя истинным пролетарским писателем и желавшим участвовать в строительстве нового "блестящего мира"³⁵, отразилось в ряде документов 1931 года: это письмо от 9 июня 1931 года, отправленное Платоновым в редакции "Правды" и "Литературной газеты", в котором он, в частности, отрекается от всей своей предыдущей литературно-художественной деятельности с обещанием своей дальнейшей работой исправить прошлые ошибки³⁶, а также полные отчаяния два письма к корифею советской литературы М. Горькому с просьбой оказать помощь и содействие. В письме от 24 июля 1931 года Платонов, в частности, пишет, что старается создать произведения, "которые поднялись бы идеологически и художественно на такой уровень, что "Впрок" бесследно бы исчез"³⁷. Оба письма остались без ответа³⁸. Недавно исследователи обнаружили, что Платонов послал также 8 июня 1931 года покаянное письмо самому Сталину³⁹.

В создавшейся ситуации, с клеймом "кулацкого агента" и "классового врага", Платонову стало фактически невозможно печататься. Тем не менее он писал вовсе не "в стол", а искренне рассчитывал на публикацию своих произведений⁴⁰: согласно данным Н. Корниенко⁴¹, в промежутке между

³⁵ Ср. запись Платонова в *Записных книжках* 1934–1936 гг.: "Трагедия оттертости, трагедия "отставленного", ненужного, когда строится блестящий мир, трагедия "пенсионера" — великая мука!" (Платонов 1990а: 31).

³⁶ В то время письмо Платонова не опубликовали. См. публикацию письма и комментарии к нему В. Перхина (Перхин 1990: 228–232) и Н. Корниенко (Корниенко 1993б: 120).

³⁷ Цит. по: Лангерак 1995: 95.

³⁸ Позднее в 1933 году Платонов снова обращается за помощью к Горькому (три письма летом-осенью), но так же безрезультатно, как и в первый раз. О переписке Платонова и Горького см.: Фоменко 1976а: 140–145; Мне это нужно не... 1988: 177–182; Аннинский 1989: 3–20, а также Андрей Пл 1994б: 279–280.

³⁹ См.: Дубинская 1999; Свительский 1999б: 8.

⁴⁰ Ср. слова Платонова на творческом вечере 1932 года, посвященном разбору его же произведений: "Я начал писать другие вещи, — это было после "Усомнившегося Макара", я начал ломать самому себе кости, начал работать" (Андрей Пл 1994б: 295–296). Платонову действительно иногда удавалось заключать договоры с издательствами, в частности, на публикацию романа *Счастливая Москва* (издательства "Художественная литература" и "Советский писатель"), только по тем или иным причинам эти публикации не состоялись. Тем не менее следует помнить, что в первой половине 30-х годов договоры с издательствами были скорее исключением, нежели правилом.

1931 и 1933 годами были написаны пьесы *Высокое напряжение* (1931–1932), *Дирижабль* (1931) и *14 красных избушек* (1932), повести *Ювенильное море* (*Море юности*) (1931–1932) и *Хлеб и чтение* (1932), рассказ *Русский воин*, статья *Великая глухая* (1931); существует также замысел романа *Технический роман*⁴², рукопись которого была изъята у Платонова во время обыска в 1933 году вместе с рукописями *Ювенильного моря* и *14 красных избушек*⁴³. Кроме того, платоновские записи начала 30-х годов свидетельствуют о том, что в эти годы он работал над до сих пор не обнаруженным романом о Стратилате⁴⁴ и повестью *Вневойсковик*⁴⁵, главный герой которой впоследствии переходит в роман *Счастливая Москва* (вневойсковик Комягин).

О времени написания романа *Счастливая Москва* имеются лишь косвенные свидетельства. Среди них — записные книжки Платонова; ответы Платонова на различные анкеты и опросы писательских организаций; планы издательств; другие художественные и не художественные

⁴¹ Корниенко 1988а: 51–52, 1989: 204–205, 1991б: 58, 1991в: 146, 1993а: 160, 166–167, 170, 171–193, 1993б: 121, 1994в: 286–287, 318; см. также: Литвин 1989: 164.

⁴² Возможно, что *Технический роман*, *Хлеб и чтение* и *Техническая повесть* — названия одного и того же произведения (Шенталинский 1990/1995). Не исключено, что к этому же блоку произведений относится и не обнаруженная до сих пор повесть *Инженеры* (Корниенко 1991б: 70; 1991в: 146; 1993а: 170, 218, 238–239; 1994в: 318–319, 323, 425). Т. Лангерак (1995: 95) указывает на договор на издание романа в издательстве ГИХЛ от 31 июля 1933 года; срок представления — 1 октября 1933 года Лангерак (там же) высказывает также предположение, что рассказ *Родина электричества*, обычно датируемый 1926 годом, на самом деле является результатом переработки романного замысла Платоновым в 1933 году вследствие невозможности публикации романа. Но одинаково возможно и то, что Платонов просто в 1932–1933 гг. вернулся к своему рассказу с целью его переработки в роман.

⁴³ Подробнее об истории обыска и ареста платоновских произведений см. Шенталинский 1995: 281–294. Хотя В. Шенталинский и не уточняет, в каком месяце обыск был произведен, по набору изъятых произведений можно предположить, что он имел место в июле-августе 1933 года, ведь среди арестованных произведений нет ни романа *Счастливая Москва*, работа над которым, судя по всему, только что началась, ни рассказа *Мусорный ветер*, к работе над которым писатель приступил во второй половине 1933 года (Корниенко 1993а: 206, 1995а: 50; Турбин 1994: 326). Ранее июля обыск тоже не мог произойти, ведь в июле 1933 года Платонов еще вел переговоры с издательствами об издании *Технического романа*.

⁴⁴ См. Корниенко 1991б: 59, 1993а: 195, 1995б: 15, 1995в: 319–321, 1996: 101.

⁴⁵ См. Корниенко 1991б: 70.

произведения Платонова. Записные книжки Платонова свидетельствуют о том, что он работал над романом в 1932–1936 гг.⁴⁶ Как предполагает восстановившая роман Н. Корниенко⁴⁷, к написанию романа Платонов приступил в 1933 году: тогда же им были написаны первые шесть глав романа⁴⁸. Далее работа над романом прерывается: во второй половине 1933 года, временно отложив роман, Платонов приступает к работе над созданием рассказа *Мусорный ветер*, своеобразного "социокультурного двойника" московского романа⁴⁹. В результате Платонов, вместо того чтобы представить роман в издательство "Художественная литература" в договоренный срок, отодвигает срок сдачи романа сначала на январь, а затем на октябрь 1934 года⁵⁰. В справке для группкома московского товарищества писателей от 3 января 1934 года Платонов сообщает, что заканчивает роман *Счастливая Москва* и что он будет печататься; однако в 1934 году он опубликован не был, зато во втором номере журнала "30 дней" за 1934 год была опубликована как самостоятельный рассказ вторая глава романа под названием *Любовь к дальнему*⁵¹. Как указывает Н. Корниенко (1991б: 60), работа над романом вновь откладывается в связи с

⁴⁶ См. Платонов 1990а: 9–33, 2000: 109–190.

⁴⁷ См. Корниенко 1991б: 60, 1993а: 197, 1995б: 11, 1996: 101.

⁴⁸ Некоторая путаница возникает оттого, что в своей более поздней работе Н. Корниенко (1994в: 325) пишет, что первые шесть глав были написаны в 1932–1933 гг.. Таким образом, мы не располагаем однозначными сведениями о том, когда на самом деле была начата работа. Скорее всего, указав началом написания 1932-ой год, Н. Корниенко тем самым включает в этот процесс и работу над замыслом романа, черновики и записные книжки. Предположение о том, что работа началась уже в 1932 году, может подтвердиться высказыванием самого Платонова на творческом вечере, устроенном для обсуждения его работ во Всероссийском Союзе советских писателей 1 февраля 1932 года. Там, отвечая на вопросы присутствующих, Платонов, в частности, говорит, что пишет "большую вещь", "большое произведение, еще не оконченное" (Я держался... 1989: 99–100). Е. Литвин, комментировавший стенограмму вечера, предполагает, что речь идет о *Ювенильном море* (там же: 116), но учитывая, что, по всей вероятности, *Ювенильное море* было окончено уже к началу 1932 года (Корниенко 1993а: 169–170; 1994в: 287), речь скорее всего идет о романе *Счастливая Москва*.

⁴⁹ См. Корниенко 1991б: 66, 1993а: 206. О общественном и культурном контексте рассказа *Мусорный ветер* см.: Аннинский 1968: 91–92; Турбин 1994: 311–348; Дебюзер 1995: 240–249.

⁵⁰ См. Корниенко 1991б: 60; каков был изначальный срок сдачи рукописи, Н. Корниенко не сообщает.

⁵¹ Корниенко 1994в: 318–319.

поездкой Платонова в марте 1934 года в Туркмению в составе писательской делегации⁵² и последующей за ней работой над созданием произведений по восточному материалу, повести *Джан* и рассказа *Такыр*, а также статей *О первой социалистической трагедии*, *Образ будущего человека*⁵³, очерка *Горячая арктика*⁵⁴ и киносценария *Карагез*⁵⁵. Недавно был обнаружен также рукописный отрывок под названием *Македонский офицер. Роман из ветхой жизни*, над которым Платонов работал в том же 1934 году⁵⁶. В 1934 же году был написан также рассказ *Семейство*⁵⁷. За 1935 год сведения о состоянии работ над романом предельно скупы; зато известно, что в этот год Платонов продолжал работать над "среднеазиатским" материалом, в частности, над повестью *Джан* и статьей *О первой социалистической трагедии*⁵⁸. Но кроме того, записные книжки писателя за 1936 год свидетельствуют, что в это время Платонов работал уже над финалом романа и, в частности, обосновывал для себя открытый финал романа: "Сюжет не должен проходить и в конце, кончатся"⁵⁹.

⁵² Эта поездка, организованная по "политическому заказу" для создания коллективной книги о первых десятилетиях социализма в Средней Азии, являлась для Платонова прорывом той изоляции, в которой он оказался в 1931 году. О среднеазиатских впечатлениях Платонова см. письма к жене (*Живя главной...* 1975: 170–172/1988: 558–561), а также Корниенко 1993а: 222–236.

⁵³ См. Корниенко 1990а: 182, 187, 1993а: 247.

⁵⁴ См.: Чалмаев 1988а: 604; Корниенко 1993а: 230.

⁵⁵ См. Корниенко 1991б: 61.

⁵⁶ См. Колесникова 1995: 215–220, 245–264. Н. Корниенко датирует рукопись раньше, 1931 годом (Вьюгин 1997: 228).

⁵⁷ См. Перхин 1994: 91–97.

⁵⁸ См. Корниенко 1994в: 322, 1995б: 11, а также аннотацию ее доклада на четвертом Платоновском семинаре в ИРЛИ РАН в 1992 году (*Творчество...* 1995: 273).

⁵⁹ Платонов 2000: 181. Творческая работа могла быть вытеснена на задний план и просто житейскими причинами, ведь Платонов, который в эти годы печатался лишь изредка, добывал средства к существованию, работая заместителем главного инженера и старшим конструктором в Республиканском тресте весов, гирь и мер длины — "Росметровесе" — с 1931 по 1935 год. Кроме вынужденного заработка, работа инженера означала для Платонова и возможность применять свое техническое образование: к этому периоду жизни относятся его многочисленные изобретения и патенты (Корниенко 1991б: 60–61). В конце 1935 года Платонов уходит из "Росметровеса", который вскоре, в начале 1936 года, будет ликвидирован (Корниенко 1995б: 8). Эти реалии жизни Платонова, по всей вероятности, нашли отражение и в романе *Счастливая Москва*: в

Следующий раз роман *Счастливая Москва* документально упоминается в апреле 1936 года, когда Платонов, отвечая на анкету журнала "Советское студенчество" *Почему вы не пишете о вузовцах?*, называет среди произведений, посвященных этой тематике, свой роман *Счастливая Москва* и отмечает, что произведение "еще не окончено"⁶⁰. В это же время, в первые месяцы 1936 года, Платонов был занят железнодорожной тематикой: по поручению писательской организации он участвует в создании коллективной книги о героях железнодорожного транспорта. Так, в апрельском номере журнала "Колхозные ребята" за 1936 год появляется рассказ *Красный Лиман* (впоследствии печатавшийся под названием *Бессмертие*), получивший высокую оценку критики, но ставший впоследствии главным аргументом в обвинениях Платонова в создании сталинистского искусства⁶¹. До этого, в марте 1936 года, Платонов направляется в командировку в Карелию для собирания материала для дальнейшей работы⁶²: в результате появляются рассказ-набросок *Лобская гора*⁶³ и рассказ *Среди животных и растений*, первый вариант которого был написан в апреле 1936 года⁶⁴. Как отмечает Н. Корниенко (1991б: 62, 73, 1994в: 326), записные книжки Платонова этого периода, января и марта 1936 года, свидетельствуют о том, что, работая над новым материалом, Платонов тем не менее продолжает думать и о московском романе: определяются новые сюжетные линии, разрабатывается финал романа. Зеркально работа над романом отразилась в созданных в это время

последней, 13-ой главе романа ликвидируется "Мерило труда" — Республиканский трест весов, гирь и мер длины, — в котором трудился один из главных героев романа, Сарториус, наделенный чертами самого Платонова.

⁶⁰ Корниенко 1991б: 62.

⁶¹ Об истории создания и восприятия рассказа см. комментарии Н. Корниенко (Корниенко 1993а: 240–241, 1994в: 327–329), воспоминания современника, принявшего непосредственное участие в публикации рассказа (Боков 1994: 79), а также работы Г. Гюнтера (Günther 1982: 165–177), М. Геллера (Геллер 1982: 356–362), Э. Наймана (Найман 1994: 233, 238, 248), Т. Сейфрида (Seifrid 1992: 189–191).

⁶² См. Корниенко 1993а: 216; подробнее о карельской тематике в творчестве Платонова: Пахомова 1974: 205–209; Верин 1986в: 103–105.

⁶³ См. публикацию рассказа, осуществленную Э. Найманом в журнале "Новое литературное обозрение" (1994, № 9, с. 5–10).

⁶⁴ Об истории создания рассказа см. Корниенко 1993а: 241–246, 1994в: 329–347, а также Найман 1994: 233–250.

рассказах: в них можно обнаружить множество сюжетных параллелей, схожих мотивов и образов.

Окончательно следы романа *Счастливая Москва* теряются во второй половине 1936 года. По данным Н. Корниенко (1990а: 182, 1991б: 62), в начале 1936 года Платонов перезаключает договор на издание романа уже с издательством "Советский писатель", однако вместо него в 1937 году выходит сборник рассказов "Река Потудань". Таким образом, Платонов уже в 1936 году занялся созданием рассказов, вошедших впоследствии в сборник, а работа над романом снова отходит на задний план. Роман *Счастливая Москва* тем не менее продолжает фигурировать в замыслах Платонова. В начале 1937 года он приступает к созданию нового романа *Путешествие из Ленинграда в Москву в 1937 году*, первой, "московской" частью которого должен быть статья роман *Счастливая Москва*⁶⁵. Об этом свидетельствует папка, где хранится рукопись романа *Счастливая Москва*: на первой странице романа Платонов зачеркивает прежнее название *Счастливая Москва* и вписывает сначала — *Человек*, а затем *Путешествие из Л<енинграда> в М<оскву>*⁶⁶. Согласно Н. Корниенко (1995б: 13), новый роман был задуман Платоновым как "новый виток и уровень возвращения от московских ритмов, химерического сознания "рациональных практиков", героев *Счастливой Москвы* к натуральному строю жизни и культуры; в отличие от радищевского героя, носителя разума и просвещения, разоблачающего безумие русской жизни, платоновский герой предполагался как "простой прохожий", путешествие которого окрашено "простыми и всеми переживаемыми чувствами". В целом, как отмечает Н. Корниенко (1995в: 324), период работы над новым романом (1937–1941 гг.) пройдет под знаком новой стратегии, стратегии "антиидеологического романа, ориентированного на пушкинскую смиренную прозу".

⁶⁵ Как пишет Н. Корниенко (1991б: 62, 1994в: 352, 1995б: 12–14, 1995в: 324–333), изначально роман задумывался именно как повторение маршрута Радищева в обратном направлении, из Москвы в Ленинград, а не из Ленинграда в Москву, как у Радищева (*Путешествие из Петербурга в Москву*). Именно так замысел обозначен в заявке в издательство "Советский писатель", где планировалось издание романа в 1938 году: "*Путешествие по маршруту Радищева: Повторение поездки Радищева в обратном направлении и описание этой поездки*". В свете этого становится понятно, почему роман *Счастливая Москва* задумывался писателем именно как первая, московская часть романа. В дальнейшем будущий роман, однако, фигурирует всегда в радищевском направлении: *Путешествие из Ленинграда в Москву*. Н. Корниенко (1995б: 13, 1995в: 324) полагает, что фактически Платонов совершил маршрут в радищевском направлении, однако установка замысла была прямо противоположна радищевской — пушкинская, в духе его незавершенного романа *Путешествие из Москвы в Петербург*.

⁶⁶ См. Корниенко 1991б: 62–63.

В 1937 году Платонов интенсивно работает над новым романом: в марте он завершает командировку в Ленинград, отмечая на карте время своего пребывания на станциях, которые описаны Радищевым⁶⁷. По данным Н. Корниенко (1994в: 421), 14 октября 1937 года Платонов вторично обращается к секретариату Союза писателей с просьбой выделить ему средства для окончания романа, ведь срок сдачи романа в издательство "Советский писатель" был назначен на июнь 1938 года. Были ли эти средства ему выделены и была ли вторичная поездка, нет сведений. Однако в 1938 году публикация романа не состоялась: за месяц до предполагаемой сдачи романа, 4 мая, по политическим мотивам был арестован 15-летний сын Андрея Платонова, Анатолий⁶⁸. По всей вероятности, занявшись спасением своего сына, Платонов временно бросает роман, а впоследствии не предлагает его больше никуда. Как считает Н. Корниенко (1995в: 333), записные книжки Платонова, однако, свидетельствуют, что работа над романом продолжалась вплоть до начала 1941 года. Затем наступил роковой для рукописи романа час: началась война, к осени немецкие войска подошли к Москве, и в возникшей панике семья Платонова эвакуируется в Уфу. Существует версия, что во время эвакуации и пропала рукопись романа *Путешествие из Ленинграда в Москву*: то ли ее украли у Платонова в поезде по дороге в Уфу, то ли она в спешке осталась в Москве и впоследствии пропала⁶⁹. Судьба рукописи до сих пор остается неизвестной, сохранился лишь небольшой фрагмент, *Предисловие*, обрывающееся на середине предложения, а также записные книжки к

⁶⁷ См. Корниенко 1994в: 352, 1995б: 8, 1995в: 325. Существуют также воспоминания современников, согласно которым эта поездка закончилась, едва только начавшись: Платонов якобы в пути раздал все командировочные голодающим, продал лошадь и вернулся в Москву ни с чем (Лакшин 1982: 106). Несколько иная версия поездки Платонова содержится в воспоминаниях М. Зотова (Андрей Пл 1991б: 37), а также в подборке платоновской переписки той поры (Шошин 1995: 169–170).

⁶⁸ Об истории ареста и попытках спасти сына Платонова см.: Геллер 1982: 367–368; Шенталинский 1990: 19, 1995: 293; Корниенко 1994в: 421; Шубина 1994а: 10; Шошин 1995: 191–193, а также воспоминания сестры жены Платонова В. Трошкиной, землячки З. Маркиной, друга Е. Таратуты (Андрей Пл 1991а: 41, 42, 45). См. также: Славин 1965: 97–98; Усенко 1967: 169–170; Боков 1994: 84; Гумилевский 1994: 67–69; Крамов 1994: 134; Миндлин 1994: 49–50; Нагибин 1994: 78; Разгон 1994: 12; Явич 1994: 26. Горе Платонова, потерявшего своего сына, отразилось, по всей вероятности, в созданной им в эти годы пьесе *Голос отца* (Пьеса... 1995: 391–425).

⁶⁹ См. воспоминания сестры жены Платонова В. Трошкиной (Андрей Пл 1991а: 41), Ф. Сучкова (Андрей Пл 1991б: 35; Сучков 1994: 90–91), а также: Васильев 1990а: 262; Шошин 1995: 170.

роману⁷⁰. Зато рукопись романа *Счастливая Москва* сохранилась и увидела свет как самостоятельное произведение.

1.3. Обзор литературы о жизни и творчестве Платонова

Платоноведческую литературу можно делить условно на три главные группы: на критическую литературу, воспоминания и собственно научную литературу. Профессиональное изучение творческого наследия Платонова началось в середине 60-х годов и сопровождало вновь возникший интерес к творчеству писателя, произведения которого в течение многих десятилетий не перепечатывались и о котором практически не вспоминали с 1951 года, со смерти Платонова. На самом же деле критическая литература по творчеству Платонова уже существовала, ведь в 1920–1940-е годы каждая публикация произведений Платонова сопровождалась откликами критиков в периодической печати. Первыми Платонова заметили местные, воронежские критики: многочисленные публикации Платонова — стихи, короткие рассказы, публицистика — обратили на себя внимание В. Келлера (В. Александрова), который уже в первых литературных опытах Платонова усмотрел черту, присущую потом всему платоновскому творчеству, — его сосредоточенность на физиологической стороне жизни:

Он как-то сказал: "Поэзия — это вроде потенья". А другой раз сравнил ее с еще менее красивым физиологическим отправлением. <...> его лирика воистину естественное отправление, какое-то органическое продолжение его проникновенного, слитного с миром существа. (Келлер 1994: 160.)

После выхода в свет первой книги Платонова, поэтического сборника "Голубая глубина", выпущенного в 1922 году краснодарским издательством "Буревестник", Платонова заметили и в столичных литературных кругах: мэтр символизма В. Брюсов в своей рецензии (Брюсов 1923: 69–70), высказался о молодом провинциальном поэте весьма одобрительно, хотя и упрекал его в "подражательности", в частности, символистам (Шубина 1994б: 146). Возможно, в это же время имя Платонова стало известно и В. Шкловскому, который впоследствии встретился с ним в Воронеже во время агитполета и описал эту встречу в своей книге "Третья

⁷⁰ Предисловие опубликовано с комментариями Н. Корниенко в журнале "Новый мир" (Корниенко 1991в: 147–152); см. также Корниенко 1995б: 13.

фабрика": "Говорил Платонов о литературе, о Розанове, о том, что нельзя описывать закат и нельзя писать рассказов"⁷¹.

После переезда в Москву в 1926 году, когда Платонов становится профессиональным литератором, у него один за другим выходят три сборника — "Елифанские шлюзы" (1927), "Сокровенный человек" (1928) и "Происхождение мастера" (1929). Особого интереса они у критиков не вызывали: за каждой публикацией следовали одна-две рецензии⁷², среди которых стоит выделить рецензию Н. Замошкина на книгу "Сокровенный человек" в третьем номере журнала "Новый мир" за 1928 год; автор рецензии, в частности, отмечает, что

У А. Платонова следует отметить упорное стремление быть серьезным писателем. Он движется по линии наибольшего художественного сопротивления, иногда даже искусственно создавая на своем пути препятствия. <...> пустого оригинальничанья нет у писателя. Он просто ищет новых изобразительных оттенков, и на этом пути часто делает ошибки, падает, чтобы опять подняться. <...> Все у него неуклюжее, дубовое, но свое, добытое своей силой. (Замошкин 1928: 269–270.)

После выхода рассказа *Усомнившийся Макар* в девятом номере журнала "Октябрь" за 1929 год тон критики резко меняется. Это было связано, с одной стороны, с изменившейся культурно-политической обстановкой (ужесточившаяся борьба "рапповцев" против "попутчиков" и последовавший за ней разгром "Перевала" и разоблачение "воронщины" как "троцкистского крыла" в 1928–1929 гг.⁷³) и, с другой стороны, с подчеркнута политизированной тематикой платоновских произведений конца 20-х – начала 30-х годов. Вышедшие в 1928–1931 гг. *Че-Че-О* (1928), *Государственный житель* (1929), *Усомнившийся Макар* (1929) и *Впрок* (1931) оцениваются рапповской критикой уже с чисто идеологических позиций: в них видится "реакционная классовая идеология", "попутни-

⁷¹ Цит. по: Шкловский 1994: 170. О визите В. Шкловского в Воронеж см. Ласунский 1999а: 216–224; о творческих взаимоотношениях Платонова и Шкловского см.: Геллер 1972: 9–10, Толстая–Сегал 1981а: 261–265; Шубин 1987а: 44–45; Шубина 1988: 260; Корниенко 1993а: 26–27; Галушкин 1994: 172–183; Лангерак 1995: 37–38.

⁷² См. Митракова 1970: 231–240.

⁷³ Подробнее этом см.: Корниенко 1993а: 83–84; Лангерак 1995: 183–184.

чество второго призыва", "клевета" на социалистический строй, "пособничество кулачеству" и т.д.⁷⁴

В 30-е годы тон критики оставался неизменным, за исключением реакции на публикацию рассказа *Бессмертие* в 1936 году⁷⁵. Критика увидела в рассказе коренной перелом в творчестве Платонова, яркий образец новой литературы социалистического реализма, однако уже через год в крупной статье А. Гурвича "Андрей Платонов", напечатанной в журнале "Красная новь" (1937, № 10⁷⁶), творчество Платонова оценивается как пример "религиозного, монашеского большевизма", "большевистского великомученичества", как апофеоз одиночества и обреченности, совершенно несовместимых с социалистическим оптимизмом (Гурвич 1994: 381–383). Статья А. Гурвича — по сути первый крупный анализ платоновского творчества: в ней рассматривается все опубликованное до того времени Платоновым, за исключением воронежских публикаций. Пафос статьи — доказать, что никакого качественного изменения в художественных взглядах писателя не произошло: по мнению критика, в творчестве писателя прослеживается неразрывная порочная линия от *Сокровенного человека* до последних рассказов 30-х годов. Тем не менее, как это ни парадоксально, в статье много точных и метких наблюдений: автор со знанием дела излагает все существенные темы платоновского творчества (тема смерти, сиротства, скитания, "душевных бедняков" и т.д.), отмечает связь платоновского мироощущения с природой платоновского образа, пространства, времени, языка, однако, естественно, все это оценивается со знаком "минус", как выражение "упадочной философии" Платонова (Гурвич 1994: 386).

Вслед за А. Гурвичем критика вновь обрушилась на Платонова: кроме рассказа *Бессмертие* критиковался и вышедший в 1937 году сборник "Река

⁷⁴ Среди самых неистовых гонителей Платонова в те годы были Л. Авербах, В. Стрельникова, В. Ермилов, Р. Мессер, А. Селивановский, А. Фадеев, И. Макарьев. Подробнее о критических откликах на платоновские публикации в эти годы см.: Митракова 1970: 232–233, Знатнов 1988а: 91–92. О полемике А. Платонова с критикой см. Андрей Пл 1994б: 244–255.

⁷⁵ Тон хвалебной критике задал В. Ставский, один из руководителей Союза писателей; см. Корниенко 1994в: 328.

⁷⁶ Статья перепечатана в книге: "Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии" (Гурвич 1994: 358–413). Там же — ответ Платонова А. Гурвичу "Возражение без самозащиты", опубликованный в "Литературной газете" 20 декабря 1937 года (Андрей Пл 1994б: 414–416), а также ответ А. Гурвича Платонову (Андрей Пл 1994б: 416–417).

Потудань" с содержащимися в нем рассказами⁷⁷. Далее нападки против Платонова сливаются с разгромной кампанией вокруг журнала "Литературный критик", приютившего и издававшего Платонова⁷⁸. Во главе этой кампании — критик В. Ермилов, напавший на Платонова еще в конце 1920-х годов. В годы войны оценки критиков расходятся: с одной стороны, они видели в платоновских рассказах о войне проявление патриотического духа народа, но, с другой стороны, обнаруживали и все прежние "пороки", то же "нагромождение странностей", как и раньше⁷⁹. После войны в ужесточившейся общественно-политической атмосфере волна репрессий и идеологических кампаний не минула и литературу: Постановление ЦК ВКП(б) о журналах "Звезда" и "Ленинград" 1946 года послужило началом для разгромных кампаний, продолжившихся вплоть до смерти Сталина в 1953 году. Хотя имя Платонова и не упоминается в вышеупомянутом Постановлении⁸⁰, он тоже попадает под удар критики: В. Ермилов в своей статье "Клеветнический рассказ А. Платонова"⁸¹ в "Литературной газете" от 4 января 1947 года нападает на рассказ Платонова *Семья Иванова* и определяет тон критики по отношению к творчеству писателя вплоть до его смерти в 1951 году.

Наступившая в середине 1950-х годов "оттепель" в общественно-политической и культурной жизни СССР возвращает читателю и творчество Платонова⁸². Вышедшие с 1958 года журнальные публикации и сборники платоновских рассказов рецензируются и сопровождаются предисловиями и вступительными статьями, тон которых в целом добро-

⁷⁷ См. Андрей Пл 1994б: 418–420. Обзор платоновской критики в 1930-е годы можно найти в статье Л. Ивановой "Творчество А. Платонова в оценке советской критики 20–30-х годов" (Иванова 1970б: 173–192).

⁷⁸ Подробнее об этом: Корниенко 1994в: 425–433.

⁷⁹ Подробнее об этом периоде в творчестве писателя см. Корниенко 1994а: 437–444.

⁸⁰ Могло случиться и так, что имя Платонова попало бы в текст Постановления, так как велись переговоры о публикации рассказа *Семья Иванова* в журнале "Звезда". По каким-то причинам Платонов все же забирает рукопись рассказа из редакции в мае 1946 года и продолжает переговоры с журналом "Новый мир", где рассказ и был напечатан (1946, №№ 10–11). Об этом подробнее: Корниенко 1994б: 458–461, а также ее комментарий к статье В. Ермилова (Андрей Пл 1994б: 473–474).

⁸¹ См. переиздание статьи: Андрей Пл 1994б: 467–474. См. также ответ-"покаяние" В. Ермилова в 1964 году (Левин 1964: 3).

⁸² См. 1.2.1. настоящей работы.

желателен⁸³, в журналах имя Платонова появляется в воспоминаниях современников и отзывах коллег-писателей⁸⁴. С каждым годом увеличивается количество научно-критических статей о творчестве Платонова, однако во многом анализ его творчества сводится к выяснению вопроса, каково место Платонова в советской литературе, был ли он "социалистическим" или "критическим" реалистом; при этом подчеркивается революционная и рабочая тема в творчестве Платонова⁸⁵. В 70-е годы и в первой половине 80-х годов регулярно выходят приуроченные к очередным юбилеям писателя статьи, закрепляющие репутацию Платонова как рабочего писателя⁸⁶. Большой корпус текстов, касающихся творчества Платонова, составляют всевозможные пред- и послесловия, отклики на публикации платоновских текстов⁸⁷, а также рецензии на книги о Платонове и его творчестве⁸⁸. Но постепенно появляется все больше

⁸³ См.: Левин 1958; Дорофеев 1962, 1965; Гладков 1963; Энтин 1963; Дмитриев 1964; Сучков 1966; Приходько 1967; Полтавцева 1968; Тюльпинов 1968. См. также обзоры критической литературы по творчеству Платонова с 1958 года: Митракова 1970: 236–240; Teskey 1985: 81–98; Харитонов 1995б: 307–357.

⁸⁴ См.: Нагибин 1961: 52–53, 1967: 97–101; Лидин 1962: 173–174; Аксенов 1962: 118; Паустовский 1963: 110, 1967: 228; Трифонов 1963: 61–62; Солженицын 1965/1983: 468; Миндлин 1966: 56–62, 1968: 418–439; Задонский 1966: 145–148/1994: 13–17; Слуцкий 1967: 118–120; Эренбург 1967: 604. См. также: Иванова 1970: 211–219; Каверин 1971: 166–167; Гумилевский 1972: 314–319; Каманин 1981: 106–109; Трояновский 1981: 8–9, 1984: 167–170; Ваншенкин 1983: 187; Ковальджи 1983: 309; Озеров 1983: 408; Шевченко 1983: 322–325, а также Андрей Пл 1994б: 13–136.

⁸⁵ См.: Кардин 1959; Борщаговский 1962; Ривкис & Стебун 1963; Шаталин 1963; Лобанов 1964, 1975а,б; Чалмаев 1964, 1979а; Бузник 1966, 1975, 1976; Красноглядова 1967; Марченко 1967; Метченко 1967; Михайлов 1967; Озеров 1967; Усенко 1967; Мотяшов 1968; Андреев 1968; Бондарин 1968; Нинов 1968; Тимофеев 1968; Якименко 1968; Гей 1969; Николаев 1969; Кузин 1971, 1974, 1981; Васильев 1979, 1981, 1984; Коробков 1979; Сергеева 1979; Гусев 1981; Кравченко 1985, 1986 и др.

⁸⁶ См.: Васильев 1974; Кузин 1979; Свительский & Скобелев 1979; Таубман 1984; Чалмаев 1979б и др.

⁸⁷ См. сноску № 83, а также: Марамзин 1965; Войтинская 1967; Предисловие... 1967; Тюльпинов 1968; Платонова 1969, 1971, 1974, 1975; Еремин 1971; Краснощекова 1978; Акимов 1979; Романова 1981; Ростовцева 1983; Бондаренко 1984 и др.

⁸⁸ См.: Айхенвальд 1966; Левин 1966, 1971; Хайлов 1970; Белая & Шубин 1972; Корниенко 1978а, Гурьев 1979; Калугин 1979; Бобух 1982; Краснощекова 1982; Фоменко 1982; Бушканец 1983; Орлова 1983; Скобелев 1983; Таранин 1983; Антипенко 1984; Коробков 1984; Дмитриенко 1985 и др.

статей, авторы которых включают творчество Платонова в контекст всей русской и мировой литературы и культуры, проводя параллели между творчеством Платонова и архаическими мифами, фольклорными и библейскими сюжетами, а также наследием Гоголя, Достоевского и Лескова⁸⁹. Начинается и научное освоение платоновского творчества: Л. Шубин (Шубин 1967) в своей ставшей фундаментальной для платоноведения статье "Андрей Платонов" вновь "открывает" воронежский период Платонова и убедительно показывает его значение для формирования мировоззрения и стиля Платонова. Язык Платонова становится впервые предметом анализа в книге Л. Борового "Язык писателя. А. Фадеев, Вс. Иванов, М. Пришвин, А. Платонов" (Боровой 1966), а далее — в фундаментальной работе С. Бочарова (Бочаров 1971) "Вещество существования. Выражение в прозе"⁹⁰. Своеобразие платоновской поэтики, его языка и стиля, их связь с мировоззрением писателя изучались также в работах Н. Драгомирецкой (Драгомирецкая 1965), Л. Фоменко (Фоменко 1968, 1970, 1975, 1976б, 1978, 1980), Н. Сейранян (Сейранян 1968, 1970), В. Свительского (Свительский 1970, 1979), В. Скобелева (Скобелев 1970, 1981), Н. Кожевниковой (Кожевникова 1971а,б, 1976), Л. Бабенко (Бабенко 1974, 1976), В. Эйдиновой (Эйдинова 1975, 1976, 1978, 1984), В. Свительского и В. Скобелева (Свительский & Скобелев 1976), Н. Малыгиной (Малыгина 1977, 1979), Г. Белой (Белая 1977), Н. Корниенко (1978б, 1979б), В. Верина (Верин 1979), Е. Краснощековой (Краснощекова 1979), Т. Шехановой (1979, 1983), В. Смирновой (Смирнова 1983) и др. Расширяется и углубляется представление о творческих взаимоотношениях Платонова с литературными предшественниками и современниками в контексте литературной ситуации 20–30-х годов⁹¹, а также о начальном, воронежском периоде творчества⁹². В конце 1960-х годов появляются и первые диссертации (Фоменко 1969, Сейранян 1970), число которых к сегодняшнему дню перевалило за 30, среди них — несколько докторских

⁸⁹ См.: Ландау 1965; Турбин 1965; Аннинский 1968; Гор 1965, 1968; Бороздина 1970; Залыгин 1971 и др.

⁹⁰ См. переиздания статьи: Бочаров 1985, 1994.

⁹¹ См.: Турков 1966; Додонов 1967; Краснощекова 1970; Никонова 1970а; Старикова 1972; Ершов 1976; Полтавцева 1977б; Чудакова 1979; Семенов 1985 и др.

⁹² См.: Иноземцева 1971; Ласунский 1972; Малыгина 1977; Бобылев 1978; Свительский 1979; Шубин 1981, 1984 и др.

диссертаций⁹³. В 1970 году вышел первый сборник научных трудов по творчеству Платонова "Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения" (Творчество... 1970), оставшийся до конца 1980-х годов единственной в своем роде публикацией⁹⁴.

Работа советских исследователей осложнялась тем, что на многих платоновских произведениях лежал идеологический запрет: упоминать "опальные" произведения позволялось, но анализировать их было нельзя⁹⁵. К тому же доступ к архивам был ограниченным. Идеологическая конъюнктура отразилась в большей или меньшей степени практически во всех исследованиях. Но несмотря на все трудности, в научном платоноведении было в эти годы сделано множество открытий, ставших впоследствии фундаментом представлений о поэтике Платонова: это, в частности, открытие Н. Малыгиной, касающееся влияния философии Н. Федорова на мировоззрение Платонова (Малыгина 1979)⁹⁶, и разработанная Н. Полтавцевой концепция философской прозы Платонова, в которой миф имеет первостепенное значение (Полтавцева 1977а, 1979, 1981).

На Западе имя Платонова стало известно в конце 1960-х годов: тогда появились первые критические статьи в русскоязычных эмигрантских журналах (Донатов 1969; Киселев 1969, 1971, 1972, 1973; Александров 1970)⁹⁷. Классикой платоноведческой эссеистики стало предисловие И.

⁹³ См. библиографию авторефератов диссертаций по Платонову (1969–1990): Андрей Пл 1994а: 421–422, а также: Вьюгин 1992; Корниенко 1992а; Малыгина 1992а; Харитонов 1993а; Вознесенская 1995б; Лазаренко 1997; Дмитровская 1999а и др.

⁹⁴ Сборник был переиздан в Америке в 1986 году в издательстве "Ардис". См. рецензии на книгу Н. Грозной (Грознова 1971: 199–202), Г. Белой и Л. Шубиной (Белая & Шубин 1972: 188–193), Т. Сейфрида (Seifrid 1987: 446–448).

⁹⁵ Очевидно, что на периферии СССР исследователям позволялось больше — свидетельство этому статья Н. Сейранян "Роман Андрея Платонова "Чевенгур"" (Сейранян 1978: 109–118).

⁹⁶ На Западе на влияние Н. Федорова на платоновское творчество впервые указал западный исследователь А. Киселев еще в 1970 году; см. Александров (Киселев) 1970: 134–143.

⁹⁷ Впервые о Платонове узнали на Западе еще в конце 1930-х годов, когда в 1937 году в сборнике "Лучшие рассказы и Ежегодник американских рассказов" вышел перевод платоновского рассказа *Третий сын* (см. Киселев 1969: 291); известна хвалебная оценка рассказа Э. Хемингуэем (см.: Донатов 1969: 48; Brodsky 1986: 290–291; Боков 1994; Гумилевский 1994). На русском языке первой была издана повесть *Впрок. Бедняцкая хроника* в нью-йоркском "Издательстве им. Чехова" в 1955 году.

Бродского к русскоязычному изданию повести *Котлован* в 1973 году (Бродский 1973)⁹⁸. Годом раньше в Париже на русском языке вышел роман Платонова *Чевенгур* с предисловием М. Геллера (Геллер 1972). В западной критике Платонову приписывали роль критика социализма, своеобразного летописца революционной эпохи, ее эсхатологических утопических чаяний и их краха⁹⁹. Корни платоновского мировоззрения искались в средневековом хилиазме и его современной "метаморфозе", в марксизме (Варшавский 1976, 1982; Günther 1983).

В то время, когда внимание эмигрантской критики было уделено в основном "запрещенным" произведениям Платонова и их идеологическому аспекту, в западном научном платоноведении делались первые попытки более комплексного подхода к платоновскому творчеству. Начиная с начала 70-х годов в западных научных журналах и справочниках начали появляться статьи, посвященные тем или иным вопросам платоновской поэтики¹⁰⁰. В 1982 году вышла первая западная монография по жизни и творчеству Платонова, книга М. Геллера "Андрей Платонов в поисках счастья" (Геллер 1982). Платоновское творчество изучалось и в странах Восточной Европы, в том числе в ГДР, Польше, Чехословакии, Югославии¹⁰¹.

Первой западной академической монографией по творчеству Платонова стала в 1972 году диссертация П. Свейкаускаса — "Thematics and Form of Platonov's stories: Andrej Platonovich Platonov, 1899–1951" (Sveikauskas 1973). В своем исследовании автор диссертации подчеркивает важность сатиры как изобразительного средства для платоновского стиля, а рассказы первой половины 30-х годов, *Джан* и *Такыр*, классифицирует как аллегории. За диссертацией Свейкаускаса в 1973 году последовала

⁹⁸ Более развернуто свои мысли о Платонове Бродский изложил в эссе "Catastrophes in the Air" в книге "Less than One" (Brodsky 1986: 268–303). В нем он сопоставляет Платонова с такими мастерами литературы XX века, как Джойс, Кафка и Музиль, и убедительно показывает взаимосвязь утопического мышления и языка Платонова.

⁹⁹ См.: Egeberg 1973; Геллер 1978, 1979; Karlinsky 1979 и др.

¹⁰⁰ См.: Forgues 1967; Jordan 1973, 1974; Fasting 1974; Yakushev 1977, 1979; Markstein 1978; Scherr 1978; Якушевы 1978; Cukierman 1979; Hingley 1979; Teskey 1980, 1982/1984; Günther 1982, 1983, 1984; Nivat 1982; Minto 1982; Brown 1982; Striedter 1982; Riggenbach 1983; Purgslove 1983; Locher 1983; Hayward 1983; Peters 1984; Heller 1984; Cateau 1984 и др.

¹⁰¹ См.: Hermlin 1970; Hiller 1979; Thun 1982; Beitz 1984; Debüser 1986, 1987, 1988, 1989; Śliwowski 1967; Szymoniuk 1977; Wagner 1965; Očadlíková 1967; Дрозда 1975; см. также: Андрей Пл 1994а: 426–429.

диссертация Дж. Шеппард "The Origin of a Master: the early prose of Andrej Platonov" (Shepard 1974), в которой, несмотря на заглавие, кроме раннего воронежского периода творчества Платонова анализировались и последующие периоды творчества. Автор, в частности, отмечает, что Платонов интересен не только затрагиваемыми им темами, но и экспрессивностью и семантической инновативностью своего языка. Раннему творчеству Платонова свойственен дуализм: с революционным пафосом соседствуют природа и деревенские идиллии. Как указывает автор, начиная с конца 20-х годов в платоновских произведениях, помимо сатиры, можно обнаружить и глубокий философский анализ человеческого бытия, важным аспектом которого, по наблюдению автора, является его физиологичность. В 1976 году докторскую диссертацию защитил А. Олкотт на тему "Andrej Platonov: the Citizen-Artist" (Olcott 1977), ставший своей целью изучение всего творчества Платонова, однако за пределами анализа осталось творчество 1925–1926 и 1932–1933 гг., о котором тогда практически ничего не было известно.

В дальнейшем внимание диссертантов переходит от общих вопросов биографии и творчества к изучению какого-нибудь частного аспекта поэтики Платонова: так, в 1982 году А. Цветков защитил диссертацию на тему "The Language of A. Platonov" (Tsvetkov 1983¹⁰²), а в 1984 году Т. Сейфрид на тему "Linguistic Devices in the prose of Andrej Platonov" (Seifrid 1984). Целью диссертации Цветкова было обнаружить доминантный стилистический прием платоновской прозы: им был автором назван прием *подстановки* слов, когда подставляются родственные слова с другим типом сочетаемости, что вызывает стилистический эффект, отличный от традиционных тропов — метафор, метонимии и др. Т. Сейфрид, в свою очередь, изучая лингвистические приемы платоновской прозы, стремился с помощью структурального анализа описать их функционирование в качестве своеобразной системы для выражения центральных тем платоновских произведений. По мнению Сейфрида, характерная для платоновской прозы амбивалентность (с помощью лингвистических приемов конкретное наделяется абстрактным, универсальным значением, а абстрактное — конкретным) тесно связана с философскими темами его прозы, из которых центральная — тема трудности человеческого существования в физическом мире. Разочарование Платонова в утопических проектах социализма выражено в пародийном употреблении советской фразеологии, в языковой "неправильности" его прозы. Во многом подход А. Цветкова и Т. Сейфрида был подготовлен тонкими исследованиями Е. Толстой-Сегал, которая в серии своих статей по

¹⁰² См. Зорин 1996 о влиянии стиля Платонова на поэзию А. Цветкова.

творчеству Платонова затрагивала широкий круг вопросов платоновской поэтики, начиная с изучения связи разных уровней текста и до анализа интертекстуальных связей платоновского творчества (Платонов и Пильняк, литературный материал и литературные аллюзии в прозе Платонова) и рассмотрения платоновского творчества в широком философском и идеологическом контексте (Толстая-Сегал 1978–1981¹⁰³).

Несколько иной подход к платоновскому творчеству у голландского исследователя Т. Лангерака, защитившего свою докторскую диссертацию "Андрей Платонов. Материалы для биографии 1899–1929 гг." в 1995 году (Лангерак 1995). Она являлась результатом многолетних разысканий Т. Лангерака в области платоновской творческой биографии¹⁰⁴. Использование доселе неизвестных архивных материалов позволило автору еще в начале 1980-х годов устранить многие "белые пятна" платоновской творческой биографии, особенно ее начального периода — до 1929 года. Кроме диссертации Т. Лангерака, в 1990-е годы как в Америке, так и в Европе защищено более десяти диссертаций по разным вопросам поэтики Платонова¹⁰⁵.

"Перестройка" и "гласность", позволившие советским читателям и исследователям впервые познакомиться со многими до тех пор запрещенными книгами и снявшие запреты в выборе тем для исследований, вызвали шквал публицистического интереса к творчеству Платонова. Платонов рассматривался прежде всего как писатель общественный и политический: главным в его творчестве представлялась критика коммунизма и советской системы в целом. Платонов стал для массового читателя тем, кто одним из первых изнутри разоблачил систему, веру в возможность построения коммунизма в СССР. Это общий пафос всех тех публикаций, которые сопровождали издание ранее запрещенных платоновских произведений¹⁰⁶,

¹⁰³ Е. Толстая-Сегал начала изучение творчества Платонова еще в середине 1960-х годов, будучи студенткой. См. ее доклад на студенческой научной конференции в Тарту в 1966 году (Толстая-Сегал 1967).

¹⁰⁴ См. серию статей и публикаций Т. Лангерака (Лангерак 1981–1994).

¹⁰⁵ См.: Moskver 1990; Osipovich 1990; Meerson 1992; Holl 1993; Jordan 1993; Borenstein 1994; Livers 1995; Soltys 1995; White 1995; Epelboin 1995; Novikov 1996; Mørch 1997a; Prather 1998; Berger-Bügel 1999 и др.. См. также рецензии на эти диссертации: Алейников & Свительский 1996; Яблоков 1996a; Livingstone 1996; Seifrid 1996b; Peters 1996; Панкова 1999; Боровкова & Борисова 1999.

¹⁰⁶ См.: Андрей Пл 1989б; Банин 1988; Битов 1989; Боженко 1988; Борисова 1987; Бочаров 1987; Вахрушев 1989; Верин 1986а,б, 1987, 1989; Гальцева & Роднянская 1989; Гладышева 1987; Давыдов 1988; Евсюков 1989; Евтушенко 1989а,б; Зайонц 1986; Залыгин 1986, 1987а,б; Зверев 1988, 1989; Знатнов 1987, 1988а,б,в,г, 1989а,б,в;

хотя все еще предпринимались попытки защищать прежнюю репутацию Платонова как советского, рабочего поэта¹⁰⁷. В целом литературная критика платоновского творчества времен "перестройки" сводилась к выяснению вопроса "наш" или "не наш" писатель Платонов, что зачастую сопровождалось упрощенным и поверхностным анализом поэтики Платонова.

Одновременно, однако, продолжалось и научное изучение платоновского творчества: в научный оборот были введены произведения, которые раньше можно было лишь вскользь упомянуть, и открывались архивы, что позволило начать серьезную текстологическую работу над творческим наследием писателя. Большая польза для платоноведов — публикация новых архивных материалов, рукописных материалов, малоизвестных или забытых страниц платоновского творческого наследия, дающих новые средства для интерпретации платоновского творчества¹⁰⁸. Начиная с конца 1980-х годов регулярно проводятся платоновские семинары и конференции в Москве, Санкт-Петербурге и Воронеже¹⁰⁹. Характерная черта

Золотусский 1987, 1988, 1989; Иванова 1987, 1988; Камянов 1988, 1989; Кантор 1989; Кизищенко 1988; Ковалев 1987; Коваленко 1990; Краснощекова 1988; Кузнецова 1988; Латынина 1987; Левкин 1989; Лихоносков 1989; Малухин 1987; Нагибин 1987, 1989; Пискунова 1989; Пискунова & Пискунов 1989; Полтавцева 1988; Ростовцева 1988; Сарнов 1989; Свительский 1987, 1988; Семенова 1988а,б, 1989а,б; Скобелев 1988; Сучков 1988, 1989; Тарланов 1990; Турбин 1987; Урбан 1989; Устюжанин 1988; Фурман 1989; Чаликова 1988; Шиндель 1989; Шкловский 1989; Шубин 1988, 1991; Шубина 1988; Юхт 1989; Яблоков 1989 и др.; см. также обзорные статьи В. Сченсновича (Сченснович 1989: 114–140) и Л. Амберга (Amberg 1989: 23–41).

¹⁰⁷ См.: Васильев 1988, 1989а,б,в,1990б; Гусев 1988, 1989; Коробков 1986, 1988; Чалмаев 1987, 1988б и др. См. также оценку этих работ А. Знатновым (Знатнов 1989в: 76): "теперешнее хвалебно-поверхностное забалтывание творчества мастера В. Чалмаевым, В. Васильевым, В. Гусевым...".

¹⁰⁸ См.: Андрей Пл 1989а, 1996, 1997, 1999а,б; Камир 1997; Колесникова 1993, 1995; Корниенко 1990а, 1991а,б,в, 1992б, 1993а,б,в, 1994в,д; К творческой... 1995; Ласунский 1990а,б, 1998, 1999; Литвин 1989; Малыгина 1988, 1989, 1999а; Мне это нужно не... 1988; Наброски... 1995; Новиков 1989; Обратная... 1995; Перхин 1990, 1993, 1994, 1997; Приключение... 1989; Росман 1990; Савельзон 1992; Санников 1999; Свительский 1989, 1999б; Сучков 1988, 1989; Турбин 1994; Шенталинский 1990, 1995, 1998; Шошин 1995; Я держался... 1989 и др.

¹⁰⁹ См. хроники семинаров и конференций: Грачева 1990; Колесникова 1990; Мущенко 1990; Харитонов 1992, 1993б; Никонова 1995а; Харитонов & Колесова 1995; Вьюгин 1997, 1998б. По материалам проведенных платоновских конференций вышли сборники: "Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века" (Воронежский... 1992), "Андрей Платонов:

российского научного платоноведения последних лет — сосредоточенность на текстологических исследованиях: это главное направление работы над рукописным наследием писателя в архивах как в ИРЛИ РАН в Санкт-Петербурге, так и в ИМЛИ РАН в Москве¹¹⁰. Другая важная тенденция последних лет — отход от идеологизации, стремления представить Платонова как писателя политического (коммуниста либо антикоммуниста) или, наоборот, религиозного, православного (Платонов как "истинный русский писатель"), и рост интереса к специфическим вопросам платоновской поэтики, в том числе к выяснению особенностей платоновского языка¹¹¹ и мифопоэтики¹¹². Удачно эти два аспекта сочетаются в исследованиях М. Дмитриховской (Дмитриховская 1989–1999), А. Кретиной (1998а,б, 1999), Т. Радбиля (Радбиль 1998–1999). За пределами России творчество Платонова плодотворно изучается Х. Гюнтером, Л. Дебюзер, Н. Друбек-Майер, Т. Лангераком, А. Ливингстон, М. Любушкиной, О. Меерсон, Э. Найманом, Т. Сейфридом, Р. Ходелом и др.¹¹³. В 1998 году на основе прочитанных на международной конференции в Берне в 1996 году докладов вышел

Исследования и материалы. Сб. трудов" (Андрей Пл 1993), "Андрей Платонов. Проблемы интерпретации" (Андрей Пл 1995), три тома сборника ""Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества" (Страна... 1994, 1995, 1999).

¹¹⁰ ИРЛИ РАН выпустил в 1995 году сборник научных работ, содержащий новые архивные материалы, — "Творчество Андрея Платонова" (Творчество... 1995); платоновские материалы содержит также сборник "Из творческого наследия русских писателей XX века" (Из творческого... 1995). В настоящее время совместными усилиями ученых ИРЛИ РАН и ИМЛИ РАН готовится научное собрание сочинений Платонова в 12 томах.

¹¹¹ См.: Бобылев 1988, 1989, 1991, 1999; Буйлов 1997а,б,в, 1999; Вознесенская 1989; Джанаева 1988, 1989; Дубровина 1988; Елистратов 1989, 1993; Кобозева & Лауфер 1989, 1990; Кожевникова 1986, 1989, 1990, 1992, 1999; Колесова 1991; Колесова & Харитонов 1997; Кременцов 1992; Купина 1999а,б; Левин 1991, 1998; Лукин 1996; Михеев 1995, 1998; Носов 1989; Орлов 1996, 1998; Попов 1991; Пустовойт 1989; Рудаковская 1995, 1996, 1997, 1998; Стернин 1999; Тарланов 1993; Шиленко 1995 и др.

¹¹² См.: Малыгина 1992–1999; Бальбуров 1996; Пастушенко 1995, 1999а,б; Проскурина 1996; Яблоков 1989б–1999 и др.

¹¹³ См.: Любушкина 1988, 1995; Сейфрид/Зейфрид 1994а,б, 1998, Seifrid 1988, 1991, 1992, 1996а; Лангерак 1992–1998; Найман 1992 (совместно с А. Несбет), 1994, 1998, Naiman 1987, 1988; Гюнтер 1990–1999, Günther 1993, 1998; Дебюзер 1994, 1995, 1998, 1999; Друбек-Майер 1994, Drubek-Meyer 1994; Меерсон 1997; Ходел 1998, 1999а,б, Hodel 1995, 1996; Livingston 1997, 1999; см. также обзор О. Савельзона о восприятии Платонова зарубежными исследователями (Савельзон 1991: 69–88).

сборник "Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov" (Sprache... 1998), а в юбилейном 1999 году журнал "Russian Literature" посвятил один номер платоновской теме (On the occasion... 1999¹¹⁴).

Что касается изучения романа *Счастливая Москва*, то надо отметить, что вышло уже относительно большое количество научных и публицистических статей¹¹⁵, сборник научных статей, посвященный роману ""Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества" (Страна... 1999), а также диссертация на немецком языке "Andrej Platonov. Der Roman *Sčastlivaja Moskva* im Kontext seines Schaffens und seiner Philosophie" (Berger-Bügel 1999). Н. Корниенко, подготовившая и комментировавшая публикацию романа в журнале "Новый мир" в 1991 году, впоследствии в своей книге "История текста и биография А.П. Платонова" (Корниенко 1993а) сосредоточивается на текстологических вопросах, а также на контекстуализации романа как в творчестве Платонова в целом, так и в литературной, культурной и общественной ситуации эпохи. В научном изучении романа можно выделить условно два подхода: одни исследователи, в том числе Н. Друбек-Майер, Э. Найман, Т. Новикова, П.-С. Бергер-Бюгел, склонны рассматривать роман в качестве антиутопической аллегории советского общества, другие же, в частности, М. Дмитриевская, Н. Корниенко, А. Кретинин, Н. Малыгина, Е. Яблоков и др., сосредоточивают свое внимание на изучении мифопоэтики писателя, прослеживая ее развитие от произведений 20-х годов до середины 30-х годов в контексте русской и мировой культуры в целом.

Заканчивая обзор платоноведческой литературы, следует отметить, что в силу обнаружения не известных до недавнего времени рукописей и других архивных материалов представления о творческом пути и методе Платонова претерпели в последние годы достаточно серьезные изменения. В особенности это касается творчества писателя в 30-е годы и представлений о якобы имевшем место "коренном переломе" в творческом методе Платонова в 1930-е годы, заключающемся в уступках эстетике социалистического реализма. Новые архивные материалы позволили уточнить также представления о периодизации творчества Платонова. Вместо традиционного деления творчества Платонова на три периода —

¹¹⁴ Данный номер не был нам доступен.

¹¹⁵ См.: Камянов 1992; Дмитриевская 1994–2000; Друбек-Майер 1994; Найман 1994; Новикова 1994, 1997, 1998; Малыгина 1995а,б, 1999в; Корниенко 1995б,в, 1996, 1997а,б, 1998, 1999а; Семенова 1995, 1999; Яблоков 1995а, 1999а,в; Щербаков 1995; Дарьялова 1996; Соколов 1997; Кретинин 1998а,б, 1999; Livers 2000 и др., а также статьи в сборнике "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества" (Страна... 1999).

воронежский (1917–1926), вторая половина 20-х – начало 30-х и 30-е–40-е годы — Н. Корниенко выдвинула новый принцип хронологической классификации платоновского творчества, основанный на представлении о цикличности творчества Платонова. Согласно ее исследовательской гипотезе, каждый цикл определяется установкой на создание романа. Проведенная ей текстологическая работа над рукописным наследием писателя и, в частности, над найденными в последние годы архивными материалами позволила ей определить, что всего Платоновым было задумано пять романов: это романы *Чевенгур* (1925–1928¹¹⁶), роман о Стратилате (1928–1932), текст которого до сих пор не обнаружен¹¹⁷, *Счастливая Москва* (1932–1936), потерявшийся роман *Путешествие из Ленинграда в Москву* (1937–1941) и неизвестный роман *Путешествие в человечество* (1940-е годы)¹¹⁸. Вокруг каждого романа выстраивается своеобразное "поле притяжения": как пишет Н. Корниенко (Корниенко 1995а: 49), "замысел романа, возникая, порождает как грибница поле повестей, рассказов, драм. Возникшая "идея романа" <...> не только порождает повести, рассказы, держала их в своей орбите, но и поглощала их". В "поле" романа *Счастливая Москва* находятся такие платоновские произведения, как *Мусорный ветер*, *О первой социалистической трагедии*, *Джан*, *Бессмертие*, *Третий сын*, *Семен*, *Фро*, *Среди животных и растений*, *Путешествие воробья или Любовь к Родине* (*Сказочное путешествие*), *Скрипка* (*Московская скрипка*), *Корова* и др.¹¹⁹ Важным для понимания платоновского творчества является и тот факт, что в работе над каждым новым романом Платонов возвращался к сюжетам предшествующего периода-цикла, давая им новую интерпретацию в контексте обозначенной "идеи романа" (Корниенко 1995в: 314). Более того, можно говорить о "едином сюжетном пространстве" платоновского творчества вообще,

¹¹⁶ Обнаруженный Е. Колесниковой набросок к роману *Зреющая звезда* (1925–1926), который так и не стал самостоятельным произведением, но обозначает начало работы Платонова над проблематикой *Чевенгура*, позволяет корректировать прежние представления о временных рамках работы Платонова над *Чевенгуром*; см.: Колесникова 1993: 141–148, 1995: 241–243; Корниенко 1993а: 182, 1995б: 15, 1995в: 314–316.

¹¹⁷ Зато опубликована часть рукописных материалов, относящихся к этому роману (Наброски... 1995: 146–152).

¹¹⁸ См. Корниенко 1993а: 182, 195, 1995а: 49, 1995б: 15, 1995в: 314–333, 1996: 105.

¹¹⁹ Следует учесть, что в силу решения Платонова включить *Счастливую Москву* в качестве первой части в роман *Путешествие из Ленинграда в Москву*, "поля" двух романов отчасти совпадают: этим объясняется присутствие в списке произведений, относящихся к периоду работы над более поздним романом.

ведь творчество Платонова представляет собой единый целостный контекст, в котором герои, сюжеты и образы-символы, "блуждая" из одного произведения в другое, несут в себе "память" о своих архетипических источниках и в каждом новом произведении приобретают новые оттенки смысла¹²⁰. Наш подход к роману *Счастливая Москва* основывается на таком понимании платоновского творчества.

¹²⁰ См.: Корниенко 1995б: 16; Малыгина 1995б: 49, 51.

2. О ПЛАТОНОВСКОЙ МИФОПОЭТИКЕ

2.1. О мифологичности "философской прозы" Платонова

Еще первые исследователи платоновского творчества в середине 60-х годов обратили внимание на два специфических свойства платоновской прозы — на ее философичность и мифологичность¹²¹. Во многом это объяснялось тем, что начавшееся тогда "возвращение", второе "рождение" Платонова после десятилетней тишины, последовавшей за его смертью в 1951 году, началось с публикации повести *Джан*, в которой современный сюжет о строительстве новой жизни в песках Средней Азии постепенно превращается в повествование об основах человеческого существования с элементами античного, библейского и фольклорного мифологизма. У Платонова политическая актуальность его произведений всегда сопрягается с их философичностью, и даже такие остросатирические произведения конца 20-х годов, как, например, повесть *Город Градов* (1927) или рассказ *Государственный житель* (1929), традиционно рассматриваемые как "антибюрократические", обнаруживают философскую глубину и свидетельствуют о том, что за злободневным содержанием всегда скрывается интерес Платонова к извечным философским вопросам об устройстве мироздания и месте человека в нем¹²². Как пишет американский исследователь творчества Платонова Т. Сейфрид (Seifrid 1988: 367), Платонов был

a writer of "philosophical" prose, consciously oriented toward the root questions of existence and often assigning them a more central position in the conception of his stories and novels than more traditional questions of human psychology, history, or social existence.

В основе философской прозы Платонова лежит принцип, который можно назвать мифологизмом Платонова. Обращение к мифологии — не средство стилизации, а часть его философии, мировосприятия. Платоновский мифологизм ориентирован на неизменные и вечные начала мышления, на изначальные, архетипические константы человеческого и

¹²¹ См.: Дорофеев 1965; Ландау 1965; Турбин 1965; Шубин 1967; Аннинский 1968; Гор 1968.

¹²² О философичности платоновской прозы см.: Свительский 1970, 1988; Залыгин 1971; Полтавцева 1977а, 1979, 1981; Корниенко 1979а, 1985, 1986, 1990в и др.; Толстая-Сегал 1979 и др.; Геллер 1982; Малыгина 1982, 1985, 1995б; Nivat 1982; Фоменко 1985 и др.; Чалмаев 1989; Лангерак 1995 и др.; Naiman 1987; Семенова 1988–1999; Яблоков 1990, 1991а,б, 1992; Андрей Пл 1989б; Кантор 1989; Карасев 1990–1996; Павловский 1991; Seifrid 1992; Васильева 1992; Дмитровская 1989–1999 и др.

природного бытия — дом, дорога, вода, детство, старость, любовь, смерть и т.п., и таким образом он созвучен общему пафосу мифологизма XX века, который, по определению Е. Мелетинского (1976: 295), заключается "не только и не столько в обнажении измельчания и уродливости современного мира с <...> поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений". Для Платонова миф был привлекателен еще и потому, что в мифе, как в предшественнике философской мысли, отразилось стремление первобытного человека осмыслить свое существование, моделировать, классифицировать и интерпретировать мир, общество и себя самого. Советская Россия 20–30-х годов, изображенная Платоновым в его произведениях, естественно, — не общество первобытных людей, однако в мышлении как героев, так и повествователя платоновских произведений, своеобразного народного самоучки, речь которого "миметизирует некий "полуприродный склад мышления""¹²³, конфликтно сочетаются синкретическое, мифологическое мироощущение человека из народа и логическое, ориентированное на научное познание и изменение мироустройства сознание "рациональных практиков" нового мира.

2.2. Мифологизм Платонова и неомифологическая литература XX века

Интерес к мифу как к способу моделирования своего художественного мира связывает творчество Платонова с неомифологической модернистской литературой XX века, отличающейся своим рефлексивным, интеллектуалистическим отношением к мифу. Для неомифологической литературы XX века характерна ориентация на архаическую, классическую и бытовую мифологию, на воспроизведение мифологического восприятия времени и пространства и использование приема мифологического бриколажа, реализующегося как коллаж цитат и реминисценций из других произведений; ее характеризует также придание героическим мифологическим сюжетам трагифарсового или гротескного характера путем пародийного обыгрывания или иронического остранения, соседство мифологического и натуралистически-бытового пласта изображения и обращение ко внутреннему миру героя, который или пребывает в состоянии отъединенности и одиночества по отношению к окружающему миру (отсюда распространение приемов "внутреннего монолога" и "потока

¹²³ См.: Левин 1991: 172; Казакова 1996: 85.

сознания"), или отвергает цивилизацию и общезначимые предписания морали и рассудка (тип "природно-оргастического" или "экзистенциально-абсурдного" героя)¹²⁴.

Платонов, подобно другим представителям неомифологической литературы XX века, сочетает в своих произведениях картины современной жизни с нарочитой мифологизированностью художественного видения: изображенные в его произведениях реалии советской жизни 20–30-х годов приобретают надреалистический масштаб благодаря приему двойного кодирования, заключающегося, как пишет М. Золотонос (1994: 281), в том, что "одно и то же явление, событие он [Платонов] описывает сразу двумя культурными кодами, сразу в двух системах понятий: с одной стороны, архаической (мифологической), с другой стороны, современной (социально-политической и конкретно-бытовой)". Наряду с этим в платоновском творчестве наблюдается типичный для неомифологической литературы отход от бытовой эмпирии, от четкой временной и пространственной закреплённости повествования при том, что объектами мифологизирования оказываются не только вечные темы (любовь, смерть, одиночество "я" в мире), а именно коллизии современной действительности: в платоновском случае это судьба строителей социализма, искателей "всеобщего и отдельного смысла жизни" в пореволюционной России, в пучине гражданской войны, в годы первых пятилеток, во время индустриализации и коллективизации страны. Мифологичность изображения этих реалий усиливается условностью времени и пространства в платоновских произведениях. В ранних рассказах воронежского периода конкретное время и пространство преодолеваются фантастичностью сюжета: хотя действие обычно разворачивается в России, оно затем переносится либо в дальние страны, либо вообще в космос; в *Чевенгуре* читателю известно лишь то, что город Чевенгур находится где-то в воронежской степи и что действие происходит в первые годы советской власти, однако постепенно реальное пространство и время начинают восприниматься как собирательный утопический локус (не-место) с отмененным временем; что же самое наблюдается со временем-пространством в повестях *Город Градов* и *Котлован*; в *Котловане* условность происходящего усиливается введением в число действующих лиц фантастических образов "медведя-молотобойца", полуживотного-получеловека, участвовавшего в раскулачивании зажиточных крестьян, и "классово-сознательных" лошадей, а также тем, что вместо конкретных времен года в мире повести устанавливается общее эсхатологическое

¹²⁴ См.: Аверинцев & Эпштейн 1987: 224; Руднев 1999: 238; о свойствах неомифологического романа см. также: Лотман & Минц & Мелетинский 1988: 62.

время, что выражается в отдельных природных аномалиях, в частности, в том, что посреди зимы в деревне появляются тучи мух, и т.д.

Если в европейской литературе наибольший расцвет неомифологической литературы пришелся на 20–30 гг. XX века (творчество Дж. Джойса, Ф. Кафки, Т. Манна и др.)¹²⁵, то в русской литературе, как убедительно показала в своих исследованиях З. Минц, первые неомифологические тексты создавались русскими символистами на рубеже веков¹²⁶. Поскольку многими исследователями платоновского творчества указывается на наследственность эстетики Платонова по отношению к эстетике символистов¹²⁷, но вопрос о связи мифологизма Платонова с мифологизмом символистов не ставился, нам кажется целесообразным более подробно остановиться на этом вопросе, сначала рассмотрев общие положения русского символистского неомифологизма и затем посмотреть, как эти два явления, мифологизм символистов и мифологизм Платонова, соотносятся друг с другом.

Согласно З. Минц (1978: 76–120), символисты приравнивали искусство мифу как наиболее совершенное проникновение в тайны бытия и как его преображение, и поэтому всякое произведение искусства наделялось статусом мифа. В мифе символисты видели выражение исходных и основных черт человеческой культуры: миф представлялся им универсальным "ключом", "шифром", с помощью которого можно разгадать глубинную сущность всего происходящего в истории, в современности и искусстве. В эпоху "кризиса познания" миф с его чертами "дологического" мышления предлагал выход из создавшегося тупика и мыслился как наиболее глубокий способ миропостижения и преображения жизни. Некоторыми символистами (т.н. "соловьевцами") миф воспринимался и как воплощение народного, коллективного сознания, как эстетический и общественный идеал, который позволял преодолеть кризис субъективизма и индивидуализма.

¹²⁵ Разумеется, неомифологические устремления в западноевропейском искусстве появились еще в конце XIX века, особенно под влиянием Р. Вагнера и Ф. Ницше.

¹²⁶ О мифопоэтике символистов см. также работы А. Ханзен–Лёве (Hansen-Löve 1987: 61–103, Ханзен-Лёве 1999).

¹²⁷ См.: Бочаров 1971: 317–318; Толстая-Сегал 1981а: 234, 246; Малыгина 1985: 91–92, 1995б: 8; Любушкина 1988: 399; Яблоков 1991б: 550–551; Seifrid 1992: 95; Жолковский 1994: 388; Шимаков-Рейфер 1994: 270–272, 1995: 91–97; Друбек-Майер 1994: 251–267; Федякин 1995: 213; Вишневецкий 1998: 360–364; Дужина 1998: 47–54; Вьюгин 1999: 267–273 и др.

Структура неомифологического текста определяется сложной *полигенетичностью*, *гетерогенностью* образов и сюжетов. Неомифологический роман ориентирован преимущественно на современность или же на историю, и в этой ситуации миф получает функцию "языка", "шифра-кода", проясняющего тайный смысл происходящего. В роли такого шифра используются всегда несколько мифов одновременно, притом часто рядом с ними в функции мифа выступают "вечные" произведения мировой литературы, фольклорные тексты и т.д. Все это обеспечивает множественность значений образов и ситуаций неомифологического текста. Но не только миф является кодом современности или истории: точно так же миф объясняется событиями истории и современности. Таким образом эти два плана постоянно меняются местами.

С *полигенетичностью* образов неомифологической литературы связана и ее *металитературность* (*метакультурность*): "литература о литературе", поэтически осознанная игра разнообразными традициями, варьирование заданных ими образов и ситуаций создает в итоге образ самой этой традиции, ту или иную концепцию искусства и истории искусства. Этой металитературной и метакультурной ориентацией неомифологической литературы определялись и особенности поэтического языка неомифологических текстов: использование цитат, реминисценций и мифологем, представляющих собой метонимические символы, свернутые знаки целостных сюжетов. Существенными стилистическими средствами в металитературной и метакультурной игре неомифологических текстов оказываются ирония и пародия.

В каждом символистском тексте ставится задача создания всеобъемлющего "мифа о мире", а их совокупность создает "общесимволистский миф о мире", который, в свою очередь, воспринимается как часть единого Мифа русской или общечеловеческой культуры или как изоморфное соответствие универсального космогонического Мифа. Именно в Мифе символисты видели возможность грандиозного синтеза истории, культуры и современности, орудие для постижения и преображения мира, понятых символистами как "жизнетворчество"¹²⁸. Для Платонова обращение к мифу тоже было связано со схожей задачей: его произведения — это тексты, описывающие поиски решения некой основной задачи (сверхзадачи), которая мыслилась как вопрос о смысле существования, о возможности

¹²⁸ О "жизнетворчестве" символистов см. Хансен-Лёве 1998: 57–85. Известно, что "жизнетворчество" символистов сменилось "жизнестроением" авангардистов; о значении концепции "жизнестроения" в творчестве Платонова см.: Малыгина 1985: 70–73; Лангерак 1988: 459–460, 1995: 84–86; Seifrid 1992: 30, 91–92 и др.; см. также Günther 1986: 41–48.

усилием человеческого сознания изменить, преобразить человеческое бытие и мир. В этом платоновские тексты приравниваются к архаическим текстам космогонического содержания¹²⁹ и указывают также на главный источник мифотворчества Платонова: в отличие от культурной ориентации символистов, это архаические мифы и мифологическое мышление человека из народа. Тем не менее, в платоновской поэтике видно влияние неомифологизма символистов в том, что он обращается к полигенетичному и гетерогенному материалу, превращая его в элементы своего мифа, в сложную систему цитат, автоцитат, реминисценций и аллюзий. Далее в 2.3.1. мы более подробно остановимся на этом аспекте платоновского мифологизма.

2.3. Особенности платоновского мифологизма

Говоря о мифологизме Платонова, мы различаем три аспекта понятия *миф*: 1) миф как *прием искусства*: использование в художественных произведениях собственно мифологического материала (мифологических образов, сюжетов, легенд); 2) миф как *мироощущение*: изображение мифологического мышления и порожденного им восприятия мира; 3) миф как индивидуальное *мифотворчество*: создание Платоновым авторского мифа, собственного объяснения бытия¹³⁰. Несмотря на то, что платоновская мифопоэтика представляет собой одновременную реализацию и взаимопроникновение всех этих аспектов, ниже мы остановимся подробнее на каждом отдельном аспекте.

¹²⁹ См. Топоров 1995а: 194.

¹³⁰ Наше деление несколько отличается от предложенной Ю. Лотманом, З. Минц и Е. Мелетинским (Лотман & Минц & Мелетинский 1988: 62) концепции обращения к мифу в литературе 20-го века: согласно им, интерес к мифу выражается в трех основных формах: 1) использование мифологических образов и сюжетов 2) установка на создание "авторских мифов" 3) создание "романов-мифов" ("драм-мифов", "поэм-мифов"): "В "романе-мифе" миф принципиально не является ни единственной линией повествования, ни единственной точкой зрения текста. Он сталкивается, сложно соотносится либо с другими мифами (дающими иную, чем он, оценку изображения), либо с темами истории и современности." (Там же.) Крупные произведения Платонова (*Чевенгур*, *Котлован*, *Счастливая Москва*) вполне соответствуют такому определению и, соответственно, могут рассматриваться в качестве "романов-мифов". Об этом см. Агеносов 1990.

2.3.1. Мифологический материал в мифопоэтике Платонова

Первый аспект мифологизма в связи с творчеством Платонова — это сознательное использование Платоновым мифологического, а также прочего литературного, философского, культурного, исторического и автобиографического материала для создания собственной мифопоэтики¹³¹. Впервые на эту особенность платоновской поэтики обратили внимание исследователи и критики повести *Джан*, вышедшей в свет в начале 60-х годов. Исследователи указали как на восточные, так и античные и библейские мифы и легенды, которыми Платонов пользовался при создании повести¹³². Помимо античной и христианской мифологии, элементы которой встречаются почти во всех произведениях Платонова¹³³, в качестве мифологического материала используются и мифы, легенды и фольклор народов мира¹³⁴, русские и другие народные сказки¹³⁵, миф о Петре I¹³⁶, утопические и сектантские мифы, как русские, так и западноевропейские¹³⁷. Среди литературных и культурных текстов, используемых Платоновым для создания собственной мифопоэтики, следует упомянуть и русскую литературу XIX века, особенно Пушкина, Гоголя,

¹³¹ Возвращаясь к концепции З. Минц (1978: 92–93), отмечаем, что неомифологические тексты характеризуются именно прямыми отсылками к мифам и мифологиям, притом в роли мифа могут выступать не только собственно мифы, но и литература, фольклор и т.п. См. также: Лотман & Минц & Мелетинский 1988: 64.

¹³² См. сноску № 121; М. Платонова назвала *Джан* "библейской повестью" (Платонова 1975: 170).

¹³³ См.: Аннинский 1968; Бороздина 1970; Naiman 1987; Любушкина 1988; Bethea 1989; Vodin 1991; Малыгина 1992а,б, 1993, 1995б; Seifrid 1992; Золотоносов 1994; Будин 1994а, 1994б; Спиридонова 1994; Erlich 1994; Савкин 1995; Гюнтер 1995; Касаткина 1995; Бальбуров 1996; Livers 1998 и др.

¹³⁴ См.: Аннинский 1968; Бороздина 1970; Секе 1988; Вахитова 1995; Колесникова 1995 и др.

¹³⁵ См.: Кретов 1970; Залыгин 1971; Scherr 1978 и др.

¹³⁶ См.: Никонова 1970б; Лангерак 1994б, 1995; Громов-Колли 1995; Найман 1998: 65; Ходел 1999б; Хрящева 1999 и др.

¹³⁷ См.: Варшавский 1976, 1982; Геллер 1982, 1999; Brodsky 1986; Парамонов 1987; Зверев 1988, 1989; Bethea 1989; Фурман 1989; Гюнтер 1990, 1991а, 1992а, 1994; Яблоков 1991б; Лазаренко 1991, 1994, 1997, 1999; Кривулин 1995; Отото 1995; Novikov 1996, Новикова 1997, 1998; Кубо 1997; Вьюгин 1998а; Эткинд 1998 и др.

Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Лескова¹³⁸; западноевропейскую литературу, в частности, ее донкихотскую и фаустовскую линии¹³⁹, русский символизм с его преобразовательными проектами и эсхатологизмом, увлеченностью мистическими учениями и гностицизмом¹⁴⁰; русскую религиозную философию и космизм начала века¹⁴¹; русский авангард с его проектами уничтожения старого и создания принципиального нового искусства¹⁴²; пролетарскую поэзию и левое искусство¹⁴³; психоанализ¹⁴⁴;

¹³⁸ Как пишет Е. Толстая-Сегал (1980: 193–195), "внимательное чтение показывает, что Платонов "олитературывает" свою прозу, декларирует свою зависимость от классической русской традиции <...>. <...> Платонов использует материал классиков, чтобы указать на родословную своего образа или идеи, поставить свой текст в авторитетный литературный ряд, снабдить его измерением глубины, а иногда и двойным дном. Для платоновской аллюзии характерна многослойность: она часто указывает на несколько текстов сразу, или так неточна, что просто указывает на круг текстов. <...> При рассмотрении аллюзий, связанных с русской литературой XIX века, бросается в глаза их хрестоматийный характер; тексты Платонов берет очень известные, школьные, но они служат толчком к совершенно оригинальным идейным построениям." О связях платоновского творчества с русской литературой XIX века см. также: Вулис 1965; Očadlíková 1967; Иванова 1970а; Кройчик 1970; Залыгин 1971; Старикова 1972; Платонова 1974; Ершов 1976; Толстая-Сегал 1981а,б; Геллер 1982; Thun 1982; Малыгина 1982, 1985, 1995б, 1998б, 1999б; Beitz 1984; Семенов 1985; Свительский & Сергиенко 1987; Шубин 1987а,б, 1989; Чалмаев 1989; Васильев 1990а; Seifrid 1992; Meerson 1992; Günther 1993; Греков 1994; Сизых 1995; Верч 1995; Евдокимов 1995; Матвеева 1995а,б; Mørch 1997а; Дебюзер 1998, 1999; Найман 1998; Курганов 1999 и др.

¹³⁹ См.: Белая & Павлова 1972; Ристер (Rister) 1988: 231; Белая 1989; Пискунов & Пискунова 1989: 23; Holl 1992; Найман & Несбет 1992; Арсентьева 1994; Дебюзер 1994; Яблоков 1995б; Андрушко 1995; Багно 1995; Харитонов 1995а; Кеба 1999 и др.

¹⁴⁰ См. сноску № 127.

¹⁴¹ См.: Александров 1970, Киселев 1971, 1972, 1973, 1989, 1994; Малыгина 1979, 1985, 1995б и др.; Толстая-Сегал 1981а и др.; Полтавцева 1981; Günther 1982; Геллер 1982; Teskey 1982/1984; Шубин 1987а; Семенова 1988–1995; Знатнов 1989в; Яблоков 1991а,б; Seifrid 1984, 1992; Корниенко 1993а; Шимак-Рейфер 1994, 1995; Дмитровская 1995б,в и др.; Савкин 1991, 1995; Колотовченкова 1996; Сарычев 1999 и др.

¹⁴² См.: Толстая-Сегал 1981а; Heller 1984; Малыгина 1985, 1995б; Жолковский 1985, 1989/1994; Корниенко 1990в; Гаврилова 1990; Кобринский 1992, 1994; Московская 1993; Ефимов 1993; Вроон 1996 и др.

¹⁴³ См.: Додонов 1967; Толстая-Сегал 1981а; Малыгина 1985, 1995б; Лангерак 1987а, 1988, 1989, 1995; Корниенко 1993а и др.

¹⁴⁴ См.: Толстая-Сегал 1981а: 259; Naiman 1988: 329, 337, 350–357; Шубина 1994а: 7; Эткин 1994: 175–178, 1996: 248–249; Смирнов 1994: 213–214; Геллер 1999: 205–206, а

западную философию от античности до современников Платонова¹⁴⁵; литературу современников¹⁴⁶.

В качестве мифологического материала Платонов использует и т.н. "идеологические тексты"¹⁴⁷. Современная Платонову общественно-политическая действительность обнаруживает в его произведениях собственную мифологическую сущность, превращается в некий "миф действительности", подвергаясь одновременно сатирическому, пародийному и гротескному освещению. Важным элементом платоновского мифологизма является также собственный автобиографический и литературный материал: это обнаруживается как в том, что отдельные персонажи и события носят явный автобиографический характер, так и в том, что в своих произведениях Платонов постоянно на уровне сюжетов и отдельных образов возвращается к своему предыдущему творчеству (часто — публицистике), иронически и пародийно комментируя свои собственные мифологемы, прежние взгляды и верования¹⁴⁸.

Весь этот материал, мифологический, литературный, философский, культурный, общественно-политический и автобиографический сливается в одно многоголосое целое, делает каждое произведение Платонова много-

также свидетельства современников об интересе Платонова к психоанализу, в частности: Нагибин 1994: 75.

¹⁴⁵ См.: Богданович 1988; Дмитровская 1990а, 1990б, 1994а, 1994б, 1994в, 1995а, 1995б, 1996в и др.; Васильева 1992; Seifrid 1992, Сейфрид 1994а; Зейфрид 1998; Золотоносов 1994; Савкин 1995; Малыгина 1995б; Левин 1998 и др. См. также интересные размышления В. Шкловского над фамилией Платонова (Платонов-Платон-Плотин-Плотина) (Толстая-Сегал 1981а: 264).

¹⁴⁶ См.: Николаев 1969; Никонова 1970а, 1995б; Краснощекова 1970; Фоменко 1976а; Полтавцева 1977б; Толстая-Сегал 1978б; Чудакова 1979; Brown 1982; Малыгина 1982, 1985, 1995б; Корниенко 1979а, 1988б, 1993а,б, 1995а; Аннинский 1989; Жолковский 1989/1994; Яблоков 1990, 1995а; Кислинг 1990; Лосев 1991; Seifrid 1992, 1996а, Сейфрид 1994б; Кобринский 1992, 1994; Живов 1992; Найман 1994; Турбин 1994; Захариева 1994; Кретинин 1995; Андрушко 1995; Скобелев 1995; Пискунова 1995; Сарычев 1995; Елисеев 1997; Эльзон 1998; Prather 1998; Свительский 1999а; Валкер 1999; Яблоков 1999в и др.

¹⁴⁷ В. Чалмаев (1998: 66–67) говорит в этой связи о "текстах власти".

¹⁴⁸ Подобно тому, как символисты воспринимали все свое творчество как единый текст, особого рода миф ("введение в роман автоцитат и автомифологем начинает важнейшую для символистов линию восприятия *всего* собственного творчества как единого текста — особого рода мифа" (Минц 1978: 114)), так и платоновское творчество может рассматриваться как единый текст (см. 1.1.).

кратно закодированным, что сближает платоновское творчество с парадигмой модернистской неомифологической литературы, характеризующейся полигенетичностью и гетерогенностью образов и сюжетов¹⁴⁹. Несколько сложнее обстоит дело, как нам кажется, с третьим свойством неомифологической литературы, а именно с ее металитературностью и метакультурностью. В отличие от русских символистов и других представителей неомифологической парадигмы в русской литературе, а также таких европейских модернистов, как Дж. Джойс и Т. Манн, мифологизм которых строится на сознательной интеллектуальной игре разными культурными и литературными традициями, цитатами и мифологемами, у Платонова гораздо реже встречается тема "литературы о литературе" и сопровождающая ее откровенная и осознанная цитатность: однако, несмотря на то, что платоновский текст не указывает на свою "сделанность", "литературность" характерными для "самосознающей" модернистской литературы ("self-conscious fiction"¹⁵⁰) приемами экспериментальных повествовательных стратегий, игры на границе вымысла и реальности и т.д., "сделанность" платоновской прозы раскрывается прежде всего в "странном" платоновском языке, а также в ряде других приемов моделирования художественного мира, в частности в необычайных именах персонажей¹⁵¹. На металитературный и -культурный характер платоновской поэтики указывает также такое ее свойство, как пародийность: в качестве пародируемых "текстов" берутся явления и события современной литературной и общественной жизни¹⁵², литературные тексты современников, а также

¹⁴⁹ Ср. Минц 1978: 116: "неомифологическая природа <...> — обязательность многоплановых мотивировок изображаемого, их складывание в единую (но и противоречивую) концепцию культурной традиции".

¹⁵⁰ О концепции "самосознающей прозы" см.: Alter 1975; Shephard 1992.

¹⁵¹ За данное наблюдение приносим благодарность нашему коллеге Т. Суни. О "метафиктивности" платоновской прозы см. также: Livers 1998: 224.

¹⁵² Яркими примерами такого пародийрования являются произведения Платонова второй половины 20-х годов, например, рассказ *Антисексус* (1926) и памфлет *Фабрика литературы* (1926), в котором Платонов в ироническом ключе описывает столичную литературную жизнь, борьбу различных литературных группировок за "место под солнцем", а также комментирует самый метод своего художественного творчества, называя привлекаемый материал "полуфабрикатами литературы": "Мифы, исторические и современные события, бытовые действия, запечатленная воля к лучшей судьбе — все это, изложенное тысячами безымянных, но живых и красных уст, сотнями "сухих", но бесподобных по насыщенности и стилю ведомственных бумаг, будут полуфабрикатами для литератора <...>" (Платонов 1995: 601). См. также пародийные записки *Московское общество потребителей литературы (МОПЛ)* (1927) (Андрей Пл 1999а: 150–153).

собственные тексты и содержащиеся в них утопические мифологемы (автопародийность), но в пародийном ключе обыгрываются и литературные и культурные "тексты", например, донкихотский миф в *Чевенгуре* или символистский миф о "мировой душе" в романе *Счастливая Москва*¹⁵³.

2.3.1.1. Научный утопизм платоновского мифологизма

Платоновский мифологизм обладает одним специфическим свойством, отличающим его от мифологизма других представителей русской неомифологической литературы. В отличие от иррационализма и мистицизма символистов, "культурного" мифологизма акмеистов или "фантастического" мифологизма М. Булгакова, в платоновском мифологизме важную роль играет его ориентированность на научно-философский опыт эпохи, который нередко представлял собой смесь мифопоэтических представлений с сверхсовременными открытиями науки, философского материализма с религиозным мистицизмом и утопической философией: таковыми являются, в частности, философия Н. Федорова, философские воззрения русских космистов (В. Вернадского, К. Циолковского, А. Чижевского и др.) и отдельные положения теорий неортодоксальных марксистов (А. Богданов, А. Луначарский, А. Гастева и др.), которые объединяет идея перестройки мира и человека с помощью науки¹⁵⁴. При всем "антимистицизме" Платонова нельзя не заметить и того общего, что связывает его мышление с идеями религиозных философов В. Соловьева, П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева и др.: революционный переворот мыслился Платоновым не столько как событие политическое, сколько как событие космологическое и эсхатологическое, после которого наступит эра "царства Божья" на земле, эра вечной гармонии, единства всего сущего. Представлению Платонова о гармоническом существовании, единстве человека и остального космоса соответствует соловьевская концепция "богочеловечества", абсолютного единства, которое противостоит хаосу, а чаемый платоновскими героями коммунизм, по сути, представляет собой реализацию соловьевской идеи "всеединства": в платоновской концепции именно коммунизм является тем "окончательным фазисом исторического развития", когда образуется "всецелая жизненная организация", "цельная жизнь" человечества, отвечающая на запросы чувства, мысли и воли

¹⁵³ См. работу Н. Друбек-Майер (Друбек-Майер 1994).

¹⁵⁴ См.: Федядкин 1995: 212; Бальбуров 1996: 125–126.

(Зеньковский 1991/2/1: 20)¹⁵⁵. Эти представления обнаруживают сходство также с философией богостроительства А. Богданова и А. Луначарского, центральная идея которой "о превращении человечества в единый сверхорганизм, сливающийся в одно целое со вселенной" (Малыгина 1995б: 18) была заимствована Платоновым.

Таким образом, платоновский утопический план преобразования человека и вселенной отражает основные положения русской философской, религиозной и научной мысли рубежа веков во всем ее внутреннем противоречии, однако начиная с середины 20-х годов Платонов все чаще ставит свои утопические юношеские воззрения под сомнение: увидев невозможность при социализме достичь состояния всеобщей гармонии, слиться в единый сверхорганизм научно-мистическим путем, Платонов дистанцируется от своих прежних утопических мифологем, придав им "демифологизирующие" пародийные и гротескные черты. Важную роль в демифологизации или "деконструкции"¹⁵⁶ утопического комплекса играет не только гротескное перевертывание содержания мифологем путем обнаружения их собственной абсурдности, но и язык платоновских произведений, который через разные приемы лингвистического пародирования, обнаружения наивной каламбурности советского "новояза" сам превращается в "иконический знак" несостоявшейся утопии, краха преобразовательного проекта социализма¹⁵⁷. Следовательно, кроме тенденции к мифологизации, в платоновской поэтике обнаруживается и обратная тенденция к демифологизации всего того утопического мифологического комплекса, который в условиях реальной жизни оказался бездейственным и дискредитировавшим себя. Надо, однако, помнить, что специфика платоновской поэтики заключается именно в ее амбивалентности, в одновременном утверждении и разрушении мифа: эти два элемента всегда соприсутствуют, создавая сложную, многозначную смысловую ткань платоновских произведений¹⁵⁸.

¹⁵⁵ О связи платоновского творчества с идеей "всеединства" см.: Малыгина 1995б: 90; Дмитровская 1994а: 79, 1994б: 129.

¹⁵⁶ Термин "деконструкция" в значении "разрушения мифа" начался использоваться в связи с творчеством Платонова с середины 90-х годов; см.: Naiman & Nesbet 1992: 625; Друбек-Майер 1994; Бляхер 1998: 52; Корниенко 1998: 184–187, 1999б: 120; Гюнтер 1999: 171–172 и др.

¹⁵⁷ Подробнее о языке Платонова в этом аспекте писал Т. Сейфрид (Seifrid 1984, 1992, Сейфрид 1994а).

¹⁵⁸ См. Эпельбоин 1999: 180 со ссылкой на Х. Гюнтера.

2.3.2. Мифологическое мышление

Второй аспект платоновского мифологизма — ориентация в качестве моделирующей системы на мифологическое мышление и порожденную им мифологическую модель мира. Революционная эпоха, описанная в платоновских произведениях, являлась благодатной почвой для активизации мифологического сознания: как пишет Т. Радбиль (1998: 9), "миф как способ духовного освоения реальности активизируется в эпоху ломки устоявшихся социальных структур, этических норм и ценностей, когда надежные познавательные ориентиры теряют почву в социуме". Платоновская модель мира — это "художественное воссоздание действительности с позиций мифологического сознания человека из народа"¹⁵⁹ (Минакова 1995: 298), но при этом подразумевается, что эта мифологичность вторична, так как речь идет не о первобытных людях, а о жителях до- и пореволюционной России (чаще всего провинции), мышление которых лишь воспроизводит схемы мифологической архаики¹⁶⁰.

Доказательством присутствия мифологического мышления как моделирующего принципа платоновской поэтики служит ряд особенностей моделирования мира в платоновских произведениях, совпадающих со свойствами мифологического мышления: это бинарность мифологической логики, персонализация, анимизм, мифологический символизм, представление космоса в зооантропоморфных терминах, отождествление микро- и макрокосма, сущности и явления, абстрактного и конкретного, неотчетливое разделение субъекта и объекта, материального и идеального, вещи и ее атрибутов, единичного и множественного, статичного и динамичного, пространственных и временных отношений¹⁶¹. Далее мы останавливаемся

¹⁵⁹ См. также: Толстая-Сегал 1981a: 252.

¹⁶⁰ См. Ронен 1998: 328.

¹⁶¹ Подробнее о свойствах мифологического мышления см.: Мелетинский 1976: 164–168, 230–231; Голосовкер 1987: 19–23; Дьяконов 1990: 9–12, 21–83; Цивьян 1990: 109–136; Лотман 1992б: 65–69; Радбиль 1988: 9–10. Мифологическое сознание как "архаическое" или "дологическое" часто сопоставляется с "детским" типом мышления: такая характеристика платоновской поэтики позволяет увидеть параллели с поэтикой ОБЭРИУ, со сконструированным Введенским, Заболоцким, Хармсом "трагически-детским сознанием" и изображенным Платоновым "народным сознанием" (см. Толстая-Сегал 1978б: 109). О роли детского сознания в прозе Платонова см. также: Гаврилова 1990: 173; Карасев 1990б: 27–28 (он сопоставляет детское видение мира со взглядом верующего); Казакова 1996: 68–69.

подробнее на тех свойствах, которые представляются нам наиболее важными с точки зрения мифопоэтики Платонова.

1. Отождествление микро- и макрокосма: для мифологического сознания первичен антропоморфный код (Топоров 1983: 244), который предполагает наделение объектов физического мира признаками "одушевленности", присущими человеку (персонализация), а также уподобление человеческому телу всего космического устройства (представление космоса в зооантропоморфных терминах). Как пишет Ю. Лотман (1996г: 209–210),

в мире мифологических текстов, в силу пространственно-топологических законов его построения, прежде всего выделяются структурные законы гомеоморфизма: между расположением небесных тел и частями тела человека, структурой года и структурой возраста и т.д. устанавливаются отношения эквивалентности. Это приводит к созданию элементарно-семиотической ситуации: всякое сообщение должно интерпретироваться, получать перевод при трансформации его в знаки другого уровня. Поскольку микрокосм внутреннего мира человека и макрокосм окружающей его вселенной отождествляются, любое повествование о внешних событиях может восприниматься как имеющее интимно-личное отношение к любому из аудитории.

Этот принцип мифологического изоморфизма¹⁶², отождествления микро- и макрокосма, реализуется также как одновременное сочетание спиритуализации космоса с материализацией духовных категорий (Мелетинский 1976: 49). Для мифопоэтического сознания не существует абстрактных, обобщающих понятий, а вместо этого абстракции переживаются буквально, воспринимаются как нечто телесное: отвлеченное понятие и предмет, абстрактное и конкретное, сущность и явление отождествляются, воспринимаются как единое целое.

У Платонова принцип мифологического изоморфизма встречается всюду и реализуется как взаимобратимый процесс одушевления неодушевленного, с одной стороны, и неодушевления одушевленного, опредмечивания, овеществления абстрактных сущностей, с другой; одушевление

¹⁶² Вопрос изоморфизма микро- и макрокосма тщательно рассмотрен в работе В. Топорова *Пространство и текст* (Топоров 1983: 227–285), а также в: Топоров 1988а: 161–164; в связи с моделью мира Платонова см. Дмитровская 1998а. Анализ мифологического мышления как изоморфизма посвящена статья Ю. Лотмана и Б. Успенского "Миф-имя-культура" (Лотман 1992б: 58–75); см. также: Лотман & Минц 1981.

неодушевленного происходит путем придания явлениям предметного и всего нечеловеческого мира статуса субъектности и вытекающей из этого способности к человеческим чувствам и поступкам: в платоновском мире и камни, и бурьян, и машина, и паровоз воспринимаются как обладающие субъектностью живые, "одухотворенные" существа, способные мыслить, страдать, чувствовать боль, радость и т.д. Одновременно происходит обратный процесс неодушевления одушевленного, опредмечивания, овеществления абстрактных сущностей: человек уподобляется машине, абстрактные категории представлены в виде предметов или вещей. Особый интерес в этой связи представляет категория "вещества" у Платонова: подобно тому, как мифологическое мышление воспринимает все как "вещи", у Платонова абстрактное мыслится также как нечто материальное; такие выражения, как *"вещество существования"*, *"коммунизм — твердая вещь"*, *"железная твердая видимая вещь"*, *"природное вещество"*, *"вещество мира"*, *"время — это <...> такой же осязательный предмет, как любое другое вещество"* и др., отражают слабость абстрактного мышления как повествователя, так и персонажей платоновских произведений и склонность их мышления превращать все в "тела"¹⁶³. С вещественностью мифологического мышления связана и другая особенность первобытного мышления, нашедшая отражение в мифопоэтике Платонова, — анимизм. Анимизм предполагает возникновение таких нематериальных категорий, как душа и духи, но они еще долго продолжают обладать "телесным характером": душа, например, локализуется в определенных органах (в сердце, печени), совпадает с кровью или дыханием, имеет вид птицы или человека и т.д. (Мелетинский 1976: 166). В соответствии с этими анимистическими представлениями любовь может восприниматься героями Платонова как "вошь" (*Рассказ о многих интересных вещах*), душа сопоставляется с физическими органами, чаще всего с сердцем, локализоваться то в кишках, то в горле (*Счастливая Москва*) и т.д.

2. Бинарность модели мира: мифологическое мышление воспринимает мир в категориях бинарных оппозиций¹⁶⁴; назвав их "первоначальными

¹⁶³ Подробнее об платоновской "вещественности" см.: Якушевы 1978: 750–751; Дмитровская 1997а: 48–53; Хлупачова 1998: 80. Следует помнить и о других возможных источниках платоновской "вещественности": о философском материализме марксизма, о вере в "вещественность мысли" теософского миропонимания и об интересе акмеизма и авангарда к материальному миру, к вещественному аспекту бытия. См.: Бочаров 1971: 317/1994: 17–18; Залыгин 1971: 129; Толстая-Сегал 1981а: 244; Seifrid 1984: 280–281; 1996а: 242; Малыгина 1999а: 168–175 и др.

¹⁶⁴ Ср.: Лотман (1996б: 164) о бинарности как об "обязательном законе построения реальной семиотической системы"; Уваров (1997: 262–263): "структурирование

кирпичиками" мифологического мышления, Е. Мелетинский (1976: 230–231) приводит их перечень — это оппозиции, соответствующие простейшей пространственной и чувственной ориентации человека (верх/низ, левый/правый, близкий/далекий, внутренний/внешний, большой/маленький, теплый/холодный, сухой/мокрый, тихий/громкий, светлый/темный, парные различия цветов и т.д.), — и отмечает, что в мифомышлении они "объективизируются" и дополняются простейшими соотношениями в космическом пространственно-временном континууме, в социуме или на грани социума и космоса, природы и культуры вплоть до таких фундаментальных отношений, как жизнь/смерть, счастье/несчастье и т.п. Как указывали в своих исследованиях Ю. Лотман, Б. Успенский, В. Иванов и В. Топоров¹⁶⁵, бинарное моделирование мира является также специфической чертой русской и славянских культур, отличающей их от тернарной западноевропейской культуры. В платоновских произведениях принцип бинарного моделирования мира реализуется в наборе бинарных оппозиций, которые имеют центральное структурное и смыслопорождающее значение: среди главных выделяются оппозиции дух/материя, тело/сознание, жизнь/смерть, а также пространственные оппозиции верх/низ, внутреннее/внешнее, близкое/далекое и т.д. Этим оппозициям свойственна, однако, амбивалентность, восходящая также к мифологическому мышлению¹⁶⁶ и снимающая различие между противоположностями: члены оппозиций оказываются взаимообратимыми, дух равняется материи, жизнь смерти, тело сознанию и наоборот.¹⁶⁷

3. Мифологический символизм: как пишет М. Маковский (1996: 28), "важнейшим средством концептуализации окружающего мира в древнем человеческом коллективе была символика, которая теснейшим образом связана с магическим мышлением язычников". В соответствии с этим, в

онтологии внешнего мира по методу оппозиций присуще архаическому обществу изначально <...>. <...> различные варианты бинарного дискурса <...> присущи духовному опыту человечества в целом, причем европейская традиция выражает этот опыт в наибольшей степени"; о бинарной структуре мифа см. также: Топоров 1988а: 162–163; Дьяконов 1990: 49.

¹⁶⁵ См.: Иванов & Топоров 1965; Успенский & Лотман 1994.

¹⁶⁶ См. Голосовкер (1987) и выявленный им "закон медиации противоположностей" в античной мифологии; ср. также Уваров (1997: 269): "амбивалентность сознания как архетипическое свойство культуры".

¹⁶⁷ Подробнее об этом см. 2.3.3. настоящей главы, а также 3.3., содержащую анализ главных бинарных оппозиций в романе *Счастливая Москва*.

мифологизме Платонова важную роль играет ряд символических образов, характерных для мифологического мышления и имеющих знаковый характер: это, например, образы "мирового древа" и его функциональных заместителей ("пуп земли", крест, гора, столб, башня, камень и др.), образы дома, дороги, ямы, оврага, воды, огня, земли, неба, солнца, факела, цветка, сердца, музыки, невесты и др. Помимо этой архаической символики Платонов использует и ряд образов из современной жизни, которые превращаются в своеобразные платоновские мифологемы: таковыми являются, в частности, образы-символы "двигатель", "корабль", "паровоз", "поезд", "электричество" и др.¹⁶⁸ В платоновской поэтике характер мифологем приобретают и такие абстрактные понятия, как "коммунизм", "вещество" и др.

Следует, однако, подчеркнуть то обстоятельство, что платоновская модель мира не исчерпывается схемами мифологического мышления: по сути, в ней изображается столкновение мифологического и логико-линейного, научного, утопического мышления. Герои Платонова, жители провинциальной России, изображаются как носители континуально-циклического и изоморфного мифологического мышления, которое обеспечивает гармонию с природой и окружающим миром: в силу нетронутости их ума книжным образованием — единственное культурное влияние на него оказывала религиозная мысль в ее народно-сектантском варианте¹⁶⁹ и, после революции, лозунги марксизма-ленинизма,¹⁷⁰ — их мышление оставалось предельно конкретным, а близость этих людей к природной жизни обусловила сохранение в их мышлении чувства слитности с природой, ее антропоморфное восприятие¹⁷¹. Обобщенный портрет такого человека дается в начале романа *Чевенгур*:

¹⁶⁸ Подробнее о системе образов-символов в прозе Платонова см. Малыгина 1995б: 71–88; в качестве мифологем рассматриваются и такие "образы-понятия" Платонова как "мать", "отец", "душа", "семья" (Полтавцева 1981: 121); "покой", "страх", "свой-чужой", "истина" (Минакова 1995: 298); К. Секе (1988: 60) вместо "мифологем" говорит об "экспрессивных символах" (тело, душа, земля и др.) у Платонова.

¹⁶⁹ О сектантстве у Платонова кроме указанных в сноске № 137 см. Пискунова 1989.

¹⁷⁰ Ср. Фурман 1989: 35: "Эти люди [герои Платонова] жили не в двадцатом веке, они жили даже не в средневековье, культурно они жили в какой-то глубокой архаике, и с мыслью двадцатого века они сталкивались лишь в форме марксизма, термины которого причудливо вплетаются в ткань их "дологического мышления"".

¹⁷¹ А. Лосев считает важнейшей предпосылкой мифологического мышления именно невыделенность человека из природы и порожаемое этим всеобщее ее одушевление и персонализацию (Мелетинский 1976: 133).

Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов. Туда люди приходят жить прямо из природы. Появляется человек — с тем зорким и до грусти изможденным лицом, который все может починить и оборудовать, но сам прожил жизнь необорудованно. <...> Себе же он никогда ничего не сделал — ни семьи, ни жилища. Летом жил он просто в природе, помещая инструмент в мешке, а мешком пользовался как подушкой — более для сохранности инструмента, чем для мягкости. От раннего солнца он спасался тем, что клал себе с вечера на глаза лопух. Зимой же он жил на остатки летнего заработка, уплачивая церковному сторожу за квартиру тем, что звонил ночью часы. Его ничто особо не интересовало — ни люди, ни природа, кроме всяких изделий. Поэтому к людям и полям он относился с равнодушной нежностью, не посягая на их интересы. (Платонов 1988б: 23.)¹⁷²

Хотя Платонов относится с большой симпатией к своим "природным людям", их полубессознательное состояние получает и отрицательную оценку, так как оно сводит жизнь таких людей лишь к удовлетворению конкретных непосредственных физических и жизненных нужд (отсюда определения у Платонова такого сознания как "смутного", "темного"¹⁷³). Таким образом, состояние сознания героев Платонова, близкое к мифологическому, оценивается амбивалентно, и как нечто положительное, и как нечто отрицательное, однако так же амбивалентно оценивается и научное, утопическое сознание. Революция изображается Платоновым как пробуждение "сонного" сознания героев, но одновременно утрачивается былое единство и гармония с окружающим миром. Столкновение "смутного" народного сознания с миром абстрактных идей, с логическим мышлением, приводит к взаимному вторжению этих двух типов мышления друг в друга: в "первобытный" мир платоновских героев вторгается логос, люди начинают мыслить и воспринимать мир совершенно новыми для них абстрактными, философскими категориями, но в то же время эти категории

¹⁷² Ср. также в *Эфирном тракте*: "Есть люди, бессознательно живущие в такт с природой; если природа делает усилие, то такие люди стараются помочь ей внутренним напряжением и сочувствием. Может быть, это остаток того чувства единства, когда природа и человек были сплошным телом и жили заодно." (Платонов 1984–1985/1: 169.)

¹⁷³ Ср. описание сознания Филата из *Ямской слободы*: "<...> мозг не думал, а скрежетал — источник ясного сознания в нем был забит навсегда, и не поддавался напору смутного чувства" (Платонов 1999в: 82); ср. также образ "темного человека с факелом" в *Счастливой Москве*.

подвергаются "мифологической" конкретизации, овнешнению, опредмечиванию, овеществлению. Этот процесс отражен и в самом платоновском языке, в его "неправильности" и "корявости", при том, что и повествователь, и герои платоновских произведений являются в одинаковой степени носителями этой конфликтной языковой стихии¹⁷⁴.

2.3.3. Авторский миф Платонова

Третий аспект платоновского мифологизма — создание собственного авторского мифа, индивидуальное мифотворчество. В своем мифотворчестве Платонов не был одинок в русской литературе начала XX века. У Платонова обнаруживается сходное с писателями неомифологической ориентации стремление к созданию универсального мифа — мифа-объяснения о мире, о коренном устройстве бытия¹⁷⁵. Но, в отличие от писателей предшествующей символистской и авангардной эпохи, Платонов занимается мифотворчеством в совершенно иной литературной, культурной и общественной ситуации: как пишет Д. Московская (1993: 102), Платонов принадлежит к писателям-поставангардистам, которые "последствия революционного делания жизни" оценивали "как поражение человеческого рассудка, как знак его неполноценности, как свидетельство творческой неспособности человека". Надо, однако, уточнить, что это свойство поэтики зрелого Платонова: в раннем творчестве Платонов вполне разделял авангардистское доверие к разуму как к способу преобразования мира, а уже главные свои произведения, *Чевенгур*, *Котлован*, *Счастливая Москва*, он писал тогда, когда стало ясно, что утопический проект провалился. Как следствие, поэтика его зрелых произведений посвящается подрыванию "вымечтанных символистами и сработанных футуристами чудес", "трагическому, а точнее гротескному развенчиванию всей этой утопической системы ценностей" (Жолковский 1985: 9, 1994: 391).

Под *платоновским мифом* мы подразумеваем платоновское объяснение бытия, имеющее как синтагматический (повествовательный), так и парадигматический (семантический) аспект. В таком понимании мифа мы следуем тем ученым (Мелетинский 1976: 172; Раевский 1985: 22), которые считают, что рассмотрение мифа возможно только при учете

¹⁷⁴ См. Левин 1991: 172.

¹⁷⁵ См. Минц 1978.

принципиального единства этих двух сторон мифа, мифологических представлений (мироощущения, мифической картины мира) и мифологического повествования (сюжетов). Инвариантным содержанием платоновского мифа являются представления Платонова о человеческом существовании, касающиеся как отношений человека с другими людьми, с природой, поисков "смысла жизни", миссии преобразования самого себя и всей Вселенной, борьбы со смертью и т.д. (макрокосм), так и самой сущности человеческого существования, его физической и духовной экзистенции (микрокосм). В синтагматическом аспекте они реализуются как повествование о поисках ответа на эти вопросы, а в парадигматическом — как набор семантических оппозиций, структурирующих платоновские представления об устройстве человека и мироздания (платоновская модель мира). В дальнейшем мы рассмотрим в такой последовательности эти аспекты платоновского авторского мифа.

Платоновский миф как повествование о человеческой участи в мире предполагает наличие в нем сюжетного элемента: как отмечено уже многими исследователями¹⁷⁶, таким сюжетным элементом является архетипический сюжет странствия, странничества, путешествия, получающий у Платонова значение поисков смысла жизни, обретения истины. Он присутствует как незримый фон повествования и в тех произведениях, в которых герои не странствуют, а находятся в замкнутом пространстве города, дома (*Счастливая Москва*, *Фро* и др.). Сюжет странствия дополняется другими архаическими мифологическими сюжетными элементами: *Чевенгур* — это не просто история странствия Саши Дванова, юноши из дореволюционной российской провинции, скитающегося по велению партии по южнорусским степям в годы гражданской войны и оказавшегося в городе, где установлен коммунизм двенадцатью чевенгурцами, но и история учиненного коммунарами рукотворного Апокалипсиса с последующим делением людей на имеющих право на вечную жизнь в раю и тех, кто этого права лишен; *Котлован* — это не просто описание странствий Вощева по стройкам и деревням в эпоху индустриализации и коллективизации, — это и мифологический сюжет возведения Вавилонской башни, мечты об общем доме для всего человечества с одновременным превращением котлована под этот дом в гигантскую могилу и устройством "светопреставления" для тех, кто не заслуживает попасть в рай¹⁷⁷; *Джан* — не просто рассказ о странствиях

¹⁷⁶ См. Малыгина (1995а: 274) и перечисленные ей работы Л. Фоменко, В. Эйдиновой, М. Геллера, В. Турбина и А. Жолковского.

¹⁷⁷ См. Малыгина 1992б: 4–5, 1993: 55–60, 1998в: 247, а также сноску № 490 в главе 3.3.4.3. настоящей работы.

Назара Чагатаева по среднеазиатским пескам и о его усилиях спасти свой народ от гибели, но и сюжет посещения ада человеком, претендующим в прометеевом или моисеевом духе на роль спасителя, и т.д.

Уже данные наблюдения над центральными произведениями Платонова позволяют сделать вывод, что "сюжет каждого отдельного произведения Платонова представляет собою модель метасюжета, организующего художественный мир писателя в единый целостный контекст" (Малыгина 1995б: 91). Важное место здесь отводится сюжетной схеме Апокалипсиса и другим библейским мифам, которые обнаруживаются во всех произведениях писателя и на которые наслаиваются фольклорные и литературные мотивы (там же). Платоновский космос — апокалиптический космос революционного времени, эпохи ломки старого миропорядка, отмены прежнего времени и пространства и установления вместо них качественно совершенно нового бытия¹⁷⁸. Известно, что октябрьская революция переживалась современниками не как результат длительного исторического процесса, а, как пишет Ю. Лотман (1994б: 409), как "взрыв", разрушающий "старый мир "до основания"" и создающий "на его развалинах совершенно новый мир, "новую землю и новое небо" из Священного писания"¹⁷⁹. Мотивы разрушения и взрыва встречаются часто как в литературе дореволюционной, предвещающей революционные события (ср., например, *Петербург* Белого)¹⁸⁰, так и в литературе 20-х годов, описывающей революционную эпоху с позиций пережившего этот катаклизм свидетеля событий. Платонов сам неоднократно сравнивал революцию со всеуничтожающим взрывом (ср. ранние рассказы *Маркун* (1921) и *Сатана мысли* (1922)) и писал, в частности, в статье *Всероссийская колымага* (1921), что "смысл революции — как раз в изменении действительности через взрыв ее и пересоздание" (Андрей Пл 1999а: 129).

¹⁷⁸ Об эсхатологических мотивах в платоновском творчестве см. также: Варшавский 1976; Толстая-Сегал 1981а; Геллер 1982; Яблоков 1992; Гюнтер 1990, 1991а, 1992а, 1994; Малыгина 1995б; Эткинд 1998 и др.

¹⁷⁹ См. также Лотман 1992а: 268–269. Апокалиптический характер русской революции отмечал, в частности, современник событий Н. Бердяев, который в *Истоках и смысле русского коммунизма* писал, что "вопрос о русском социализме — апокалипсический вопрос, обращенный к всеразрешающему концу истории. Русский революционный социализм... мыслится всегда как окончательное и абсолютное состояние, как решение судеб человечества, как наступление царства Божьего на земле. <...> Социализм есть явление духа. Он претендует говорить о последнем, а не о предпоследнем. Он хочет быть новой религией, ответить на религиозные запросы человека... <...> Социализм идет на смену христианству, он хочет заменить собою христианство." (Цит. по: Варламов 1998: 168.)

¹⁸⁰ См. также: Рарерно 1994а: 1–11, 1994б: 13–23; Карасев 1992: 92–104.

Как видно из цитированного выше высказывания Платонова, сюжет Апокалипсиса тесно связан и с другим библейским мифом, мифом о сотворении мира. В ситуации, когда мир воспринимался как заново сотворенный, все требовало переименования, "жаждало" услышать свое новое имя. Платоновский герой действует словно ветхозаветный Адам, дающий вещам имена: при этом он действует в духе мифологической веры в то, что акт номинации есть акт сотворения¹⁸¹. Платоновский коммунистический Адам воспроизводит и другую ситуацию мифа о сотворении: взбунтовавшись в своей революционной гордыни против Бога, он лишается чувства первоначального единства с мирозданием и обрекается на осознание неполноты и ущербности своего существования¹⁸². С распадом изначального единства не утрачивается, однако, надежда это единство вновь приобрести, только не от Бога, а от *человека*: в ранней публицистике и научно-фантастических рассказах (Маркун из одноименного рассказа, Вогулов из рассказа *Сатана мысли*, Чагов из рассказа *В звездной пустыне*, Баклажанов из рассказа *Приключения Баклажанова*, Иван Копчиков из рассказа *Рассказ о многих интересных вещах*, Михаил и Кирилл Кирпичниковы из повести *Эфирный тракт*, Крейцкопф из рассказа *Лунная бомба* и др.) — это тип ницшеанского сверхчеловека, восходящего к романтическому архетипу "злого гения", которому разрешено нарушить установленные Богом законы¹⁸³. В более поздних произведениях, в т.ч. в *Чевенгуре*, этот тип заменяется полным самоотречением во имя спасения мира героем-Спасителем вроде Саши Дванова, который своей кротостью и целомудрием уподобляется Христу (Малыгина 1995б:

¹⁸¹ См. Дьяконов 1990: 32 и Лотман 1992б: 61 о "номинационном характере" мифологического мира, а также Лотман (там же: 70–71) о ситуации генерального переименования в эпоху революционных перемен. А. Кобринский (1994: 92) называет осуществляемый платоновскими героями акт номинации "квазиперформативом", так как "никакой реальной работы по изменению материальной или духовной структуры общества не происходит..."; ср. Ристер 1988: 142: "платоновские герои не только создают новый мир, но написанным словом пытаются его окончательно установить, узаконить, учредить. <...> Только надписанный и записанный мир действительно существует."

¹⁸² О ситуации распада единства см. Дмитровская 1995а: 91, 1995б: 51, 1995в: 70, 1998в: 48 и др. ее работы.

¹⁸³ Мотив "бунта против Бога/богов" известен, естественно, и по более ранним античным мифам, в т.ч. по мифу о Прометее. Мотив бунта активизировался вновь в романтической литературе: тогда это был бунт отдельной, выдающейся личности, "злого гения", поставившего себя вне морали; в авангардной же литературе преобладает "массовый, анонимный" бунт; см. Лотман 1993: 96, 1996а: 159.

39)¹⁸⁴. Если изначально, как пишет Е. Толстая-Сегал (1979: 254), "общая динамика натурфилософской позиции Платонова идет от обиды на Бога ("отца") в "Чевенгуре", ломки мира, отмены времени и истории — т.е. насильственной жестокой справедливости ради триумфа забытых и бедных <...>", то позднее "Платонов слишком жалеет мир, чтобы отрицать его, как в своей ранней прозе 20-х гг." (там же: 239)¹⁸⁵. Начиная с *Чевенгура*, в котором впервые крупномасштабно показан крах "пролетарского царства сознания", утопического проекта преобразования человека и космоса, подчинения стихий и победы над смертью, Платонов сосредоточивает свое внимание на трагических последствиях рукотворного Апокалипсиса и вновь и вновь возвращается к вопросу о возможности человека бороться против сил разрушения и энтропии, о возможности восстановить утраченное единство и полноту бытия.

Помимо синтагматического, повествовательного аспекта мифа, анализ авторского мифа Платонова требует учета и его парадигматического аспекта, заключающегося в содержащихся в нем представлениях об устройстве мироздания и человека. Здесь интерес представляет система бинарных оппозиций, которые одновременно и структурируют, и определяют семантику мифа¹⁸⁶. Именно на этом аспекте мифа сделал акцент Т. Сейфрид (Seifrid 1992: 105–115, 143–149), построивший свою концепцию платоновского "онтологического мифа"¹⁸⁷ на оппозиции материи и духа, которую он считает центральной в платоновской системе представлений о человеке и мире¹⁸⁸: согласно ему (Seifrid 1992: 95),

¹⁸⁴ О мотиве Христа в ранней прозе Платонова см. также: Hodel 1996: 355–361; Вьюгин 1998а: 363–367. Подробнее о типах платоновских героев и, в частности, об их мифологических прообразах см.: Малыгина 1992а: 21–26, 1995б: 26–47; 1998: 48–57; Яблоков 1992: 233–246, а также 3.2.2. настоящей работы.

¹⁸⁵ См. об этом же у М. Дмитриховской (Дмитриховская 1995в: 77): "В раннем творчестве Платонов увлекался идеей "восстания на вселенную", а в зрелом — поставил вопрос о человеке".

¹⁸⁶ См. Топоров 1995а: 194.

¹⁸⁷ Определение "онтологический" указывает на особый платоновский интерес к основам бытия, к самым коренным вопросам человеческого существования; согласно Т. Сейфриду (Сейфрид 1994а: 304, Зейфрид 1998: 48–59), этот интерес связывает Платонова с Сартром, Рильке, Батаем; об "онтологичности" платоновской поэтики писали также Шубин 1967: 40; Свительский 1970: 26; Гор 1981: 187; Найман & Несбет 1992: 627; Карасев 1995б: 72 и др.

¹⁸⁸ Е. Толстая-Сегал (1979: 223), в свою очередь, называет "стержневой оппозицией" всего творчества Платонова противопоставление "мира" и "сознания", "материи" и

<...> the modernists and Platonov may ultimately be seen as deriving from the same post-positivist movement in Russian thought for which the spirit/matter antinomy was of central concern, and for which the pathos of disjuncture figured just as importantly as longings for reconciliation or strivings for philosophical monism.

Кроме указанной Т. Сейфридом оппозиции материи и духа, в платоновском мифе противопоставляются и тело/сознание, чувство/разум, живое/неживое, смерть/бессмертие, пустота/заполненность, память/забвение, одиночество/контакт, природа/цивилизация, верх/низ, даль/близь и др.¹⁸⁹ Они все отражают платоновское представление о человеческом бытии как о противостоянии двух противоположных начал, в котором, согласно утопическим убеждениям, один член ценный, а другой подлежит подчинению первому, ликвидации, уничтожению: так, в раннем творчестве платоновский миф предполагал преодоление духа материей, тела и его инстинктов — сознанием, смерти — бессмертием, природы, стихии — наукой и т.д. Неподконтрольное человеку и его разуму воспринималось как нечто враждебное, подлежащее ликвидации, прежде чем наступит коммунизм, "царство сознания" на земле. Начиная со второй половины 20-х годов, вместе с разочарованием в утопической вере в возможность человека преобразить бытие и встать во главе мироздания, эта элементарная схема противостояния усложняется: основанная на оппозициях модель мира сохраняется, однако вместо прежнего акцента на конфликтности противостоящих начал Платонов все чаще моделирует отношения между членами оппозиций как сложное взаимопроникновение, взаимовключенность, что придает всей модели мира поздних произведений Платонова особую противоречивую смысловую характеристику.

Амбивалентность платоновских оппозиций, пронизывающая все уровни текста, от языка до тематических абстракций, уходит своими корнями в свойства мифологического мышления: как известно, любые архаические мифологические схемы характеризуются определенной двойственностью,

"идеи" и пишет, что "Платонов начинает с обожествления "материи" и отвержения "духа", предпочтения физики — метафизике"; Е. Яблоков (1992: 248) говорит об "универсальном "метаконflikте" сознания и бытия, пронизывающем всю эстетическую систему, вплоть до структуры художественной речи".

¹⁸⁹ А. Кретинин (1999: 288) вместо оппозиций говорит о "лексических доминантах", которые образуют семантически контрастные знаковые пары; кроме выделенных нами, у него имеются пары: темнота/свет, бедность/роскошь, чистота/грязь, именитость/безымянность, счастье/несчастье, верность/неверность, сон/бессонница. См. также: Мароши 1991.

которая реализуется в том, что любое явление обладает по крайней мере двумя противоположными смыслами: рождение оказывается равным смерти, смех — то жизнеутверждающий, то разрушающий, солнце может оказаться как символом жизни, так и смерти и т.д.¹⁹⁰ Кроме обращения к мифологическому мышлению как способу моделирования мира произведений, за платоновской амбивалентностью стоит и стремление Платонова придать моделируемому миру всю противоречивость революционной эпохи и последующего за ней строительства социализма в России и передать свое к этому двойственное отношение. Как пишет Е. Яблоков (1990: 58¹⁹¹), "амбивалентность платоновского пафоса соответствует характеру создаваемого им художественного мира, который целен и мозаичен, логичен и алогичен одновременно". Это же качество платоновской поэтики неоднократно вызывало и читательское недоумение: его произведения не поддаются однозначной оценке, представляя собой сложный синтез противоречий и взаимоисключающих точек зрения. Характерны в этой связи и первые отклики на творчество Платонова: в частности, в заметке, опубликованной в газете "Воронежская коммуна" о "Вечере поэзии рабочего Платонова 9 июня 1920 г.", говорится о "некоторой двойственности содержания его произведений" (Андрей Пл 1994б: 157); на возможность двойственного прочтения платоновских текстов указал и М. Горький после прочтения рукописи первого романа Платонова *Чевенгур*: "Хотели Вы этого или нет, — но Вы придали освещению действительности характер *лирико-сатирический*, это, разумеется, неприемлемо для нашей цензуры"¹⁹². Действительно, Платонов сочетает в своем отношении к изображаемому симпатию с иронией, патетику с гротеском, что порождает многомерный текст с разными интерпретационными возможностями. По этому поводу Е. Толстая-Сегал (1978а: 170) пишет, что "поэтика Платонова сознательно ориентирована на возможность двойного толкования каждого явления как "низкого", комического и как "высокого", в смысле этической и эстетической ценности". Обсуждая эту же проблематику, Э. Найман (Naiman 1987: 195) называет данное явление "символической двухполюсностью" платоновской поэтики:

¹⁹⁰ Об платоновской амбивалентности см.: Шубин 1967: 41; Толстая-Сегал 1978а: 170, 1978б: 106, 1981а: 250; Catteau 1984: 50; Naiman 1987: 195; Вахрушев 1990: 42; Яблоков 1991а: 8, 1992: 227–229, 1999б: 14–27; Seifrid 1992: 93; Дмитровская 1990–1999; Лангерак 1995: 96, 139–140, 190; Копыстьянская 1998: 171; Эпельбоин 1999: 186–129 и др.

¹⁹¹ Цит. по: Лангерак 1995: 139.

¹⁹² Цит. по: Анненский 1989: 6. Курсив наш. — ХК.

<...> Platonov utilizes a system of *symbolic bipolarity* which casts light on the virtues and flaws of his characters. Images of light and fire, of emptiness and the Pit, mark either a significant step toward human brotherhood or a dangerous deviation from it. Fire represents harmony *or* destruction, and the Pit stands for the womb *or* the grave.

Этот главный принцип поэтики Платонова иллюстрирует и высказывание И. Спиридоновой (Спиридонова 1997: 178), согласно которой "Платонову изначально чужда логика "или-или". Он строит свой художественный мир по принципу конъюнкции "и-и", чтобы в соединении разных образов и смыслов прозреть возможное третье, приблизиться к истине". Этот принцип "и-и", определенный также как принцип "и так, и обратно" (Яблоков 1999б: 14), приводит к созданию внутренне противоречивых, парадоксальных по своему смыслу построений, которые в конечном счете создают "образ мира, в котором само мерцание противоположностей "предлагает" читателю альтернативный выбор и все-таки не позволяет его сделать" (там же: 26).

Впервые на эту особенность платоновской поэтики — сопряжение противоположных начал в одно многозначное целое — обратили внимание советские исследователи платоновского творчества Л. Шубин, В. Свительский, С. Бочаров и В. Эйдинова. Несмотря на то, что в их терминологии отсутствует понятие "амбивалентность", явления, на которые они обратили внимание, представляют собой реализацию именно этого принципа моделирования художественного мира. Л. Шубин (1967: 41) в своей основополагающей платоноведческой работе "Андрей Платонов" обращает внимание на то, что мир платоновских произведений лишен твердости, окончательности, определенности; он постоянно открыт, в движении:

В художественном мире Платонова понятие <...> становится емким, подвижным и многозначным.

Они "движутся" в романе, эти основные для Платонова понятия — природа, пространство, время, машины, организация, революция, социализм, — "движутся", впитывая в себя противоречивые определения.

Как подчеркивает В. Свительский (1970: 9) в своей статье "Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника", у смысловых противопоставлений платоновской поэтики имеется не только содержательное, но и формально-структурное значение; в свою очередь С. Бочаров (1971: 311/1994:11) в своей фундаментальной работе по языку Платонова "Вещество существования. Выражение в прозе" обращает внимание на

"трудное соединение обобщающего, умозрительного и простого, конкретного", которое и является "внутренней характеристикой платоновского языка и всего его художественного мира". Как пример он анализирует типичный "платонизм", платоновское слово-понятие "*вещество существование*", в котором одновременно присутствуют и конкретный, и отвлеченный полюсы значений, что придает образу многозначный характер. Происходит одновременная конкретизация, "овеществление" абстрактного ("существования") и идеализация, одухотворение материального ("вещества"). Как пишет С. Бочаров далее в этой же работе (317–318), "Платонова одинаково характеризует как потребность в метафорическом выражении, так и его опрошенный, "буквальный" характер, деметафоризация. <...> Платонов принадлежит уже тому потоку литературы, который был реакцией на невещественность символизма. <...> В его метафорах поэтому ослаблен сам принцип метафоры — перенесение признаков одного ряда явлений (вещественных, чувственного воспринимаемых) на явления другого порядка (невещественные). <...> Платоновская метафоричность имеет характер, приближающий ее к первоначальной почве метафоры — вере в реальное превращение, метаморфозу."¹⁹³

Идея "превращения" развита в концепции В. Эйдиновой, которая назвала главным стилевым принципом платоновской поэтики "принцип взаимопревращаемости полярностей" (Эйдинова 1978: 226), "принцип взаимоперехода" (Эйдинова 1984: 123): в *живом* обнаруживается *неживое* и наоборот; *материя*, *вещество* одухотворяется с одновременной материализацией, овеществлением *духа* и т.д. Этот принцип, как показывает В. Эйдинова (1978: 222–223), реализуется не только в зрелых прозаических работах, но присутствует и в ранней прозе и публицистике воронежского периода:

<...> основные контрастные силы творчества Платонова, духовные и материальные, интеллектуальные и эмоциональные, природные и машинизированные (и "так называемый дух, и так называемая материя"), обозначаются в его первых произведениях не постепенно, а разом, одновременно. Вместе с тем в работах раннего Платонова сказывается стремление не просто разъять мир на его спорящие сферы, выяснить, обнаружить их, но, главное, — раскрыть их взаимное тяготение и сопряжение, образующееся, как правило, тяжело и мучительно. Складывается другой аспект творческого видения, тоже

¹⁹³ О "реализации метафоры" как приеме поэтики платоновской прозы см. Малыгина 1995б: 65 со ссылкой на Фоменко 1985: 41.

очень показательный для формирующегося художника, — сосредоточенность на моменте перехода, превращаемости многих, нередко противостоящих сторон реальности <...>. Почти каждая из его статей, обращенная к самому разнообразному материалу <...>, наполнена пафосом превращения и изменения явлений <...>.

На постоянное колебание между полюсами конкретного и абстрактного ("референциальная амбивалентность") как на важнейший принцип платоновской поэтики указывает и Т. Сейфрид в своей диссертации (Seifrid 1984: 283). По его мнению, на языковом уровне совмещение абстрактного и конкретного референта слова приводит к созданию иронического эффекта, подчеркивающего ущербность и несовершенство моделируемого мира. Он называет этот центральный лингвистический прием платоновской поэтики "иронической материализацией":

What arises at the intersection of these two, equally "deforming" semantic tendencies in Platonov's prose <...> is a trope that was to become central to his most characteristic uses of style. One might label that trope *ironic materialization*, and define it as the persistent urge within the language of Platonov's prose toward a fusion of abstract and concrete levels of reference, the "deforming" character of which, however, continually subverts such a fusion and causes it to appear at best tentative or incomplete. This trope was to provide the basis for that iconic relation between the language of Platonov's texts and their ontological themes that in the end defines his verbal art. The vacillation in his prose between establishing and undermining an identity between the abstract and the concrete becomes invested with the complex interrelation between materialist and idealist impulses defining his view of being. (Seifrid 1992: 93.)

Еще раз подчеркнем, что, на наш взгляд, платоновская амбивалентность имеет несколько источников. Во-первых, она уходит корнями в моделирующий принцип платоновской поэтики, в мифологическое восприятие мира: в ней реализуется присущая мифологическому мышлению тенденция к нейтрализации оппозиций путем подчеркивания взаимообратимости живого и мертвого, абстрактного и конкретного, субъекта и объекта и т.д.¹⁹⁴ Но кроме этого, в платоновской амбивалентности можно видеть и реализацию идеи "третьей зоны", интегрирующей и объединяющей все противоположные тенденции русской культуры начала века, о чем писал в своем исследовании М. Эпштейн (1999: 202–220):

¹⁹⁴ См. Бобылев 1991: 70–71.

<...> русская мысль выдвинула и свою идею "Третьей зоны", но не промежуточной, нейтральной, а как бы интегральной, объединяющей все противоположности. Соловьевская идея всеединства <...>; федоровская идея рукотворного воскрешения мертвых и обретения неба на земле <...> — относятся к числу таких проектов третьего как всеобъемлющего синтеза, разрешающего все культурные "противоречия".

Учитывая влияние как соловьевских, так и федоровских идей на платоновское творчество, можно предположить, что платоновская поэтика преодоления бинарности относится к числу именно таких проектов "третьего", о которых говорится выше. Художественную реализацию идеи "третьей зоны" можно обнаружить в поэтике русского модернизма, для которого пронизывающая все текстовые уровни подвижность и многозначность являлась частью эстетической программы¹⁹⁵. По мнению Е. Толстой-Сегал (1978б: 109), поэтика Платонова обнаруживает близость, в частности, с поэтикой ОБЭРИУ, для которой характерна "синекдохичность" мышления, реализующаяся как взаимозаменяемость конкретного и абстрактного значений: как у обэриутов, так и у Платонова "слово приобретает свойства "переменной", идеологемы с подвижным смыслом, изменения которого суть явления сверх-сюжетного уровня — семантического и идеологического сюжета". Она продолжает (там же, сноска № 60), со ссылкой на теоретиков зауми, что "подвижность смыслового наполнения идеологического элемента у Платонова сравнима с идеями левых теоретиков о зауми как о языке подвижных сигналов, где значение "может меняться даже в течение того короткого промежутка времени, которое необходимо для его произнесения"". Как результат, платоновская амбивалентность моделирует мир зыбких и подвижных смыслов, мир относительности, разоблачающей как общие научные, философские, политические истины эпохи, так и собственные утопические мифологемы, покоящиеся на позитивистской и материалистической вере в возможность с помощью науки и техники, всемогущего человеческого сознания переустроить мир и самого себя.

Далее мы переходим непосредственно к анализу мифопоэтики романа *Счастливая Москва*: нас будет интересовать, как осуществляются описанные выше принципы платоновского мифологизма на уровне сюжета, персонажей, центральных тематических оппозиций и языка романа. Сначала мы рассмотрим синтагматический аспект платоновского мифа,

¹⁹⁵ Разумеется, это сходство во многом возникает именно на основе интереса как Платонова, так и модернизма к мифу.

анализируя сюжет романа (3.1.) с точки зрения его мотивной структуры, обращая внимание как на ее соотнесенность с "метасюжетом" платоновских произведений, так и на наличие в ней общих для эпохи тем и мотивов, встречающихся в соцреалистическом романе 30-х годов; отдельно рассматриваются мифопоэтические мотивы романа. Персонажи романа (3.2.) анализируются сначала с точки зрения моделирующих категорий "имени", "портрета" и "речевой характеристики", затем персонажи романа соотносятся с типами героев платоновских произведений, а под конец отдельно рассматриваются образ главной героини Москвы Честновой и объединенного мужского героя и его двойников с учетом их утопически-аллегорических и мифопоэтических коннотаций. Парадигматическому аспекту платоновского мифа посвящается третий раздел анализа романа, рассмотрение главных оппозиций романа (3.3.), в качестве которых нами выделяются оппозиции любовь/пол, телесное/духовное, живое/неживое и пространственные оппозиции центр/периферия, верх/низ, внутреннее/внешнее; при рассмотрении содержания этих оппозиций особое внимание будет уделяться анализу центральных платоновских мифологем "любовь", "пол", "тело", "сознание", "душа", "смерть", "бессмертие", "дом", "странствие" и т.д., названных нами "мотивами-концептами"¹⁹⁶. Последняя, четвертая глава диссертации будет посвящена языковым средствам мифологического моделирования платоновской поэтики: будут рассматриваться центральные идеологические концепты платоновского творчества "революция", "социализм" и "коммунизм", а также ряд других идеологем, встречающихся в романе, с целью выяснения механизмов языкового мифологизирования, их связи с особенностями мифологического восприятия мира и их смыслового значения для мифопоэтики романа. В целом анализ упомянутых аспектов мифопоэтики Платонова в романе *Счастливая Москва* преследует цель реконструкции содержащейся в романе мифопоэтической модели мира и платоновского авторского мифа.

¹⁹⁶ См. 3.3. и сноску № 354 настоящей работы.

3. АНАЛИЗ РОМАНА

3.1. Сюжет романа

В платоноведческой литературе неоднократно отмечался "антисюжетный" характер платоновской прозы: разные исследователи писали о том, что для платоновских произведений характерна ослабленная событийность, отсутствие занимательной и стройной фабулы, условность сюжетного пространства и времени. Как пишет С. Залыгин (1971: 134), "при наличии ситуации у Платонова нет сюжета, нет главного действия и нет главного, решающего момента в судьбе героев; нет у него и времени, и сроков, в течение которых разворачивается и завершается ситуация". Платоновский сюжет строится из ситуаций, которые сцеплены друг с другом не столько по логике самых событий, сколько по логике идей: отсюда, по словам Э. Наймана (1998: 61), "эпизодичность" и "дискурсивность" платоновских рассказов, повестей и, в особенности, романов: "диалоги и сцены в них продиктованы не требованиями сюжета, а философскими темами, пародийными отсылками и текущими событиями, желанием использовать случайное парадоксальное выражение <...>" (там же). Подобно Э. Найману, и другие исследователи указывают на жанровую зависимость вышеописанных характеристик платоновского сюжета: они, в том числе Е. Толстая-Сегал (1978б: 109), отмечают, что традиционный сюжет более характерен для "малой формы", платоновских рассказов, а "большая форма", повести и романы, характеризуется "семантическим сюжетом": "повесть и роман рыхлее [рассказа], в них часто не отмечено начало и конец, мотивы и персонажи перетекают из одной вещи в другую".

В большой степени это относится и к рассматриваемому нами позднему роману Платонова *Счастливая Москва*, в котором отсутствие стройного развития сюжета особенно наглядно: сюжет романа подчинен не событиям фабулы, а идеям и философским концептам, которые раскрываются и изучаются в перипетиях судьбы героев, в описаниях обстановки и пейзажа, внешности и характеров героев, в отвлеченных рассуждениях повествователя и героев на те или иные темы, в диалогах героев. В ослабленной событийности платоновского сюжета проявляется отмеченная Ю. Лотманом (1993: 97) общая ориентированность русского романа на миф с его циклическим временем и повторяющимся действием: в отличие от ориентированного на сказку европейского романа "русский роман, начиная с Гоголя, ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни, или, наконец, и того и другого" (там же: 98). Платонов продолжает эту традицию русского романа: его интересует не внешняя канва событий, а внутренние процессы преобразования человека и мира, что, естественно,

находит свое отражение в вышеуказанных особенностях построения сюжета платоновских произведений.

Платоновская "антисюжетность" порождает "монотонность" его произведений: для рассказов, разнесенных десятилетиями, характерны "изобилие сходных мотивов и лиц", "непредсказуемость или, напротив, трафаретность сюжетов, возможность помыслить альтернативные варианты концовок", и, наконец, из этого свойства вытекает "способность многих платоновских рассказов выступать как целое, их взаимодополнительность, напоминающая отношения между различными образцами одного и того же мифа или "жития"" (Карасев 1990б: 26–27). Платоновское творчество обладает, используя лотмановский термин, "единым сюжетным пространством", "сюжетным изоморфизмом" (Малыгина 1995а: 275), который объединяет тексты разных жанров и периодов и характеризуется набором "бродячих мотивов", встречающихся в том или ином виде в разных произведениях. Эти фабульные элементы восходят часто к мифу, т.е. носят архетипический характер, однако не в меньшей мере платоновский сюжет строится из фабульного материала, который заимствован из современной времени написания литературы и даже из событий реальной жизни. В предлагаемом ниже анализе сюжета романа *Счастливая Москва* внимание будет уделено рассмотрению того, из каких фабульных элементов строится сюжет романа, к каким "инвариантным фабульным мотивам"¹⁹⁷ они восходят и как реализуются в романе.

3.1.1. Сюжет и фабула романа

Обратимся сначала к сжатою пересказу романного сюжета, к *фабуле* романа:

Петроградская сирота времен революции и гражданской войны, смутно помнящая свое происхождение и детство, оказывается в начале 20-х годов в Москве, где получает новое имя — Москва Ивановна Честнова — и образование в советской девятилетке. После короткого замужества, уйдя от первого мужа, она встречает случайно на улице молодого человека, городского землеустроителя Божко, который помогает ей устроиться в авиашколу и тайно любит ее. Через два года она становится парашютисткой, но допускает ошибку во время одного из полетов, и ее отстраняют от летной работы. Вскоре она

¹⁹⁷ О "словаре инвариантных фабульных мотивов" см. подробнее: Жолковский и Щеглов 1986: 118–123.

устраивается на работу по комсомольской линии в местный военкомат, где знакомится с вневойсковиком Комягиным. В районном комсомольском клубе она встречает молодого хирурга Самбикина и инженера Сарториуса; с последним у нее разыгрывается короткий роман, завершающийся по ее инициативе. Работая на строительстве московского метро, она попадает в аварию, Самбикин ампутрует ей ногу, но спасает ее жизнь с помощью таинственной суспензии, раздобытой из тел умерших людей. После больницы он увозит ее долечиваться на берег Черного моря, тайно страдая от безответной любви к ней, но она предпочитает ему вневойсковику Комягина, у которого поселяется после возвращения в Москву. Обманутый Москвой Сарториус страдает от безответной любви, но старается забыть ее с помощью работы и новой любовной связи. Узнав однажды от Самбикина, где находится Москва, он отыскивает ее у Комягина, но поняв, что близость с Москвой ничего не решает, принимает радикальное решение "превратить себя в прочих людей". Выздоровев после таинственной болезни, он приобретает себе фальшивые документы некоего служащего общепита Груняхина, устраивается на работу на завод, женится от жалости на малознакомой женщине и начинает заботиться о ней и ее малолетнем сыне.

Как видно из вышеизложенного пересказа событий романа, фабула разворачивается на основе встреч и расставаний главной героини с разными мужчинами ("любовная фабула") и их деятельности по строительству нового социалистического мира ("производственная фабула"). Эти фабульные линии обрамлены как экспозицией в виде повествования о детстве и юности Москвы Честновой, так и эпилогом в виде описания жизни Сарториуса после его превращения во "второго человека своей жизни" Груняхина. Фабула романа оформлена достаточно четкими временными и пространственными рамками: Платонов датирует происходящее, указывая на конкретные исторические события (действие начинается "в ту ненастную ночь поздней осени", когда "началась Октябрьская революция..." (9), девочка Москва поселяется в столице в "тот год, когда кончились все войны и транспорт начал восстанавливаться" (9) и т.д.), дает достаточно ориентиров, чтобы стало ясно, что речь идет о событиях, совпадающих со временем написания романа (на это указывает, в том числе, возраст героев, а также многочисленная эмблематика 30-х годов, задействованная в романе: парашюты, строительство московского метро и т.д.). Платонов обозначает также временные промежутки, занимаемые событиями: указывается, в частности, что, встретив Божко, Москва два

года учиться в авиашколе (16); история же отношений Москвы Честновой с мужскими персонажами длится примерно полтора года (встреча в районном клубе комсомола происходит в августе, затем, следующей зимой, Сарториус работает в Росметровесе, ухаживает за Лизой, а Москва, работая на строительстве метро, попадает в аварию; весной Москва выписывается из больницы и едет с Самбикиным на море; затем пропускаются лето и осень, действие сразу переносится на вторую зиму после аварии, когда Сарториус посещает Москву-Мусю в жакте, заболевает, вылечивается весной и превращается в Груняхина). Как видно, фабульное время то замедляется, то ускоряется, описание одних суток может занимать десятки страниц, а потом целые временные куски опускаются. В конце романа, в описании новой жизни Груняхина, время как будто вообще останавливается: однообразность и монотонность его жизни создает впечатление, что в мире больше не происходит смены дней и времен года, а установилось всеобщее время ночи, которое даже фактическое наступление нового дня не может изменить.

Что касается места действия романа, то оно отличается достаточной статичностью: после периода скитаний Москвы Честновой, о котором лишь коротко упоминается в начале романа, действие локализуется преимущественно в конкретной пространственной точке, в городе Москве, однако внутри этого пространства обнаруживается достаточно большая возможность движения: герои перемещаются из одного района в другой, блуждают без цели по городу, иногда даже выходят за пределы города (эпизоды ночных поездок героев в пригородные поля, поездка Москвы с Самбикиным на берег моря). Движение происходит не только по горизонтали, но и по вертикали: Москва Честнова, обладающая наибольшей подвижностью среди героев, то возводится на небеса, то опускается вглубь земли. Тем не менее, *Счастливая Москва* — первое крупное произведение Платонова, в котором сюжет странствия отнесен на задний план, не играет центральной структурообразующей роли и которое, по сути, отрицает возможность какого бы то ни было движения, кроме движения по кругу.¹⁹⁸

В силу рассмотренных выше приемов сюжетного оформления фабулы, а также того, что Платонов не прибегает в ней к временным сдвигам и другим композиционным усложнениям, характерным для модернистской литературы, сюжет романа воспринимается как достаточно традиционный и относительно реалистический. Зато в романе можно обнаружить ряд излюбленных Платоновым приемов, которыми он пользуется для усложне-

¹⁹⁸ Подробнее о пространственной структуре романа см. главу 3.3.4. настоящей работы.

ния сюжета. Он, в частности, переключает внимание читателя с одной фабульной линии на другую: повествователь следит по очереди за судьбой то одного, то другого героя, надолго забыв о прочих героях, и не заполняет образовавшиеся фабульные пробелы объяснениями повествователя. Другой излюбленный Платоновым прием сюжетного оформления фабулы — задержка информации: вводя в повествование новый персонаж, Платонов дает ему сначала самую общую характеристику ("пожилой мужчина", "молодая женщина" и т.д.) и только спустя несколько абзацев или страниц сообщает, о ком идет речь. К этой особенности платоновского сюжетосложения относится и то обстоятельство, что Платонов мало прибегает к развернутым объяснениям тех или иных поступков героев, причин происходящего: читателю остается, в частности, непонятным, почему те или иные персонажи появляются в повествовании и почему так же необъяснимо исчезают (весовщик дровяного склада, сама Москва Честнова), как объясняются те или иные события (например, неизвестно, как завязалась дружба Сарториуса с Самбикиным, где живет Сарториус во время своей болезни, ведь его до этого выписали из квартиры и т.д.). Следовательно, сюжет платоновского романа обнаруживает отход от традиционного, реалистического сюжета, нарушая центральную его конвенцию, закон внутренней мотивированности событий, согласно которому события должны естественно развиваться одно из другого и опираться на житейский опыт читателя. Вместо этого мы видим, что в сюжете романа есть много необъяснимого как с точки зрения логики событий, так и с точки зрения житейской логики читателя. Это обстоятельство еще раз подтверждает высказанную платоноведами мысль о том, что ключ к пониманию платоновского сюжета — не в описываемых событиях, а в решаемых героями "главных вопросах" жизни¹⁹⁹.

3.1.2. Мотивная структура сюжета

В сюжете романа можно выделить по крайней мере три фабульных пласта: современный, мифологический и собственно платоновский, которые, переплетаясь друг с другом, обеспечивают роману символическую многозначность и разнообразные интерпретационные возможности. Платонов использует для построения сюжета романа разнообразные фабульные мотивы, которые встречаются, с одной стороны, в современной ему литературе социалистического реализма, с другой, в предшествующей русской и мировой литературе, и, наконец, в собственном предшеству-

¹⁹⁹ См. Харитонов 1995в: 152–153.

ющем творчестве. Использованные Платоновым мотивы часто уходят корнями в миф, но встречаются и такие мотивы, которые вошли в литературный обиход сравнительно недавно или, по крайней мере, были вновь активизированы текущей литературной и общественной ситуацией. Мы начнем рассмотрение мотивной структуры²⁰⁰ романа с ее сопоставления с платоновским метасюжетом, а затем рассмотрим ее современные и мифологические мотивные пласты.

3.1.2.1. Роман *Счастливая Москва* и платоновский "метасюжет"

Если рассматривать сюжет *Счастливой Москвы* на фоне сюжетов других платоновских произведений, то можно обнаружить, что он одновременно эксплуатирует множество мотивов и сюжетных схем предыдущих произведений, но в то же время вводит их в новый контекст, приобщает их к новым темам. Можно заметить и то, что с некоторыми мотивами более ранних произведений Платонов к моменту написания романа расстался, некоторые же мотивы появляются у Платонова впервые, но в целом сюжет романа строится из определенных мотивных блоков, которые в том или ином виде присутствуют в любом его произведении. Это свойство платоновской поэтики, эксплуатация одних и тех же мотивов на протяжении всего творчества, позволяет говорить о платоновском *метасюжете*, концепция которого разрабатывалась, в частности, в работах Н. Малыгиной (1995а,б, 1999а,в)²⁰¹.

Согласно Н. Малыгиной (1995б: 91), платоновское творчество обладает единым сюжетным пространством, которое реализуется использованием в разных произведениях примерно одной и той же сюжетной модели, которая, в свою очередь, строится из повторяющихся из произведения в произведение мотивных блоков, микросюжетов. При этом она (Малыгина 1995а) отмечает связь платоновских сюжетов с архетипическими и фольклорными моделями и сюжетами (283), а также лежащую в их основе мифологическую структуру (285). Для платоновского сюжета характерна содержательная двуплановость: в нем одновременно присутствуют и "бытовая" и "небесная" (символическая) линии, "космический" и "земной" сюжет (там же: 275). Реконструируя из отдельных сюжетных моделей

²⁰⁰ Мы употребляем термин "мотивная структура" вслед за Н. Малыгиной (Малыгина 1999в) в значении "комплекса устойчивых мотивов" платоновского творчества. Термины "мотивная структура", "мотивный анализ" введены в литературоведческий обиход, в частности, Б. Гаспаровым (Гаспаров 1994, 1996).

²⁰¹ Н. Корниенко (1995б: 16–23) говорит о "блуждающих сюжетах".

платоновский метасюжет, Н. Малыгина (там же: 280, 285) различает в нем следующие мотивные блоки: 1. Изображение героя "внутри природы" и последующий момент выделения человека "из природы"; 2. Начало странствия героя; 3. Перемещение в город; 4. Встречи с "научными людьми", обучение наукам, чтение "древних книг", приобщение героя к средствам "спасения человечества"; 5. Создание проекта спасения человечества и попытка его осуществления (разнообразные "устройства"); 6. Погружение на дно жизни или (иногда) путешествия в дальние страны.

Как видно из вышеизложенной схемы, в качестве экспозиции платоновский сюжет использует мотив "досознательной" жизни героя "внутри природы": в романе *Счастливая Москва* Платонов тоже прибегает к этому зачину, хотя и в трансформированном и сильно сокращенном виде²⁰². Несмотря на то, что девочка Москва живет в городе (в Петрограде), ее жизнь до поворотного момента, связанного с "темным человеком с горящим факелом", описывается лаконично как "скучный сон", что может восприниматься как мотивный эквивалент бессознательной жизни "внутри природы". За "пробуждением" героини, вызванным событиями революции, последует период странничества, которое приведет ее в большой город, в Москву. Таким образом, экспозиция романа *Счастливая Москва* в основных чертах воспроизводит первые три мотивных блока платоновского метасюжета, хотя внутри этих блоков Платонов и допускает трансформации отдельных мотивов: в частности, за мотивом выделения человека из природы следует повторное слияние с природой, помещение внутри нее (ср. мотив повторного сна <"девочка уснула и забыла все" (9)>, странствия с "уснувшей душой", не помнящей "ни людей, ни странствия" (9)).

²⁰² Надо отметить, что экспозиция романа не давалась Платонову легко: как пишет Н. Корниенко (1991б: 60, 63–67), он множество раз переделывал ее, оставив в черновиках романа четыре варианта: в первом наброске фигурирует Москва Явная — инженер-механик, которая испытывает шариковые подшипники в Институте Высоких скоростей (см. Друбек-Майер 1994: 255 о связи фамилии "Явная" с "явленными иконами" Софии). Во втором наброске он пытается приписать к обрывавшемуся буквально на полуслове первому сюжету предысторию героини, которая выросла без матери, с отцом-механиком, философом бездомья, который и дает девочке имя в честь Москвы. В третьем наброске, содержащем лишь одну незаконченную фразу, фигурирует прибывший летним утром в Москву человек, а в четвертом движение идет в обратном направлении, из Москвы в провинцию: Москва — круглая сирота, "не помнящая родства", инженер-техник — едет на работу в "дальнюю лесную область" по маршруту героя *Ювенильного моря*. Как видно из этих набросков, окончательный вариант ближе всего ко второму наброску, в котором имеется предыстория героини, правда, Платонов сильно сокращает ее и оставляет лишь упоминание об отце, с которым она жила в раннем детстве.

Далее платоновский метасюжет реализуется не только в судьбе Москвы Честновой, но осколочно перепоручается и другим героям романа: присутствующие в романе мотивы "обучения наукам", "создания проекта спасения человечества и попытки его осуществления" связаны не только с Москвой Честновой, но и с мужскими персонажами романа, прежде всего с Сарториусом (изобретение инструмента справедливости, весов) и Самбикиным (борьба против смерти и добывание животворящей влаги). Проекты спасения человечества у Платонова обычно фантастичны, связаны с изобретением различных устройств (ранние рассказы, *Антисексус*), строительством здания (*Котлован*) или города (*Чевенгур*), но могут быть реализованы и в более отвлеченной форме, в частности, в мотиве "спасающей человечество любви": именно через этот мотив со спасением человечества связана и Москва Честнова, ищущая в любви возможность преодолеть разобщенность между людьми (в качестве своеобразных "проектов спасения" человечества могут рассматриваться и ее прыжки с парашютом и строительство метро²⁰³). Как правило, попытки осуществления подобных проектов у Платонова обречены на провал, после чего герой либо погружается на дно жизни, либо уезжает в дальние страны. Так происходит и в романе *Счастливая Москва*: "попытки спасения человечества", предпринятые Сарториусом и Самбикиным, терпят поражение, хотя на первый взгляд проекты обоих героев удачны: изобретенные Сарториусом весы широко используются в народном хозяйстве и заслужили признание властей ("его за это поцеловал замнарком тяжелой промышленности" (41)), а животворящая влага, добытая Самбикиным из тела умершего ребенка, спасает умирающую Москву Честнову. Однако по большому счету от этого ничего в мире не меняется, жизнь героев продолжается как раньше, человечество такое же ущербное и "неспасенное", как до открытий героев. За этим и следует мотив "погружения героя на дно", реализованный в судьбе Сарториуса, в его болезни и новой жизни в качестве безвестного служащего Груняхина, живущего мелкой, неприметной жизнью с озлобленной женой. "Проекты спасения" Москвы Честновой тоже терпят фиаско: в любви она не находит "коммунизма", с неба она падает с горящим парашютом, а авария в шахте метро лишает ее ноги. Это все означает крах ее миссии и сопровождается погружением на

²⁰³ Ср. Малыгина 1998а: 38: "В мире Платонова возможность "подняться над землей" необходима человеку, чтобы увидеть масштабную картину мира и представить себе его "общий план". По этой же причине платоновские герои мечтают о крыльях; они забираются на гору, надеясь с высоты разглядеть всю землю; они летят к солнцу и звездам на кустарных космических аппаратах; участвуют в создании способов "возвышения человека" — "кораблей спасения" человечества."

дно существования: конечной реализацией этого мотива является ее жизнь в жакете с Комягиным. Однако в судьбе Москвы Честновой реализуется и мотив "отъезда в дальние страны": ее исчезновение в последней главе может восприниматься именно в качестве такового.

Любая модель, сколь бы удачна она ни была, обладает определенной схематичностью и не может отражать всего многообразия моделируемого явления: так и модель платоновского метасюжета не может включить в себя всех сюжетных мотивов платоновских произведений и отдельное произведение не исчерпывается ей. В частности, в связи с романом *Счастливая Москва* следует упомянуть такие важные мотивы, как мотив души, мотив света, мотив стройки социализма, мотив музыки, мотив коллективного гения, мотив "прежних" и "новых" людей, мотив перевоплощения, мотив Апокалипсиса и др.²⁰⁴, которые тоже повторяются из произведения в произведение. Они, тем не менее, вписываются в общую модель метасюжета, являясь дополнительными реализациями двух центральных мотивных блоков платоновского сюжета, стремления платоновских людей "спасти человечество", понять смысл существования, с одной стороны, и краха этих стремлений, с другой. Реализацией этих двух сюжетных линий, "восходящей" и "нисходящей", являются и мотивы сюжета *Счастливой Москвы*.

3.1.2.2. Общественно-литературный пласт 1930-х годов

Известно, что в основе платоновских сюжетов часто, особенно на рубеже 20-х–30-х годов, лежит актуальный злободневный материал, отклик писателя на те или иные события и процессы общественно-политической и литературной жизни; так, в частности, в *Котловане* (1930) писатель дает свою интерпретацию событий "года великого перелома", объявленного Сталиным в декабре 1929 года перехода к политике "ликвидации кулачества как класса" (Геллер 1999: 266); повесть *Впрок* (1930) написана по горячим следам после весенних постановлений 1930 года ВКП(б) по коллективизации (Андрей Пл 1994б: 268), *Ювенильное море* поднимает тему социалистического колхозного строительства в деревне в духе производственного романа, *Джан* и *Такыр* написаны под впечатлениями от писательской поездки, целью которой было ознакомление с достижениями советской власти в Средней Азии, и т.д.

Сюжет *Счастливой Москвы* тоже перекликается с событиями общественной и литературной жизни времени своего написания, первой

²⁰⁴ См. подробнее: Малыгина 1999в: 212–222.

половины 30-х годов: фабульные элементы строительства нового мира в виде строящегося Медицинского Института и Московского метро, парашютных прыжков, комсомольского собрания и т.д. взяты из той действительности, которой жила Советская страна в начале 30-х годов, об этой действительности писали газеты и журналы, и она переходила в сюжеты не только платоновского романа, но и литературы соцреализма и искусства тех лет в целом. Как считает Н. Корниенко (1997а,б, 1999а), есть основания предположить, что непосредственным источником замысла сюжета являлась развернутая в 1933 году литературная акция под названием "Пролетарская Москва ждет своего художника", инициатором которой выступило Московское товарищество писателей. Согласно идее этой кампании, писатели должны были предложить читателям образ новой пролетарской Москвы, центра не только Советской России, но и всего мира, города Коминтерна, ЦК ВКП(б), красного Интернационала профсоюзов, лучших театров мира, где живет новый советский человек, преобразующий своим трудом не только древний город, но и основы бытия. Не только Платонов откликнулся на этот призыв: сюжеты "новой Москвы" буквально наводняют разные области искусства 1933–1934 годов; так, в частности, кинорежиссер С. Эйзенштейн обращается к писателям с призывом написать сценарий *Москва во времени*, в котором символика новой Москвы предполагалась быть оформленной в шекспировской традиции — "по 4 стихиям — воде, земле, огню и воздуху"; выходит масса поэтических книг, героями которых выступают эмблематические фигуры новой Москвы, архитекторы, инженеры и метростроевцы, в частности Лелька из поэтического цикла Ю. Долматовского *12–12-bis*, которая требовала отменить "буржуазный закон", запрещающий женщинам работать во время аварий в шахтах метрополитена, и т.д.²⁰⁵

Сюжет платоновского романа находится в интертекстуальных отношениях с этими текстами новой пролетарской Москвы: в частности, мотив "четырех мировых стихий", предложенный Эйзенштейном, воплощен как в образе Москвы Честновой, так и в мотивах "факела революции", "электричества" (огонь), "животворящей влаги" (вода), "могильной земли" (земля) и "воздушной страны бессмертия" (воздух) и др., а фабульный мотив аварии Москвы Честновой на строительстве Московского метро прямо перекликается с мотивом "отмены буржуазного закона" в стихотворении Долматовского. Н. Корниенко (1997а: 151–152, 1997б: 182–183, 1999а: 363–364) указывает также на такие "интертексты" платоновского сюжета, как сборник стихов Я. Смелякова "Работа и любовь" (1932), повесть М. Зощенко *Возвращенная молодость* (1933) и

²⁰⁵ См. Корниенко 1999в: 581.

"петербургский текст" русской литературы в целом. Согласно Н. Корниенко, диалог с этими текстами Платонов поручает разным героям своего романа: лирику "работы и любви" — инженеру Сарториусу, пытающемуся тщетно разрешить конфликт личного и коллективного, чувства и долга; задачу "возвращения молодости" — хирургу Самбикину, ищущему средство от смерти, а диалог с "петербургским текстом" — Комягину-Гамлету.

Связь Комягина с петербургским текстом осуществляется через его идентификацию с "темным человеком с горящим факелом", который, как и маленькая девочка Москва, согласно фабуле романа, помещен в пространство революционного Петрограда. В этом контексте "темный человек"-Комягин воспринимается как олицетворение того места петербургской линии русской культуры, которое ей отводилось официальной советской культурой 30-х годов: Петербург с его "текстом" вытеснялся в культурный маргинал, а вместо него создавался и возносился новый "московский" текст²⁰⁶. Как символ упадка старой петербургской культуры, "человек-ничто" Комягин вступает в диалог с продолжающим все же существовать петербургским текстом, с героями творчества Д. Хармса — с его людьми-тенями, чье присутствие и отсутствие ничего не меняет в мире, в котором царит атмосфера необъяснимой жестокости с постоянными драками, убийствами, нанесением увечий, исчезновениями и смертями героев: Комягин близок не только к абсурдно действующим, озлобленным героям из *Случаев* (ср. мотив получаемого Комягиным удовольствия от штрафования публики на улицах, мотив мании величия Комягина), но в нем угадывается даже хармсовская старуха из одноименной повести (ср. мотивы лежащей на полу мертвой старухи и лежащего на полу "мертвого" Комягина)²⁰⁷. Хотя прямого влияния вышеупомянутых текстов Хармса на тексты Платонова нельзя доказать²⁰⁸,

²⁰⁶ См. Clark 1981: 146, 1986: 236.

²⁰⁷ О перекличках творчества Платонова и Хармса см. Кобринский 1992, 1994: он, в частности, обращает внимание на то, что брутальный мир у обоих писателей не воспринимается как нечто ненормальное, а как раз представляет собой норму (1994: 88–89).

²⁰⁸ Ср.: "Мы можем сделать вывод, что Хармс и Платонов независимо друг от друга пришли к сходному типу воплощения тех трансформаций, которые произошли после революции в сознании целого народа и в наиболее концентрированном виде отразились в языке" (Кобринский 1992: 8); "...два писателя, не знакомых с творчеством друг друга, на рубеже 1920–1930-х годов создают принципиально новую модель художественного воплощения некоторых реалий..." (Кобринский 1994: 83).

тем более что текст Платонова писался раньше текстов Хармса, знакомство Платонова с творчеством Хармса посредством его детских текстов, опубликованных в детских журналах 20-х–30-х годов, тем не менее вполне вероятно: в семье Платонова в то время рос маленький сын, Тотик, и Платонов наверняка читал ему или с ним выходящую в то время детскую периодику, в которой печатался и Хармс. Длительные пребывания семьи Платоновых в Ленинграде у родителей жены в конце 20-х – начале 30-х годов в связи жилищными проблемами в Москве и лечением сына в Ленинграде²⁰⁹ тоже дают возможность предположить, что Платонов был знаком с литературной жизнью Ленинграда конца 20-х – начала 30-х годов и, возможно, с циркулирующими в писательской среде текстами Обэриутов. Но независимо от этого сюжет платоновского романа первой половины 30-х годов ведет диалог не только с новым "московским текстом", но и своеобразно перекликается с преданным официально анафеме и забвению "петербургским текстом"²¹⁰.

Кроме призыва создать новый, "московский текст" литературы, сюжет платоновского романа перекликается и с другим призывом к писателям тех лет: "Напишем книги о славных питомцах комсомола — строителях социализма" (Корниенко 1999в: 581). Из совмещения этих двух задач — писать о новой Москве и о комсомольцах — возникает сюжет *Счастливой Москвы*, в котором в пространстве новой пролетарской Москвы юные герои — представители нового мира — решают производственные и идеологические задачи второй "безбожной" пятилетки, работают в институтах и конструкторских бюро, строят московское метро, распространяют идеологию социализма по всему свету²¹¹. С юными строителями социализма связан мотив "нового человека", являющийся центральным советским мифом 30-х годов: особенно первые шесть глав романа написаны в духе восхищения этим новым "историческим типом",

²⁰⁹ Об этом см.: Изломанная... 1990; Андрей Пл 1991а,б.

²¹⁰ О том, что "петербургский текст" русской литературы актуален в связи с романом *Счастливая Москва*, свидетельствует и неосуществленный план Платонова присоединить к роману в качестве второй части роман *Путешествие из Ленинграда в Москву в 1937 году*, рукопись которого бесследно исчезла во время войны. Подробнее об истории создания романа см. 1.2.2. настоящей работы.

²¹¹ Н. Корниенко (1999в: 582) указывает на связь мотива переписки Божко на эсперанто с трудящимися всего мира с поставленной перед советскими писателями на страницах "Литературной газеты" 1933 года глобальной задачей знакомить рабочих других стран с достижениями советской литературы на эсперанто.

покоряющим природу и преобразующим жизнь в вечный праздник²¹². Образ "цветущей" Москвы Честновой прямо перекликается с описаниями "цветущей" Москвы в массовых песнях 30-х годов, с сияющей Любовью Орловой из советских кинокомедий 30-х годов и с девушками на полотнах А. Дейнеки, П. Кузнецова, Ю. Пименова, С. Рянгиной и др.²¹³

В сюжете романа отразилось и платоновское решение поставленных перед писателями задач по созданию новой литературы, разработке новых тем и форм литературы. В частности, "новые люди" романа заменили собой "бедного Евгения", "символ архаического индивидуализма", конец темы которого объявил в те годы Луначарский (Корниенко 1991б: 59); в свою очередь, любовная фабула романа, история отношений главных героев перекликается с требованием тех лет уничтожить "круг традиционных тем": вместо классического любовного треугольника предлагалось выдвинуть на передний план ""пары сил", противоположных по знаку и заставляющих вращать "колесо" произведения"²¹⁴. В сюжете своего романа Платонов не отказывается от любовной фабулы и не отвергает классического любовного треугольника, но эти мотивы подвергаются существенной переработке: во-первых, любовный треугольник значительно расширяется и включает в себя целых четырех мужчин, добивающихся любви героини; во-вторых, Москва Честнова, соблазняющая и затем бросающая своих любовников, не вписывается в ту традиционную схему, в которой женщине отводится роль пассивной стороны, носительницы доброты и любви. Вместо этого ее образ вполне соответствует тому часто встречающемуся в советской литературе о революции мотиву "женщины, которая наносит тот или иной удар любимому человеку ради верности долгу" (Жолковский & Щеглов 1986: 120): Москва Честнова жертвует любовью ради постижения нового мира, сути коммунизма. По принципу контрастного варьирования в этот же парадигматический тематический комплекс "человек перед выбором между чувством и долгом" вписываются и мужские персонажи романа: в них реализован противоположный мотив "мужчина, забывающий о долге в объятиях женщины"; по очереди и Божко, и Сарториус и Самбикин теряют в объятиях Москвы Честновой интерес к решению насущных задач, от которых зависит судьба социализма. Заключающийся в этих мотивах пересмотр классической любовной фабулы переходит в откровенную пародию в любовной истории Москвы Честновой и Комя-

²¹² Подробнее о мотиве "нового человека" см. 3.2.4.1.1. настоящей работы.

²¹³ См.: Гюнтер 1991б, 1997, 1999а; Морозов 1995; Фоменко 1999.

²¹⁴ Так охарактеризовал роман 30-х годов советский критик А. Лежнев (цит. по Корниенко 1991б: 59–60).

гина: возвышенная любовь и столь же возвышенный отказ от нее ради долга заменяется в ней мелкой бытовухой, озлобленностью и фарсово разыгранным убийством/самоубийством Комягина, тоже пародийно соотношенным с мотивом "убийства/самоубийства по страсти" классических античных и шекспировских трагедий.

В 30-е годы перед писателями была поставлена также задача создания новых романских форм, которые отражали бы наилучшим образом новую жизнь советских людей. Так возникли новые жанровые разновидности социалистического романа, наиболее популярной и многочисленной из которых был "производственный роман", но, согласно К. Кларк (Clark 1981: 255–260), кроме него культивировались и пять других видов романа: исторический роман, роман о достойных интеллектуалах или изобретателях, роман о войне или революции, злодейский или шпионский роман и роман о Западе. Если сравнить сюжет платоновского романа с "типовым сюжетом" (Master plot²¹⁵) вышеупомянутых разновидностей сталинского романа, то становятся очевидными не только черты сходства (присутствующие в романе мотивы строительства нового мира, заводов, клиник, московского метро, мотивы революции и научных изобретений), но и различия в мотивной структуре: выделенные К. Кларк (Clark 1981: 256–260) шесть мотивных блоков — Prolog or Separation, Setting up the Task, Transition, Climax (Fullfillment of the Task is Threatened), Incorporation (Initiation), Finale (or Celebration of Incorporation), — а также центральный хронотоп соцреализма, неизменная устремленность в эсхатологическое будущее, присутствуют в романе Платонова, но часто в откровенно пародийной форме²¹⁶. Пародийное отношение Платонова к канонам сталинского романа выражается, в частности, в пренебрежении многими обязательными составляющими этого романного типа: в романе Платонова нет, в частности, положительного героя; вместо этого предлагается набор весьма амбивалентных героев, которые сочетают в себе как положительные, так и резко отрицательные черты. Герои устремлены в своих мечтах и действиях в будущее (соответствие хронотопу соцреализма), но в них отсутствует движение: они либо топчутся на месте, либо их тянет назад, в прошлое. Вместо конкретных производственных задач они решают весьма абстрактные и туманные задачи вроде достижения бессмертия, устано-

²¹⁵ См. Clark 1981: 159–176.

²¹⁶ См.: Друбек-Майер 1994: 252; Новикова 1998: 195. В таком же пародийном отношении роман находится и к советской кинокомедии, на связь с которой указывается в работе А. Кретиной (1998б). См. также: Гюнтер 1999б о *Ювенильном море* как пародии на производственный роман (статья не была нам доступна).

вления справедливости в мире, определения сущности человеческой души и т.д. Поскольку платоновский сюжет вопреки канонам типового сюжета производственного романа строится не вокруг конкретной задачи, то в нем отсутствуют и другие его мотивные элементы: нет сюжетной кульминации (climax), угрожающей осуществлению этой задачи (происки врагов заменены в романе образами безобидных "контрреволюционеров", бормочущих в ночи воров и хулиганов, "нищих и тайных буржуев", а функцию стихийного бедствия выполняет авария в шахте метрополитена, которая, лишив Москву Честнову ноги, не мешает ей, однако, продолжать поиски коммунизма), нет последующей инкорпорации/инициации (беседа Божко с Сарториусом, в которой он призывает инженера дойти до страшного тайника души и обезвредить его, лишь внешне имитирует этот мотив) и четко обозначенного финала с торжеством по случаю достижения поставленной задачи. Вместо этого в открытом финале платоновского романа²¹⁷ угадывается полемическая реакция на регламентированные соцреалистическими канонами концовки: Платонов игнорирует требование законченности текста, "формообразующего принципа повествования в соцреализме" (Новикова 1999: 98) и оставляет без благополучного разрешения все сюжетные линии романа. О том, что открытый финал романа использовался Платоновым как сознательный сюжетный прием, свидетельствует запись Платонова, относящаяся к созданию романа: "В конце должно остаться великое напряжение, сюжетный потенциал — столь же резкий, как и в начале романа. Сюжет не должен проходить и в конце, кончатся"²¹⁸. В целом открытый финал романа участвует в моделировании смысловой амбивалентности романа: незавершенность текста подчеркивает его принципиальную открытость для любых, даже противоречивых интерпретаций.

3.1.2.3. Мифопоэтический пласт

Помимо актуального общественно-литературного пласта платоновский сюжет эксплуатирует и ряд мотивов, восходящих к мифу, архетипическим образам и сюжетным схемам²¹⁹. Особой насыщенностью такими мотивами

²¹⁷ О поэтике открытых финалов в платоновском творчестве писала Л. Фоменко (Фоменко 1978); см. также Лотман 1971: 263, 280.

²¹⁸ Платонов 2000: 181.

²¹⁹ Разумеется, весьма часто мифологический пласт настолько переплетен с вышеупомянутым общественно-литературным пластом, что трудно рассматривать их отдельно; в частности, это видно и по рассмотренному выше типовому сюжету

отмечены не только начало и конец романа, но и различного рода кульминации, развязки, сюжетные повороты и переходы, обладающие особой смысловой нагрузкой в структуре текста. Ниже мы рассмотрим мифологические фабульные мотивы, наиболее существенные для сюжета романа.

Сюжет романа завязывается одним из самых распространенных мифологических и общелитературных мотивов, мотивом *огня*: "темный человек с горящим факелом" воспроизводит космизирующее действие внесения света во тьму, сотворения космоса из хаоса. Данный мотив широко используется Платоновым, особенно в его ранней воронежской публицистике²²⁰, и перекликается не только с космогоническими представлениями мифологического мышления, но и с античной и христианской мифологией, средневековыми легендами и ранними романтическими текстами М. Горького (Малыгина 1999в: 213). Мотив огня связан в романе прежде всего с "темным человеком" Комягиным, который в своей функции приравнивается к несущему свет людям Прометею²²¹, однако в силу разоблачения этого образа в ходе сюжета он оказывается скорее каламбурным "квази-Прометеем"²²².

Мотив огня воплощается также в светящемся образе Москвы Честновой и в связанных с ней мотивах солнца, электричества и тепла, однако он, как и мотивы, связанные с другими первоэлементами, водой, воздухом и землей, носит в романе амбивалентный характер: заключенные в этих стихиях созидательное и разрушающее начала находятся в постоянном поединке, в котором побеждает то одно, то другое начало. Сам образ "темного человека с горящим факелом" амбивалентно сочетает себе как мотивы света (жизнь, космос), так и тьмы (смерть, хаос): борьба этих двух начал реализуется на сюжетном уровне в отношениях Москвы Честновой с Комягиным и его функциональными заместителями. Огонь же из созидательного начала превращается в инструмент уничтожения в сцене падения

сталинского романа: он мифоподобен и все его сюжетные элементы так или иначе опираются на архетипические схемы.

²²⁰ Ср. образ факела в публицистической статье Платонова 1919 года *К начинающим пролетарским поэтам и писателям*: "<пролетарское, общечеловеческое искусство> будет музыка всего космоса, стихия, не знающая граней и преград, *факел, прожигающий недра тайн*, огненный меч борьбы человечества с мраком и встречными слепыми силами" (Платонов 1988в: 490). Курсив наш. — ХК.

²²¹ О прометеевом мифе в мифопоэтике Платонова см. Naiman 1987: 190.

²²² Подробнее об этом см. 3.2.4.2. настоящей работы.

Москвы с горящим парашютом и обозначает конец ее жизненного восхождения и начало духовного и социального падения. Вода как рождающая, лечащая стихия задействована в мотиве "животворящей младенческой влаги", добываемой в романе хирургом Самбикиным, с помощью которой происходит исцеление раненой Москвы Честновой; с исцеляющей функцией воды связан также фабульный мотив поездки Москвы Честновой к "большой воде", на берег Черного моря. Как символ бессознательного, хаоса вода участвует в мотивах "канализационных труб", крови, мочи и пота. Мотив воздуха, реализованный в любви Москвы к этой стихии, в ее полетах, олицетворяет мечты героев о свободе, движении в даль и будущее и связан с представлениями героев о рае, утопическом локусе, расположенном в высоких слоях атмосферы; в сцене же падения Москвы Честновой с горящим парашютом воздух оборачивается своей разрушающей ипостасью и выступает в ней, вместе с огнем, как инструмент уничтожения. С воздухом связан и комплекс мифопоэтических представлений о душе/духе, которые пародийно обыгрываются в романе в мотиве "души в кишках умершей девушки". Мотив земли носит также амбивалентный характер и участвует в сюжете романа как в сценах, связанных с ее плодородной, рождающей символикой, так и в сценах, которые актуализируют связанные с ней представления о могиле, царстве смерти: с рождающей функцией земли связана, в частности, землемерная яма, локус любви Москвы Честновой и Сарториуса, а с символикой смерти связаны такие фабульные мотивы, как авария Москвы Честновой в шахте метро и разнообразная могильная тематика романа (сон Сарториуса, история самоубийства мальчика и др.).²²³

Архетипическая ситуация "борьбы противоположных сил" реализуется в романе и в ряде других мотивов, в том числе в мотивах "музыки" (образ "уличного музыканта", "шума и гула" нового мира, "симфоническая тема" в романе) и "молчания" (умолкшая скрипка и ночная тишь), "цветения" (красочность, насыщенность цветами "нового мира") и "увядания" (отсутствие цветов, бледность, серость)²²⁴. Реализацией комплекса "борьба нового со старым", "смерть старого — рождение нового" являются также анализированные А. Кретиным (1998б) фабульные элементы романа, уходящие корнями в древнюю комедию и миф: инвективы (мотив "стыжения"), жертвоприношение (мотивы "коровы, из которой делают

²²³ Более подробно данные мотивы рассматриваются в главах 3.2.3.1.2. и 3.3.4.2. настоящей работы.

²²⁴ Подробнее см.: Малыгина 1985: 83–102, 1995б: 79–88; Корниенко 1997б: 187–190; Фоменко 1999: 184–185; Серафимова 1999: 273–276.

котлеты" и "личного жертвоприношения" Груняхина), приготовление к еде/сама еда (мотивы, связанные с едой: "Москва несколько лет ходила и ела по родине...", комсомольский ужин, базар с продавцами и покупателями еды и т.д.), смех (смеющаяся Москва, "усмехающиеся" вещи), сон (сон Москвы Честновой, "уснувшая душа", сон на бульваре, сон Матрены Чепурковой). Как убедительно показывает в своем анализе А. Кретинин, эти фабульные элементы можно обнаружить как в начале, так и в финале романа, что придает роману кольцеобразную композицию. Кольцеобразно расположены также мотивы "вытеснения старого новым" в начале и конце романа: сначала маленькая девочка Москва Честнова приходит на смену старому "темному человеку"²²⁵, а в финале Груняхин вытесняется на периферию собственного существования приемным сыном Семеном²²⁶. В начале и конце романа можно обнаружить также мотив "брака как поединка", уходящий корнями в древние представления о производительном акте как борьбе противоположных сил: ср. брак Москвы с первым мужем ("Случайный человек познакомился однажды с Москвой и *победил* ее своим чувством и любезностью" (10)), с Комягиным (издевательства Москвы над ним и приказ покончить жизнь самоубийством), а также брак ее функциональной заместительницы Матрены Филипповны с Груняхиным (постоянные побоища между ними).

Остановимся коротко еще на некоторых моментах переключки платоновского сюжета с древними мифологическими схемами и мотивами, которые весьма широко эксплуатировались в советской литературе и образовали ее мифопоэтическую базу. Как указывают А. Жолковский и Ю. Щеглов (1986: 139), мотив смерти старого и рождения нового сопровождался часто мотивом "необратимого исчезновения и забвения": в приведенном ими в качестве примера романе М. Горького *Детство* сюжет завязывается смертью отца, которая сопровождается амнезией героя и последующим переездом и началом жизни в новом месте. Эта сюжетная схема полностью воспроизводится в романе Платонова: умирает отец девочки, а она, "уснув и забыв все", уходит из дому и, "не помня ни людей,

²²⁵ По проницательному наблюдению А. Кретиной (1998б), Москва Честнова выступает на семантическом уровне по отношению к "старому человеку" и как "убийца", и как "дочь", так как обоюдная семантика "огня", "горения" позволяет отождествить умершего от тифа отца Москвы Честновой и погибшего "темного человека с горящим факелом".

²²⁶ Как замечает А. Кретинин (1998б), на связь Сарториуса-Груняхина и приемного сына Семена указывает общее имя — Семен: если при этом учесть близость Семена к "семени", то мотив отношений Груняхина с приемным сыном легко прочитывается как "вытеснение, изживание "семени старого" "семенем новым".

ни пространства", несколько лет скитается по России, пока не оказывается в Москве, где и начинается ее новая жизнь. Платонов использует в фабуле романа и другой широко распространенный мотив советской литературы, связывая переломный момент в жизни героя с историческим переломным моментом: конец старой жизни Москвы Честновой и начало новой совпадает с Октябрьской революцией, которой таким образом приписывается значение большее, чем просто историческое: это начало новой эпохи, новой жизни.

Далее фабула романа во многом строится на разного рода реализациях мотива "перехода", который, как считает К. Кларк (Clark 1981: 167–176), является основным архетипом, лежащим в основе советской мифопоэтики. Герои Платонова переходят из одного состояния в другое, пройдя при этом разного рода испытания, несущие характер инициационных препятствий. В качестве таких испытаний в мифологических схемах часто используются мотивы странничества, неприкаянности, отказа от цивилизованного быта, потери собственности, заключения в темном месте, телесных увечий и т.п.²²⁷ В сюжете платоновского романа легко обнаружить подобные схемы: первый раз мотив перехода из одного состояния в другое с испытанием встречается в самом начале романа, в фабульном мотиве странствий Москвы Честновой по России, без имущества, нищей. Впоследствии этот мотив неоднократно повторяется: Москва Честнова уходит от первого мужа ("не взяв с собой ни одного второго платья"), покидает хорошую квартиру в центре Москвы, поменяв ее на комнату в общежитии, и т.д. Мотив отверженности, заключения в темном месте сопровождает и перерождение Сарториуса в Груняхина: он переживает во время загадочной болезни своеобразную квазисмерть, теряя при этом зрение (символика смерти-тьмы), затем, расставаясь со своей прежней жизнью, странствует по Москве, прежде чем воскреснуть в новом качестве. Квазисмертью является также ампутация ноги Москвы Честновой, сопровождающая ее перерождение в Мусю, "хромую психичку". Мотив ампутации, в котором можно увидеть реализацию мотива "строительной жертвы" соцромана, уходит корнями в эксплуатируемую соцреалистической литературой мифему физического кенозиса (Смирнов 1994: 253), которая реализуется в мотиве инициационных лишений, болезней, ранений: согласно этой мифеме, герой, подвергшийся подобной деидентификации, тем не менее возвращает себе место в жизни, добивается своего. Так же и Москва Честнова, несмотря на потерю ноги и хромоту²²⁸,

²²⁷ См.: Мелетинский 1976: 226; Жолковский & Щеглов 1986: 143–145; Лотман 1996г: 219–220.

по-прежнему добивается расположения к себе мужчин, остается такой же (или даже более) привлекательной, как и раньше²²⁹.

Если всмотреться, однако, повнимательнее в метаморфозы платоновских героев, то становится очевидным, что на самом деле они являются манифестацией не архетипа перехода (ср. вышеупомянутое утверждение К. Кларк), а архетипа "сохранения, восстановления исходного статуса героев", к которому, согласно мнению И. Смирнова, восходит сталинистский роман (Смирнов 1994: 246–247). Переходы платоновских героев из одного качества в другое на самом деле носят только внешний, мнимый характер, ведь какие бы меры они ни принимали, какие бы испытания судьбы они ни проходили, чтобы изменить свою жизнь, они остаются одними и теми же, возвращаются в исходную точку, не могут уйти от себя. Эта неизменность жизни и невозможность что-то изменить оценивается Платоновым амбивалентно: с одной стороны, вечный круговорот жизни, в котором все лишь повторяется и нет места личностному и общественному прогрессу, вызывает у Платонова глубокую скорбь и оценивается отрицательно (отсюда трагичность образов Москвы Честновой и Сарториуса-Груняхина), но, с другой стороны, и радикализм нового, который утверждает себя полным забвением и уничтожением старого, тоже осуждается Платоновым: недаром преобразовательные проекты героев Платонова и сами герои в своем пафосе радикально все изменить гротескны и в конце концов терпят фиаско.

М. Дмитривской (Дмитровская 1995а: 99) высказана мысль, что сюжет романа "пришел в противоречие с первоначальным замыслом"; действительно, анализ мотивной структуры романа и ее реализации в сюжете

²²⁸ Согласно И. Смирнову (1994: 254), хромой персонаж является главным персонажем не только соцреалистического романа 30-х годов, но и современного СР.

²²⁹ Мотив покалеченности Москвы Честновой дал повод некоторым исследователям интерпретировать сюжет романа в психоаналитическом ключе: в частности, Н. Друбек-Майер (1994: 263) пишет, что развертывание сюжета свидетельствует о том, что сначала Платонов идентифицирует себя с Москвой Честновой, но затем хочет ее (и себя) уничтожить: на сюжетном уровне это происходит в мотиве аварии Москвы Честновой, а также в усилении ее отрицательной атрибутики (от "воздушности", "душевности" к "пустоте"). Кроме того, она пишет (там же), что "ампутация на сюжетном уровне — реализация традиционного представления ущербности России, но одновременно и желание уничтожить мир (душу мира, воплощенную в женщине)"; в целом, сюжет романа имеет, согласно мнению Друбек-Майер (265), следующие обозначаемые: судьбу образцового города Москвы как "центрального очага", движение русской истории (причем советского периода, продолжающегося перенесением столицы из Петербурга в Москву традицию Москвы-Третьего Рима), и судьбу души мира.

показывает, что фабула романа, отчасти заимствованная из советских производственных романов и советских кинокомедий, задуманная как рассказ о героической жизни новой советской молодежи, претерпевает в своем сюжетном воплощении существенное изменение: для сюжета значительной оказывается не история молодых людей, описание их трудового энтузиазма и перипетий их любви, а судьба идей, воплощенных в судьбе героев: идея бессмертия, загадка человеческого бытия, проблематика духовного и телесного начал, разума и чувства и т.д. Сюжетная реализация фабулы меняет также тон повествования: вместо задуманной героики, содержащейся в фабуле, сюжет содержит пародийные и трагедийные черты, что в результате приводит к тому, что *Счастливая Москва* прочитывается отнюдь не как советский роман о новой жизни, а как философское размышление о тупиках человеческого сознания, о трудной судьбе человека в конкретно-историческом и вечно-экзистенциальном плане.

3.2. Персонажи *Счастливой Москвы*

В *Счастливой Москве* по-романному задействовано большое количество действующих лиц, среди которых четко выделяются персонажи *центральные*, "герои": Москва Честнова, Сарториус/Груняхин, Самбикин, Божко, Комягин; и персонажи *эпизодические*, появляющиеся в повествовании лишь в каких-нибудь отдельных эпизодах²³⁰: "темный человек с горящим факелом", уличный музыкант, весовщик дровяного склада, молодые энтузиасты инженер Селин, комсомолка Кузьмина, путешественник Головач, композитор Левченко, астроном Сицылин, метеоролог авиаслужбы Вечкин, конструктор Мульдбауэр, электротехник Гунькин с женой, ребенок с опухолью на голове и мать ребенка, старый хирург, медсестры, управдом, бывшая жена Комягина, машинистка Лиза, ее матушка-старушка, ресторанный мужик, прораб, метростроевки, пожилой горец, мальчик-бродяга, торговец паспортами с Крестовского рынка, директор орс, кондукторши, Матрена Филипповна Чепуркова, Семен, Константин Арабов, Катя Бессонэ-Фавор и др.²³¹

²³⁰ О классификации действующих лиц см. Томашевский 1996: 80, 1999: 199–201.

²³¹ Своеобразными "эпизодическими действующими лицами" являются и покойники, встречающиеся в романе: препарированные Самбикиным трупы молодых женщин, а также "прошлые люди" Петр Никодимович Самофалов, Анна Васильевна Стрижева и Ксения Иннокентьевна Смирнова, портреты которых продаются на Крестовском рынке.

Если применить к героям платоновского романа лотмановское деление персонажей на *действующих, сюжетообразующих, подвижных* ("герой-действователь") и *пассивных, неподвижных* (Лотман 1971: 290–296), то к первым относится, прежде всего, Москва Честнова, но с некоторыми оговорками и мужские персонажи Сарториус, Божко и Самбикин: примечательно, что в ходе романного действия сюжетная активность героев различная, в частности, активность Москвы Честновой к концу романа убывает, с тем, чтобы в последней 13-ой главе сойти на нет (также из повествования исчезают Самбикин и Божко), а одного из мужских персонажей Сарториуса, возрастает, и в последней главе главным "героем-действователем" становится Сарториус-Груняхин. Именно в этих двух персонажах, в Москве Честновой и Сарториусе, перепетиях их судьбы и перемещениях в романном пространстве, реализуется право "героя-действителя" на сюжетную активность и относительную свободу по отношению к обстоятельствам (Лотман 1993: 95), а также на особое поведение: героическое, безнравственное, нравственное, безумное, непредсказуемое, странное (Лотман 1971: 295).

Герои *Счастливой Москвы* обладают довольно яркими индивидуальными чертами, что допускает рассмотрение каждого из них в отдельности как *характера*, но ряд свойств героев указывает на то, что они — *типы*, пассивные позиции некой коллективной личности или идеи²³², носителем которой они являются. Герои Платонова — не столько целостные психологические личности, обладающие "жизненной достоверностью", свободой действия и другими характерными чертами героя реалистической литературы, а, как пишет Т. Сейфрид (Seifrid 1992: 106), они — "серия типизированных экзистенциальных поз" ("a series of typified existential postures"). Они нужны Платонову не как психологически достоверные характеры, а как носители определенной идеи, которая через них вводится в роман и затем проверяется на состоятельность. Л. Карасев (1990б: 27), противопоставляя героев Платонова героям Достоевского, пишет, что многим равноправным идеям, носителями которых являются персонажи Достоевского, Платонов противопоставляет одну идею, рассаженную по головам многих персонажей. В *Счастливой Москве* такая идея — идея коренного переустройства бытия, его "оухотворения": она рассажена по головам "новых людей", Сарториуса, Божко и Самбикина, которые в силу "общности" идеи, носителем которой они являются, могут рассматриваться как различные варианты одного единого героя. Москва Честнова же может рассматриваться как аллегорическое воплощение самой утопической идеи.

²³² О делении персонажей на *характеров* и *типов* см. Бахтин 1986: 160–168.

Персонажи романа выстраиваются также в разветвленную систему героев и их двойников. Двойниками Москвы Честновой воспринимаются другие женщины в романе, причем не только живые, но и мертвые: машинистка Лиза, Матрена Филипповна, умершая девушка, препарированная Самбикиным; эти "двойниковые сестры" Москвы Честновой представляют ее приземленную, лишенную утопичности ипостась и реализуют какое-либо ее свойство, чаще со знаком минус (Москва "мертвая", "мещанка", "ведьма" и т.д.). Общим двойником объединенного мужского персонажа Сарториуса-Самбикина-Божко, представляющего собой различные реализации "нового человека", выступает вневойсковик Комягин, который отождествляется с "темным человеком с горящим факелом" и имеет, в свою очередь, ряд функциональных заместителей: к ним относятся "ресторанный кавалер" Москвы, весовщик с дровяного склада и др. Противопоставление трех мужских персонажей, Сарториуса-Самбикина-Божко, Комягину и его заместителям мотивируются прежде всего по признаку "утопичность-антиутопичность", "положительность-отрицательность", "активность-пассивность", "новый-старый": первые три принадлежат утопическому хронотопу романа, принимают активное участие в строительстве нового мира, в то время как Комягин и другие "антигерои" отличаются своей "внесистемностью", неучастием в утопическом хронотопе; их функция — разоблачение "нового мира" Сарториуса-Самбикина-Божко²³³. Комягин представляет собой обобщенный символ неудавшейся революции, утраченных возможностей, превратившихся в цинизм утопических чаяний. Всех героев, однако, характеризует то, что они не являются последовательными конструкциями, с начала до конца заданными фигурами, а меняются как сами, так и местами друг с другом: так, например, все мужские персонажи, герои-утописты временами сближаются со своим двойником, а антигерой-Комягин когда-то сам был мечтательным юношей, сочинявшим стихи и рисовавшим картины. В образе Москве Честновой этот же эффект достигается предельной амбивалентностью самого персонажа: она моделируется одновременно и как герой, и как антигерой.

²³³ В этом они сближаются с функцией *плута, шута, дурака, чудака*; см. Фарыно 1991: 122.

3.2.1. О некоторых моделирующих категориях персонажей *Счастливой Москвы*

В структуре литературного произведения персонажи обладают двойкой характеристикой и функцией: с одной стороны, они сами обладают особой смоделированностью, а с другой, они же — носители моделирующей функции в мире произведения²³⁴. В качестве моделирующих категорий персонажей могут выступать их имена, внешний портрет, речевая характеристика, поведение и т.д.²³⁵; персонажи же сами выполняют важную моделирующую функцию, будучи "знаками", носителями закодированного в художественный текст смысла, "основными сюжетными единицами" романного текста (Лотман 1993: 93), носителями различных точек зрения (Успенский 1995: 9–212), тех или иных мотивов (Томашевский 1996: 199). Далее мы будем рассматривать персонажей *Счастливой Москвы* с точки зрения следующих моделирующих категорий: имя, портрет и речевая характеристика.

3.2.1.1. Имена

Имена платоновских героев образуют цельную, тщательно продуманную и выверенную в деталях систему. Именем и различными его формами моделируется не только характер и социальный статус героя²³⁶, отношения между персонажами и представленными ими различными точками зрения²³⁷, но и идеи, носителями которых они являются. Имена подчеркивают

²³⁴ См. об этом: Фарыно 1991: 102.

²³⁵ Б. Томашевский (1996: 200–201) говорит в этой связи о *масках* персонажа, каковыми выступают внешность, одежда, обстановка жилища, имена, лексика героя, стиль его речей, темы, затрагиваемые им в разговорах; все они участвуют в разработке конкретных мотивов, гармонирующих с психологией персонажа.

²³⁶ Мена социального статуса сопровождается меной имени, фамилии, а иногда и отчества; как особый случай мены имени выступает мена имени при *выходе* из приобретенного социального статуса, напр., исключенный из монашества Сильвестр Медведев стал *Сенька Медведев* (Успенский 1971: 482–484). В этой связи интерес представляют аналогичные ситуации у Платонова, напр., в *Котловане* образ *Медведя-Молотобойца* — *Миши Медведева* может отчасти объясняться подобной практикой; в *Счастливой Москве* Москва Честнова и Сарториус претерпевают трехкратное переименование.

²³⁷ О наименовании как проблеме точки зрения см. Успенский 1995: 33–48.

статус платоновских персонажей как типов и указывают на их мифопоэтическую конструированность. Как пишет В. Ристер (1988: 139), "имена лишь на первый взгляд делают персонажи романа дискретными, так как разноименованные персонажи сводятся к общему персонажу/модели, и поэтому разные имена/обозначающие соотносятся с некоторым общим обозначаемым, совместным для модели и группы, придерживающейся определенного мировоззрения". Речь идет о различных модификациях платоновской утопии, о вариантах "идеи жизни", утопического проекта преобразования человека и всего онтологического порядка мироздания, и о проверке этой идеи разными персонажами Платонова.

В платоновской поэтике имен обращает на себя внимание необычность, часто нарочитая сделанность большинства платоновских имен (ср. Тютень, Витютень, Протегален, Копчиков, Дванов, Пухов, Воцев, Жачев, Фро и др.)²³⁸. Как пишет Е. Толстая-Сегал (1978а: 196), "основным принципом семантического построения имени у Платонова является семантический сдвиг: это сдвиг привычного звучания и смысла, возникающий в результате замены одной буквы, слияния нескольких корней в один, сочетания обычного имени с обычным же, но семантически или морфологически несовместимым суффиксом, обрубания корня". В качестве примера она приводит такие платоновские имена, как *Верьмо* (заменой одной буквы *д* → *в* (дерьмо/верьмо) происходит сдвиг смысла от отрицательного, низкого к положительному, связанному с корнем *вер-*); *Воцев* (слияние нескольких корней в один: *воск/воц* — "обыденный, природный, хозяйственный материал" + *вообще* — "идея общности и общности" + *вотще* — "идея тщеты"); *Дванов* (*два* + *Иванов* + *давить* → взаимодействие смыслов двойственности и сдавленности) и т.д. (Толстая-Сегал 1978а: 196–197). Она указывает также (там же), что "через имя собственное осуществляется самая эффективная связь низших уровней текста с высшими", т.е. имя персонажа становится проводником смысла текста, а иногда и мельчайшей сюжетной единицей.

Впечатление "сделанности" производят и имена персонажей *Счастливой Москвы*: главная героиня названа именем города (*Москва*), а фамилия *Честнова* "сделана" от корня *честный, честность*²³⁹; фамилии *Сарториус*

²³⁸ Анализ имен персонажей у Платонова см.: Толстая-Сегал 1978а: 196–210; Геллер 1982: 25, 256–257, 264; Жолковский 1994: 387–388; Яблоков 1991б: 534–535, 540, 565; Харитонов 1995в: 152–172; Вьюгин 1998а: 358–359; Эльзон 1998: 271; Крючков 1998: 63–66; Пастушенко 1999а: 33–34 и др.

²³⁹ Происхождение имени Москвы Честновой обосновывается самим повествователем в начале романа: "Ей тогда дали имя в честь Москвы, отчество в память Ивана — обыкновенного русского красноармейца, павшего в боях, — и фамилию в знак

вовсе нет в русском языке, а фамилии *Самбикин*, *Божко*, *Комягин* и *Груняхин*, хоть и похожи на обыкновенные русские фамилии, образованные с помощью самых распространенных в русской антропонимике суффиксов *-ов/-ев*, *-ин* или *-ко*, производят впечатление "сделанных" или, по крайней мере, необычных. Какие же смыслы моделируются именами и их меной в романе *Счастливая Москва*? Имя главной героини *Москва* содержит возможность двоякой интерпретации этого персонажа: помимо опирающегося на реалии 30-х годов прочтения, согласно которому речь идет просто о девушке с необыкновенным именем²⁴⁰, антропоним *Москва Честнова* указывает и на возможность аллегорического прочтения персонажа: путем возникновения аналогии между Москвой-девушкой и Москвой-городом она начинает восприниматься как персонификация новой советской Москвы и ее идеологии — коммунистической утопии; в более широком смысле она становится развернутой метафорой всей новой советской России²⁴¹. Прежнее же имя Москвы Честновой, *Оля* ("Ей казалось, что отец звал ее Олей" (9)), уменьшительная форма от женского имени *Ольга*, моделирует "до-московскую" Москву как обычную русскую девочку в противоположность необычной по всем параметрам Москве "московской". Имя *Оля* указывает также на ее "родословную" в платоновском творчестве: по аналогии с формой имени в ней "воскресает" сирота *Настя* из *Котлована* с заключающейся в этом персонаже символикой²⁴². Лишение же Москвой в конце романа ее прежнего исключительного, идеального статуса сопровождается переименованием Москвы Честновой в *Мусю* (вследствие аварии она не только "сокращается" на одну ногу, но также сокращается и ее имя): мена "высокого" имени "Москва Честнова" в "низкую" Мусю моделирует новый сниженный социальный и экзистенциальный статус данного персонажа (отныне она — обыкновенная "баба" из коммунальной квартиры)²⁴³,

честности ее сердца, которое еще не успело стать бесчестным, хотя и было долго несчастным" (9).

²⁴⁰ Сам по себе факт "странных" имен характерен для описываемой эпохи: ср. практику давать в первые десятилетия советской власти такие личные имена, как Трактор, Ревмир, Октябрина, Нинель и др. (см. Петровский 1984).

²⁴¹ См. 3.2.3.1. и 3.3.4. настоящей работы.

²⁴² Подробнее об этом см. 3.2.2.3. настоящей работы.

²⁴³ Друбек-Майер (1994: 263) указывает на звуковое соответствие имени *Муся* с *мусором*.

однако содержащийся в форме *Муся* ласкательно-уменьшительный оттенок говорит о том, что низкая ипостась Москвы не лишена сочувственной оценки. Через имя *Муся* осуществляется также связь с одной из двойниковых сестер Москвы Честновой, с *Матреной Филипповной*, ведь одна из форм имени Матрена — *Муся* (Петровский 1984: 154). В целом "низкие", обыкновенные имена Москвы Честновой являются частью антиутопической стратегии романа: ими моделируется не-утопическая, "приземленная" Москва, с человеческими чувствами и слабостями, любящая (Оля), раненая (*Муся*) и страдающая (Матрена Филипповна).

В романе содержится и другой случай трехкратной смены имени персонажа с подобными утопическими и антиутопическими коннотациями: инженер *Семен Алексеевич Жуйборода* сам меняет простоватую крестьянскую фамилию *Жуйборода* на "высокую" латинизированную фамилию *Сарториус*, лучше соответствующую его новому статусу строителя нового мира, но в конце романа, добровольно расставшись с прежней жизнью, вновь приобретает простоватую фамилию, став *Иваном Степановичем Груняхиным*. Имена Сарториуса — Жуйборода-Сарториус-Груняхин — указывают на цикличность его жизненного пути не только в социальном плане, но и в плане экзистенциальном, указывая на доминирующую в каждой отдельной фазе сферу бытия: и фамилия Жуйборода, и фамилия Груняхин указывают на низменную, телесную сферу бытия (ср. коннотации пищи, связанные с обеими фамилиями: Жуйборода → жевать ("мать крестьянка его выносила в своих внутренностях рядом с теплым пережеванным ржаным хлебом" (24); Груняхин — "пищевой работник")), а латинизированная фамилия Сарториус ассоциируется, в свою очередь, с культурой, знанием, наукой, разумом, высшей сферой бытия²⁴⁴. Еще в ранней прозе Платонов увлекался именами античного происхождения, в частности, латинскими именами (ср. персонажи рассказа "Тютень, Витютень, Протегален")²⁴⁵, и сознательно пользовался их смысловыми возможностями. О неслучайном выборе Платоновым имени *Сарториус* и об осознании семантики имени свидетельствует запись Платонова 1936 года, относящаяся к роману: имя Сарториус помечено в скобках — "(лат.)"²⁴⁶. Семантика имени Платоновым не разъясняется, однако исследователи романа указывают на следующие возможные значения, идущие от латинских корней *sartus* и *sartor*: 1) "переделанный", "исправленный",

²⁴⁴ Подробнее см. Дмитровская 1996в, 1999ж.

²⁴⁵ См. Вьюгин 1998а: 358.

²⁴⁶ Корниенко 1991б: 62.

"исправный", "находящийся в хорошем состоянии" (Яблоков 1995а: 237; Спиридонова 1999: 305); 2а) "портной", "починщик" и 2б) "разрыхляющий почву", "полольщик" (Спиридонова 1999: 305)²⁴⁷, которые, соответственно, моделируют Сарториуса как "активно делающего свою жизнь героя", "нравственно сосредоточенного на налаживании внутренней и окружающей жизни" (там же)²⁴⁸.

На налаживании жизни сосредоточивается и тридцатилетний геометр и городской землеустроитель *Виктор Васильевич Божко*, фамилия которого сообщает его деятельности мифологический и космический масштаб: он — маленький земной божок, низкий демиург небесной Москвы, занимающийся самим устройством мира²⁴⁹. Землеустроитель по профессии, он устраивает и судьбы людей: Москву Честнову — в летное училище, негра Арратау — на проживание в СССР, Сарториуса — на новую работу, Лизу — замуж за Сарториуса и т.д. Как пишет Е. Яблоков (1995а: 225), переписка Божко на эсперанто с трудящимися всего мира воспроизводит мифологический сюжет Вавилонской башни с единым языком для всех людей и воспринимается как попытка достраивания этой башни, устранения той основной причины, из-за которой она не могла быть возведена; при этом жилище Божко, новый высотный дом в центре Москвы, приравнивается к "башне": "В центре столицы, на седьмом этаже жил тридцатилетний человек Виктор Васильевич Божко" (11). С Божко связана также идея пролетарского мессианизма (Семенова 1995: 212; Berger-Bügel 1999: 137–147), выражающаяся в его стремлении спасти угнетенных всего мира, призыве приехать жить в СССР.

Фамилия еще одного строителя нового утопического мира, хирурга *Самбикина*²⁵⁰, несмотря на русско-белорусский суффикс *-ин* (Суперанская

²⁴⁷ Согласно П.-С. Бергел-Бюгель (1999: 198), *Сарториус* означает "санитар", "хранитель".

²⁴⁸ Как пишет Е. Яблоков (1995а: 237), активное добывание Сарториусом меной имени нового социального и экзистенциального положения сопоставимо со сходной ситуацией переименования в романе *Чевенгур*, где крестьянин по имени Федор Достоевский переименовал не только самого себя, но и других крестьян, добываясь этим, чтобы они родились заново нравственно. О мотиве мены фамилий в *Чевенгуре* см. также: Толстая-Сегал 1981а: 263; Кобринский 1994: 92.

²⁴⁹ См.: Друбек-Майер 1994: 253; Дмитровская 1999г: 20–21.

²⁵⁰ В связи с именем *Самбикин* интерес представляет и такой недавно обнаруженный факт, что *Самбикин* — реальное лицо из воронежской юности Платонова: в начале 20-х годов Платонов учился у лектора Самбикина в Воронежском политехникуме (Ласунский 1999: 66).

& Суслова 1984: 61), воспринимается как не совсем типичная и, как пишет Н. Друбек-Майер (1994: 252), выстраивается в один ряд с нерусскими фамилиями *Сербинов-Сарториус*, которые представляют городской, московский утопический локус платоновского мира. В фамилии *Самбикин*, состоящей, согласно С. Пискуновой (1999: 425), из двух корней, "сам" и "би" (два), можно усмотреть также отражение двойственности Самбикина, борющихся в нем противоположных стихий тела и разума, а также его теории двойственного сознания²⁵¹.

Рассмотрим возможные семантические значения имени еще одного персонажа, вневойскового *Комягина*. Здесь виден общий корень со словами *комяга* и *комяжник*, которые, согласно словарю В. Даля (Даль 1999/II: 149), означают "обрубисто и топорно выдолбленное корытом бревно, кряж, служащий лодкою" и "лесного жителя, промышленяющего выделкою комяг и тому подобных грубых изделий", а также с диалектным *комякать* "бить" (Суперанская & Суслова 1984: 61). Первые два корня, на наш взгляд, моделируют Комягина как человека стихийно-природного с "грубой", "необтесенной" жизнью, что отличает его от "рациональных практиков" Сарториуса-Самбикина-Божко²⁵²; третий же возможный корень *комякать* "бить" соотносится с его страстью "наводить порядок", "поштрафовать публику" (Комягин как "бьющий" человечество), но при этом и он сам подвергается "битью": ср. "Ну зачем, зачем он есть на свете? Из-за одного такого все люди кажутся сволочью, и каждый *бьет* их чем попало насмерть!" (36), а также угрозу Москвы: "Я тебя сейчас деревянной ногой *растопчу*, если ты не издохнешь!" (49).

3.2.1.2. Портрет

Подобно именам, портрет как описание внешности персонажа воспринимается как своеобразный знак или даже "текст" и является элементом характеристики персонажа, с одной стороны, и играет роль определенной моделирующей системы, с другой²⁵³. Как неоднократно отмечалось исследователями платоновского творчества, в платоновских произведениях нет традиционного портрета: одним из первых его отсутствие отметил С. Залыгин, который в статье "Сказки реалиста и

²⁵¹ Об этом подробнее см. 3.3.2. настоящей работы.

²⁵² Ср. Савельзон 1999: 241, который усматривает в фамилии *Комягин* "семья смерти".

²⁵³ Более подробно о двоякой функции портрета в художественном произведении см. Фарыно 1991: 161–165.

реализм сказочника" (Залыгин 1971: 130–131) видит в отсутствии индивидуального и неповторимого внешнего портрета героев выражение их приобщенности к природе, их стремления к слиянности с ней. Вместо портрета индивидуального у Платонова, по его мнению, преобладают "портреты групповые" с какой-то общей портретной характеристикой, переходящей из произведения в произведение. При таком описании теряется индивидуальность героя, он сливается с другими похожими персонажами: как пишет В. Ристер (1988: 135) о героях *Чевенгура*, "они настолько похожи друг на друга, что именно сходство, а не дифференциация характеризует их внешность". В большей мере это относится, конечно, к лишенным всяких индивидуальных черт "прочим", "безотзовщине", но скупо описана внешность и других героев романа. Таково положение с портретами героев и в другом большом произведении Платонова, в *Котловане*²⁵⁴.

Несмотря на общую установку на индифферентный внешний портрет, техника портрета у Платонова претерпевала определенные изменения в разные периоды творчества. Как отмечает И. Спиридонова (1997: 176–177), произошедшая в конце 20-х годов в творчестве Платонова "смена героя" (перенос акцента с "головного" героя научно-фантастических рассказов на "сокровенного человека" повестей и романов) сразу повлекла за собой и принципиальное изменение портретных характеристик: в частности, она отмечает близость литературных новаций Андрея Платонова в жанре портрета с исканиями в этом же жанре в живописи Павла Филонова. По ее мнению, обоих художников объединяет "близость их мировоззренческих позиций: стремление постичь и выразить человека в его вселенских связях, обостренное чувство трагизма жизни <...> и одновременно активная, действенная вера в мировой расцвет", что обусловило ряд интересных сходств в художественных приемах изображения: это "опора на "знающий глаз", важность пространственных характеристик объекта, смысловая насыщенность каждого знака <...>, многократная пропись-осмысление одной темы"²⁵⁵. И. Спиридонова заключает (1997: 183), что Платонов "разработал оригинальную технику смыслового портрета, нашел свой путь сопряжения в художественном образе изобразительного и выразительного, означающего и означаемого, единичного и общего, конкретного и абстрактного. В его портретах каждая

²⁵⁴ См. подробнее: Teskey 1982: 113–115.

²⁵⁵ В связи со "знаковым" характером платоновского портрета А. Харитонов (1995в: 152) пишет о "превращенных в символ портретных деталях". О сходстве эстетики Платонова и Филонова писали и Е. Гаврилова (1990) и М. Михеев (1999а).

физическая деталь имеет метафизическое значение, а сокровенная жизнь души становится видимой". Надо полагать, что прием "смыслового портрета" возник из стремления Платонова описывать "внутреннего", "сокровенного" человека: его интересуют "не обычные — внешние, — а особые, так сказать, "внутренние" люди", чьи "лица повернуты внутрь голов, а снаружи видна лишь изнанка этих лиц <...>" (Карасев 1996: 156). Эти люди живут "внутри себя", и их безразличие к жизни внешней смоделировано именно отсутствием яркого внешнего портрета.

В романе *Счастливая Москва* тоже виден отказ от традиционного портретирования: внимание Платонова скорее акцентировано на внутренних, чем на внешних характеристиках героя, и даже те очень платоновские и необычные внешние черты героев, которыми они все-таки наделены, участвуют больше в моделировании их внутренней сущности, чем в построении внешне достоверных фигур. В особенности здесь выделяется главная героиня, Москва Честнова, внешность которой описана более детально, чем у других героев: неоднократно дается какая-то общая характеристика ее телу (чаще всего — "большое"); множественны также описания внешнего вида какой-нибудь отдельной части ее тела (рук, груди, щек, глаз, волос, лица, рта, ноги). В силу использованных Платоновым эпитетов ("большая", "пустая", "прелестная", "теплая", "непонятная" и т.д.) внешний портрет Москвы Честновой отличается размытостью, аморфностью и какой-то необычайностью, нереалистичностью, что указывает на то, что Москва Честнова — больше, чем "просто" персонаж, что она — некая обобщенная фигура, которая функционирует в структуре романа на двух уровнях: на реалистическом и на аллегорическом²⁵⁶. Об особой смысловой нагрузке данного персонажа свидетельствует, на наш взгляд, и особая мифопоэтическая насыщенность портрета Москвы Честновой: его детали перекликаются с мифологической образностью, моделируют ее в качестве некой амбивалентной "мировой души", аллегорического воплощения утопической идеи²⁵⁷. В связи с этим следует отметить, что по мере утраты Москвой своей "высокой", утопической ипостаси меняется и ее портрет: наиболее абстрактен и необычаен он в первой половине романа, когда происходит ее моделирование в качестве аллегорического воплощения утопии, но после аварии, дискредитирующей ее как утопический идеал, в ее портрете появляется больше конкретики и общности. Такими же "обычными" портретами обладают и "двойниковые сестры" Москвы Честновой, олицетворяющие ее лишенную утопической

²⁵⁶ Об этом писала и П.-С. Бергел-Бюгел (1999: 116–121).

²⁵⁷ Об этом подробнее см. 3.2.3. настоящей работы.

абстрактности и возвышенности ипостась: машинистка-Лиза, мещанский вариант Москвы, обладает схожими характеристиками с Москвой (розовое лицо, полная девственница, темные волосы, привлекательная наружность (40)), но лишена свойственной утопической Москве "надземности" и исключительности. Этим же качеств лишена и Матрена Филипповна, которая моделируется как полная противоположность прелестной, полной жизненных сил Москвы: у нее "некрасивое и нелепое до жалости" лицо; ее нос "велик и тонок", губы — "серые" и глаза "бесцветные", засохшее тело, напоминающее фигуру мужчин с опавшими грудями (56). Она — "обедневшая" Москва, ее "пустой" вариант.

В отличие от Москвы Честновой, портреты мужских персонажей даны в скупых сведениях об их внешности: у Сарториуса описывается его *рост* ("маленького роста", "ростом меньше <Москвы Честновой>", "короткого роста", "небольшой",) *лицо* ("доброе", "угрюмое", "широкое" "похожее на сельскую местность"²⁵⁸, "обыкновенное согретое жизнью", "несоразмерное", "высохшие следы слез и морщины борьбы с неотвязным отчаянием тоскующего чувства"), *общий вид* ("беспомощный", "ничтожный", "испачканный", "грустный", "одичавший от грусти", "недостаточно красив", "однообразное тело"); примечательно, что основные черты внешности Сарториуса передаются Груняхину ("небольшое одетое тело" с "круглым и по виду неумным лицом наверху"). Сведения о внешности хирурга Самбикина еще более скупые, чем о Сарториусе: в противоположность ему он — высокого роста и крупного телосложения ("длинное, усохшее тело, доброе и большое", "громоздкое лицо", "нос его <...> велик и чужд", "длинный Самбикин"); в качестве общего впечатления о нем неоднократно сообщается, что он "небрежный" и "нечистоплотный". Меньше всего описана внешность *Божко*: о нем сообщается лишь возраст ("тридцатилетний человек") и отмечается лысина на голове ("лампа освещала его лысеющую голову, наполненную мечтой и терпением" (12)) и худоба фигуры ("исхудалое горло"). "Худым" является и вневойсковик *Комягин* ("худой и бледный" (15), "с давно исхудавшим лицом, покрытым морщинами тоскливой жизни и скучными следами слабости и терпения" (16)).

²⁵⁸ М. Михеев (1999а: 257) пишет, что "в лице каждого платоновского персонажа проступает автопортрет. <...> почти всякий раз герой <...> просто срисован автором с самого себя." В связи с портретом Сарториуса, который и по ряду других признаков воспринимается как alter ego писателя, интерес представляет данная характеристика героя, ведь современник, друг Платонова Ф. Сучков описывает самого Платонова этими же словами: "Он походил на сельскую местность" (Андрей Пл 1991б: 35).

Сопоставляя внешние характеристики мужских персонажей романа, можно заключить, что их портреты сливаются в один общий портрет внешне невзрачного мужчины с явным акцентированием черт незначительности, непривлекательности, физической истощенности. Здесь видна культивированная Платоновым "эстетика некрасивого" (Михеев 1999а: 365), которая вытекает не из негативного отношения Платонова к своим героям (наоборот, герой отрицательный моделируется у Платонова как внешне привлекательный; ср. описание антигероя Константина Арабова: "превосходный собою" (55)), а является неотъемлемой частью его техники "смыслового портрета", которая пренебрегает внешней стороной явлений, расцененной как ложная и обманчивая, и дорожит "внутренним", "сокровенным". Согласно этому принципу смоделированы и "некрасивые", но "добрые" мужские персонажи *Счастливой Москвы*.

3.2.1.3. Речевая характеристика

Исследователи творчества Платонова сходятся во мнении, что отличительной особенностью платоновского повествования, "мифологизованной языковой картины мира" (Радбиль 1998: 10), является слиянность голоса автора-повествователя с голосами героев, отсутствие дистанции между этими повествовательными инстанциями²⁵⁹. Как пишет Ю. Левин (1991: 170), "в языковом отношении автор²⁶⁰ практически не отличается от своих персонажей, он растворен в них и в их речевой стихии". Это приводит к тому, что практически ни об одном фрагменте повествования нельзя с полной уверенностью сказать, кому принадлежит слово — автору-повествователю или герою²⁶¹. Но как справедливо замечает Т. Радбиль

²⁵⁹ Т. Радбиль, на наш взгляд, справедливо связывает данное явление поэтики Платонова с изображенным в его произведениях мифологизированным взглядом на мир, которому чужда стилистическая дифференциация речи (там же: 11). О "языковой мифологии" Платонова см. подробнее главу 4. настоящей работы.

²⁶⁰ Терминологическая путаница в изучении данной проблемы хорошо видна в этой цитате: автор использует термин "автор" ("имплицитный автор"), хотя из контекста становится ясно, что подразумевается "повествователь" как внутритекстовая повествовательная инстанция.

²⁶¹ Ср.: "...вместо выделения конкретных "точек зрения" появляется "плавающая" точка зрения, перекрывающая различные воспринимающие сознания. Авторская оценочная точка зрения убирается, идеология "разливается" по тексту" (Толстая-Сегал 1978б: 106); "...автор "прислоняется" то к той, то к иной точке зрения, в порыве высшей справедливости он не в состоянии предпочесть "одну точку зрения другой" — но с равной щедростью отдает свои уста противоборствующим взглядам" (Толстая-Сегал

(1998: 11), "все же нельзя говорить о полном слиянии точек зрения автора и персонажа"; по его мнению, речь идет скорее "о тенденции сближения позиции Повествователя то с одним, то с другим героем на протяжении всего произведения"²⁶². Из этого постоянного совмещения двух дистанций, сближения с позицией героя и отдаления от нее, возникает и путающая читателя манера повествования платоновского "лирико-сатирического" стиля, которая не позволяет взглянуть на изображаемое с какой-то одной позиции²⁶³.

Помимо речевого тождества повествователя и героев, и персонажи между собой практически не различаются своей манерой говорить: в силу этого значение речевой характеристики для построения образа героя у Платонова значительно меньше, чем у авторов, которые сознательно используют план фразеологии в целях разграничения различных точек зрения²⁶⁴. "Множественность", "взаимовключенность точек зрения" (Толстая-Сегал 1981a: 250), трудность разграничения позиций персонажей от позиций повествователя, распространение несобственно-прямой речи²⁶⁵, господство единого стиля — все это заставило многих исследователей Платонова говорить о "монологичности" его стиля, для которого нереле-

1981a: 251); "...рассказчик согласен вообще с любой из точек зрения, любое слово готов "освоить"..." (Яблоков 1992: 231).

²⁶² В этой связи М. Вознесенская (1995б: 3) отмечает, что хотя в плане фразеологии позиции автора-повествователя и героя не разграничиваются, в плане *пространственно-временном* или *психологическом* точки зрения автора-повествователя и персонажей вполне могут быть дистанцированы. Крайне слабую дифференцированность субъектов речи (план фразеологии) при явной противоречивости точек зрения (план идеологии) отмечает и Е. Яблоков (1992: 232). Как пример противоположных точек зрения Х. Гюнтер (1998: 117–131) приводит точки зрения *юродства* и *ума*, встречающихся во многих произведениях Платонова; см. также Меерсон 1997: 18–26, которая анализирует прием "лишнего слова" как способ притивопоставления точек зрения героя и рассказчика.

²⁶³ Об этом подробнее см.: Подорога 1989: 22; Михеев 1995: 265; этой же проблематике посвящена и книга О. Меерсон "Свободная вещь: поэтика неостранения у Андрея Платонова" (Меерсон 1997); см. также рецензию на книгу Меерсон Т. Сейфрида (Seifrid 1998).

²⁶⁴ О различных планах повествования см. Успенский 1995: 30–79.

²⁶⁵ О платоновской "нарратологии", приемах повествования см.: Зюбина 1970; Корчагина 1970; Баженова 1975; Fastig 1974; Вознесенская 1995а; Ходел 1998б, 1999а; Корниенко 1998; Андрияускас 1998; Маканин 1998; Locher 1998; Peters 1998; Нонака 1999 и др.

вантно разграничение "своего" и "чужого" слова²⁶⁶. "Полифоничность" повествования парадоксальным образом оборачивается "диалогизированным монологизмом" (Günther 1984), своеобразной "гомофоничностью", "монотемностью" повествования, подчиненностью его авторской философской ткани" (Корниенко 1998: 199). Исследователи пишут также о "антидиалогичности" платоновского повествования (Ристер 1988: 141; Маканин 1998: 250), при котором платоновские персонажи разговаривают "мимо" друг друга, не обмениваются информацией, точками зрения, а лишь "самовысказываются". Но следует еще раз подчеркнуть, что впечатление "монологичности", "монотонности" платоновского повествования возникает лишь оттого, что автор-повествователь, солидаризирующийся с самыми различными, порой противоречивыми точками зрения героев, вбирает их в себя и сплавляет в некую аморфную, объединяющую все произведение точку зрения, которая, однако, и сама лишена всякой авторитетности.

Значение речевой характеристики в построении образа героев в романе *Счастливая Москва* незначительно, несмотря на то, что в романе относительно много прямой речи героев в виде диалогов: все главные герои говорят почти на одинаковом, лишенном индивидуализирующих черт языке. Лишь в речи Комягина, в его грубовато-простонародной манере говорить, с комическим смешением экзистенциального и административно-бюрократического лексикона, чувствуется стремление Платонова придать своему герою социальную характеристику жителя городских низов, претендующего на более высокое положение в обществе (ср. мотив его участия в добровольных правоохранительных организациях). Таким образом, речь героев лишена дифференцирующей функции между ними, но она не приобретает этой функции и по отношению к автору-повествователю: прямая речь героев носит те же черты "странного" платоновского языка, что и язык повествователя. Особенно это видно в тех кусках текста, в которых они рассуждают о философских вопросах любви, бессмертия, загадки души и бессмертия, которые, как известно, составляют тематическое ядро платоновского творчества. Перетекание стилистических особенностей автора-повествователя в речь персонажей объясняется в данных случаях тем, что, в сущности, их рассуждения являются лишь

²⁶⁶ С. Бочаров (1994: 37–38) справедливо отмечает движение от ранней сказовой формы повествования с ее ориентацией на "чужое слово" к произведениям зрелого периода (начиная с середины 1920-х годов), в которых господствует "авторская речь", которая, однако, "неоднородная внутри себя" и включает "разные до противоположностей тенденции, выходящие из одного и того же выражаемого платоновской прозой сознания".

изложением каких-то важных для Платонова концептов устами героев. Таким же оправданным в свете специфики платоновского стиля представляется противоположное суждение Р. Ходела (1999а: 248) о том, что, в сущности, речь автора-повествователя пронизывается особенностями речи главной героини — Москвы²⁶⁷. Поскольку в повествовании к тому же отсутствует авторитетный голос автора, который бы оценивал те или иные высказывания или поступки героев, текст в целом воспринимается как смешанный дискурс автора-повествователя и героев, в котором трудно различить, где позиция автора-повествователя и где позиция героя. Граница между речью автора-повествователя и речью героя, таким образом, растворяется, создавая предпосылки для множественных прочтений текста.

3.2.2. Герои *Счастливой Москвы* в контексте персонажей платоновского творчества

3.2.2.1. Типы мужских персонажей

В платоноведческой литературе существует общепризнанное деление персонажей на три основных типа: 1) естественный человек, 2) деятель-утопист и 3) странник²⁶⁸. В строителях нового мира *Счастливой Москвы*,

²⁶⁷ Он считает, что в отличие от речи Москвы Честновой речь мужских персонажей Самбикина-Сарториуса-Божко представляет собой "кодифицированную норму", "воплощение официального языкового поведения" (там же). С этим утверждением, однако, трудно согласиться.

²⁶⁸ Ср. типологии платоновских героев: Малыгина 1992а: 21–26, 1995б: 26–45; Яблоков 1992: 246; Лангерак 1998: 209–210. Е. Яблоков (1992: 246) выделяет три основных типа платоновских героев в соответствии с доминирующим в них тем или иным началом личности: 1) инстинктивно-природное ("естественный человек"); 2) рационально-волевое ("деятель-утопист") и 3) интуитивно-духовное ("странник"); Н. Малыгина вводит помимо типов "естественного человека", "сокровенного человека-странника" и "сверхчеловека", совпадающих с типологией Яблокова, еще тип "Спасителя", христоподобного персонажа, готового во имя спасения человечества на полное самоотречение. Как пишет Н. Малыгина (1995б: 38), "способность к "ясновидению" и созданию целостной картины бытия отличает у Платонова всех героев-спасителей". Кроме того, их обязательной характеристикой является целомудрие, отказ от женщины во имя спасения человечества. Таковыми являются, в том числе, Иван Копчиков из *Рассказа о многих интересных вещах*, Александр Дванов из *Чевенгура*, Назар Чагатаев из *Джана*. Н. Малыгина (1995б: 41) считает, что образ "сокровенного человека" (Фома Пухов, Макар Ганушкин, Захар Павлович, Воцев и др.), своеобразного "маленького человека" платоновского мира, возник путем "расчленения" образа Спасителя: он характеризуется тем же "беспокойством о "всеобщей судьбе",

Сарториусе-Самбикине-Божко, как бы вновь воскресают рационально-волевые герои ранней воронежской прозы, тип деятеля-утописта, "сокрушителя адова дна". К этому типу принадлежат герои ранних научно-фантастических рассказов (Маркун из одноименного рассказа, Вогулов из *Сатаны мысли*, Чагов из *В звездной пустыне*, Баклажанов из *Приключений Баклажанова*, Матиссен из *Эфирного тракта*, Крейцкопф из *Лунной бомбы* и др.), злые, одинокие гении-преобразователи вселенной, которые от благих намерений, желая победы над смертью, покушаются на природные законы и стараются подчинить их человеческому разуму. Их отличают такие качества, как фанатичность, титанизм и жизнеотрицание; во имя высокой цели они отказываются от любви к женщине, от семейной жизни; их мышление строго дедуктивно, прагматично, для них ценно только то, что служит достижению цели; они материалисты — вместо веры в Бога они верят только в то, что осязаемо, конкретно, что можно трогать, ощущать. Их деятельность носит разрушительный и апокалипсический характер, ведь прежде чем установить новое царство сознания, нужно до основания уничтожить все старое, "взорвать вселенную в хаос и из хаоса сотворить иную вселенную — без звезд и солнц, — одно ликующее, ослепительное всемогущее сознание, освобождающее все формы и строящее лучшие земли" (*Потомки солнца*²⁶⁹). Но как показывает судьба героев *Лунной бомбы*, *Сатаны сознания*, *Потомков солнца* и др., эти преобразователи-утописты парадоксальным образом несчастны, одиноки; добившись цели, разрушив все до основания, они сами приходят в ужас от результатов своей деятельности, от того бездушия, которое царит в созданном ими мире. И несмотря на то, что они убежденные материалисты, из их лексикона парадоксальным образом не исчезает слово

правдоискательством, способностью сохранять в себе человеческую душу и надеждой на воскрешение умерших", что и платоновский Спаситель, но вокруг него нет того высокого целомудренного ореола, что характеризует, в частности, Сашу Дванова; они — несколько простоватые "душевные бедняки", которые, однако, стремятся осуществить программу спасения человечества.

Надо отметить, что за пределами вышеупомянутых типологий остаются второстепенные и отрицательные персонажи; ни к одному из вышеперечисленных типов не относятся также герои сатирических произведений конца 1920-х гг., такие, например, как Петр Евсеевич Веретенников из *Государственного жителя* или Иван Федорович Шмаков из *Города Градова*. В этих произведениях Платонов разрабатывает новый тип, тип думающего за всех бюрократа ("умник"), который предназначался для разоблачения не только политической, но и онтологической несостоятельности советского общества конца 1920-х годов; см. Лангерак 1998: 209–210.

²⁶⁹ Платонов 1974: 18.

душа: именно душа оказывается главной и исключительной необходимостью человека:

Любовь стала мыслью, и мысль в ненависти и отчаянии истребила тот мир, где невозможно то, что *единственно нужно человеку* — душа другого человека... (*Потомки солнца*²⁷⁰)

На примере Вогулова из *Потомков солнца* Платонов показывает, что первопричиной разрушительной деятельности героев ранних рассказов Платонова по переустройству вселенной является не их сатаническая природа, а боль утраты, желание мести и торжества справедливости. Смерть, царившая в мире и отнявшая возлюбленную Вогулова, становится первым врагом человека, и именно против нее направлена борьба Вогулова и многих других демонических героев-преобразователей.

Молодой Платонов описывает героев своих ранних рассказов без иронии: он сопереживает их дерзанию и переживает вместе с ними их неудачу. При этом в его ранних рассказах встречается и другой тип ученого (напр., "Прочный человек" в *Рассказе о многих интересных вещах*), который описан чисто "извне", без сочувствия. В более позднем творчестве тип фантастического утописта-преобразователя трансформируется в тип "рационального практика", инженера-ученого, который лишен демонических черт, однако также занят проектами перестройки мира, как и его предшественник в фантастических рассказах воронежского периода. Таковы герой-рассказчик *Родины электричества*, Берtrand Берри из *Епифанских шлюзов*, Семен Сербинов из *Чевенгура*, инженер Прушевский из *Котлована*, Верьмо из *Ювенильного моря* и др. Начиная с *Ювенильного моря*, этот тип носит откровенно пародийные и гротескные черты, что свидетельствует об определенной критической оценке деятельности этих "рациональных практиков" Платоновым. Тем не менее, они не даны целиком отрицательно, а скорее амбивалентно, что сохраняет за ними авторское сочувствие.

В *Счастливой Москве* наиболее яркий продолжатель линии платоновских "демонических ученых"²⁷¹ — молодой хирург *Самбикин*. Работая в "Медицинском экспериментальном институте специального назначения" (ср. "Опытно-исследовательский институт по Индивидуальной антропотехнике" в рассказе *Рассказ о многих интересных вещах* 1923 года), он проводит исследования, цель которых — очистить больной организм от смертельного гноя, с одной стороны, и обнаружить в умирающем

²⁷⁰ Там же: 22.

²⁷¹ Определение Teskey 1982: 43.

организме некую "младенческую влагу", с помощью которой можно остановить смерть и даже воскрешать умерших, с другой²⁷². Одержимость Самбикина наукой, поиски бессмертия, отказ от любви к Москве Честновой, подчеркнутый материализм его мировосприятия (именно он обнаруживает, что "душа" — "пустота в кишках"), — все это обнаруживает родство Самбикина с героями-утопистами ранней прозы. На родословную указывает и мотив несчастной, неразделенной любви, превращенной платоновскими учеными в мозговую энергию ("любовь Самбикина к Москве уже превратилась для него в такую умственную загадку, что Самбикин всецело принялся за ее решение и забыл в своем сердце страдальческое чувство" (44)).

К утопическим проектам уничтожения мира ради его тотальной переделки, часто встречающимся в ранних рассказах, приравнивается борьба Самбикина с стрептококками: путем аналогии "земной шар" — "шар на голове мальчика" ("За левым ухом у мальчика, заняв полголовы, вырос шар, наполненный горячим бурым гноем и кровью" (19)), болезнь мальчика с опухолью на голове воспринимается как болезнь мира, а необходимость "искрошить не только всю голову больного, но и все его тело до ногтей на пальцах ног" (20) — как аналогия тотального уничтожения старого, "больного" мира во имя рождения нового, "здорового" мира. Как отмечает Н. Друбек-Майер (1994: 261), благодаря космическим масштабам деятельности Самбикина он приобретает черты теурга, но так же в нем можно увидеть и дьявольские, демонические черты. На дьявольское в Самбикине указывает и гротескная сниженность как его самого, так и его деятельности: в его портрете подчеркивается несоразмерность его тела и общая неухоженность внешнего вида²⁷³, а его отношения с пациентами граничат с безумством и сексуальными патологиями²⁷⁴: он целуется и обнимается со своими умирающими больными ("по-

²⁷² В этом мотиве можно увидеть влияние существенной для платоновской поэтики федоровской идеи воскрешения мертвых, но С. Семенова (1995: 215) это отрицает, так как "Федоров считал идею бессмертия будущих поколений на костях ушедших поколений глубоко безнравственной"; вместо этого она полагает источником действий Самбикина "древнюю мифологическую, материальную, телесную мистику" (220). Н. Друбек-Майер (1994: 243), в свою очередь, видит в мотиве оживления мертвых и добывании животворной воды переключку со средневековой герметическо-алхимической традицией.

²⁷³ См. подробнее: 3.2.1.2. настоящей работы.

²⁷⁴ Ср. Семенова 1999: 115, которая справедливо отмечает, что любовь платоновских героев к мертвому телу имеет "совсем не некрофильское склонение и связана всегда <...> с потребностью в восстановлении умершего".

целовал ребенка в увядшие губы" (20); "Самбикин в долгом одиночестве гладил голое тело умершего, как самую священную социалистическую собственность" (42); "ее обнимал Самбикин и пачкал кровью ее груди, шею и живот" (43)), мечтает жениться на трупе ("у него прошла мысль о возможности жениться на этой мертвой — более красивой, верной и одинокой, чем многие живые" (34)) и хранит дома ампутированную ногу Москвы Честновой. Тем не менее, граничащая с безумием дьявольская одержимость Самбикина смягчена его способностью к страданию, глубоким несчастьем из-за безответной любви.

Образы двух других мужских персонажей, инженера-механика Сарториуса и землеустроителя Божко, продолжают линию трансформированных в "инженеров-преобразователей" деятелей-утопистов, однако Сарториус в большей степени наделен чертами платоновских правдоискателей-странников²⁷⁵. Подобно своим предшественникам, они тоже одержимы работой, ради нее отказываются от личной жизни, ведут аскетичный образ жизни, отвергают любовь (ср. мысли Сарториуса: "Уйди, оставь меня опять одного, скверная стихия! Я простой инженер и рационалист, я отвергаю тебя, как женщину и любовь... Лучше я буду преклоняться перед атомной пылью и перед электроном!" (26)). Профессия "городского землеустроителя" Божко прямо отсылает к утопической деятельности его предшественников по устраиванию новой жизни на земле, а работа машиностроителя-инженера Сарториуса связана с работками всевозможных чудо-машин и технических устройств "спасения человечества" героями ранних рассказов; в романе *Счастливая Москва* в качестве такой чудо-машины выступают изобретенные Сарториусом сверхточные весы, "инструмент чести и справедливости" (31)²⁷⁶. Даже после перевоплощения Сарториуса в неизвестного работника общепита Груняхина его деятельность по преобразованию жизни и по установлению в мире справедливости продолжается, правда, в сниженном виде:

²⁷⁵ Малыгина 1995б: 36; Яблоков 1995а: 226.

²⁷⁶ Деятельность и Сарториуса, и Божко указывает на возможные автобиографические коннотации этих персонажей: подобно Божко, Платонов в молодости занимался землеустройством, будучи инженером-мелиоратором в Воронежской области; Сарториусу же отданы многие реалии биографии Платонова: провинциальное происхождение, профессия, место работы (в 30-е годы Платонов работал в "Республиканском тресте весов, гирь и мер длины" — в "мериле труда"; там же работает и Сарториус), мена отцовской фамилии (Климентов → Платонов / Жуйборода → Сарториус). Автобиографичен также образ мальчика с опухолью в голове: сын Платонова, Тотик, болел подобным образом в конце 20-х – начале 30-х годов; см. Андрей Пл 1991а: 40.

<...> он ведал заготовкой порций хлеба к обеду, нормировкой овощей в котел и рассчитывал мясо, *чтобы каждому досталось по справедливому куску*. Ему нравилось кормить людей, он работал с честью и усердием, кухонные весы блестели чистотой и точностью, как дизель. (54)

В течение одного месяца он, по указанию начальника орс, целиком изменил унылое убранство столовой на роскошное и влекущее. Груняхин заключил на год договор с трестом зеленого строительства, а также с Мосмебелью и другими организациями. Он поставил сменные горшки с цветами и постелил ковровые дорожки; затем усилил циркуляцию воздуха и сам починил электромотор <...>. На стенах столовой и сборочного цеха Груняхин повесил крупные картины с изображением эпизодов древнеисторической жизни: падение Трои, поход аргонавтов, смерть Александра Македонского, — и директор завода похвалил его за вкус. (55)

В отличие от Самбикина, Сарториус и Божко лишены гротескного демонизма Самбикина, по сравнению с ним они человечны и даже обыденны. Но они все — "заложники жесткой системы дедуктивно-прагматического мышления", "узники"²⁷⁷ нового мира, его иллюзий и идей (Корниенко 1991б: 61). Только Сарториус постепенно освобождается от иллюзий своего мировоззрения: его не удовлетворяет то материалистическое и рациональное объяснение бытия, которое предлагает Самбикин ("причина всей жизни" — "пустота в кишках" (33–34)), он не разделяет его безграничной веры в возможности человеческого разума, и в этом он походит на инженера Прушевского из *Котлована*, тоже осознавшего ограниченность человеческого сознания: ср. "Инженер Прушевский уже с двадцати пяти лет почувствовал стеснение своего сознания и конец дальнейшему понятию жизни, будто темная стена предстала в упор перед его осязающим умом" (Платонов 1988а: 123).

Тип *естественного человека* воссоздается в сниженном образе вневойсковика Комягина. Инстинктивно-природный "естественный человек", встречающийся во многих произведениях 1920-х гг., не выделяет себя из окружающей природы, живет "нечаянно", лишен волевого, сознательного отношения к своему существованию. Невыделенность человеческого существования из природного бытия оценивается, с одной стороны, как состояние изначальной гармонии с космосом, к которому потом, после

²⁷⁷ О мотиве "узника" в связи с образом Сарториуса см. также: Спиридонова 1999: 303–311.

распада единства, платоновские герои будут тщетно стремиться, но, с другой стороны, отсутствие сознательного момента в существовании таких людей приводит к тому, что их существование моделируется как пограничное, граничащее с несуществованием, со смертью (ср. Филат из *Ямской слободы* "прожил нечаянно почти тридцать лет", а мальчик в *Чевенгуре* просит у матери: "Ты завтра разбуди меня, чтобы я не умер, а то я забуду и умру"²⁷⁸). Таковыми, лишенными индивидуального начала и воли к жизни, являются и "прочие" из *Чевенгура*, землекопы в *Котловане* и народ "Джан" в одноименной повести.

Таков и Комягин в *Счастливой Москве*, живущий один в своей комнате в "пустом равнодушии", "порожний и спокойный" (34), любящий только "облака на небе <...>, потому что они его не касались и он им был чужой" (16). Собственными усилиями он усыпляет свое сознание, глушит в себе всякую мысль, предаваясь инстинктивной жизни:

Вневойсковик Комягин лежал на железной койке в своей маленькой комнате. Он тщетно искал в себе какую-нибудь мысль, чувство или настроение и видел, что *ничего в нем нет*. Стараясь о чем-нибудь подумать, он уже вперед не имел интереса к предмету своего размышления и оставлял поэтому свое желание мыслить. Если же нечаянно появлялась в его сознании какая-либо загадка, он все равно не мог ее решить и она болела в его мозгу до тех пор, пока он ее физически не уничтожал путем, например, усиленной жизни с женщинами и долгого сна. Тогда он пробуждался вновь *порожним и спокойным*, не помня своего внутреннего бедствия. Иногда в нем начиналось страдание или раздражение, подобно бурьяну в покинутом месте, но Комягин быстро превращал их в пустое равнодушие посредством своих мер. (34)

Существование Комягина граничит со смертью, с небытием (ср. "Я ведь и не живу, я только замешан в жизни <...> мне ничего неохота, я все забываю, что живу" (35); "Я человек ничто" (36); "жалкий мертвец" (36) и др.). У Платонова такое пограничное существование моделируется часто и как существование получеловеческое-полуживотное: человек не просто произошел от животного, "из червя", но и по мере убывания жизненных сил и приближения смерти снова превращается в животноеподобное существо²⁷⁹. Подобным образом к животному приравнивается Комягин; ср.

²⁷⁸ Платонов 1999в: 61 (*Ямская слобода*), 1988б: 308 (*Чевенгур*).

²⁷⁹ Ср. "обросшее шерстью от пота и болезни" тело умирающего мальчика в *Чевенгуре* (Платонов 1988б: 309); умершую женщину в *Котловане*, у которой "длинные

высказывание о нем Москвы Честновой: "Ты [Комягин] такой маленький гад, который живет в своей земляной дырочке" (36), и др.

Следует заметить, что в образе Комягина черты платоновского "естественного человека" сочетаются с еще одним типом платоновского творчества, с типом бюрократа из *Города Градова*, стремящегося к организации не только человеческого, но и всего природного бытия: несмотря на то, что Комягин сам уклоняется от учета в советских органах ("на три года пропустил срок своей перерегистрации" (15)), в минуты внезапной активности он любит "организовать" жизнь других ("пойдет постоит на трамвайной остановке, поштрафует публику и опять на квартиру вернется..." (17)), свою собственную ("я решил — как почувствую естественную гибель, так примусь за все дела и тогда все закончу и соображу — в какие-нибудь одни сутки, мне больше не надо. Даже в час можно справиться со всеми житейскими задачами! <...> Можно прожить попусту лет сорок, а потом сразу как приняться за час до гроба, так все исполнить в порядочке, зачем родился!..." (47–48)) и даже собственную смерть ("Я хочу узнать весь маршрут покойника: где брать разрешение для открытия могилы, какие нужны факты и документы, как заказывается гроб, потом транспорт, погребение и чем завершается в итоге баланс жизни: где и по какой формальности производится окончательное исключение человека из состава граждан. Мне хочется заранее пройти по всему маршруту — от жизни до полного забвения, до бесследной ликвидации любого существа"²⁸⁰ (52)). Как истинный бюрократ он также заявляет: "Имя — ничто <...>. Важен точный адрес и фамилия, и то мало: надо

обнаженные ноги были покрыты густым пухом, почти шерстью, выросшей от болезней и бесприютности" (Платонов 1988а: 145); собаку в *Мусорном ветре*, которая когда-то была человеком, но которого голодом и нуждой довели до "бесмысленности животного", или Лихтенберга, который в концлагере превратился в "обезьяну или прочее какое-нибудь ненужное Германии, научное животное" (Платонов 1995: 384, 391). С мотивом животноподобных людей тесно связан обратный мотив человекоподобных животных, часто встречающийся у Платонова: таковы получеловек-полуживотное Яким в *Рассказе о многих интересных вещах*, колхозные лошади и медведь-молотобоец в *Котловане* и др. Как указывает Н. Малыгина (1995б: 28), хлебниковская тема "прекрасных возможностей", погибающих в зверях, или мотив пробуждения сознания у животных в творчестве Заболоцкого воплощена у Платонова в образах животных как "природных людей", судьба которых, их возвышение до подлинной человечности зависит от успехов "прогресса человечности".

Часты также случаи уподобления человеческого существования жизни растений: человек живет, как "трава на дне лощины".

²⁸⁰ Обр. вним. на обилие канцелярско-бюрократической лексики в речи Комягина: *разрешение, факты, документы, баланс, состав граждан, ликвидация* и др.

предъявить документ" (52). Пародирование советского бюрократа завершается последней репликой Комягина в романе: "Прощай моя жизнь — ты прошла в организационных наслаждениях" (52).

Третий тип, платоновский "сокровенный человек"- "странник", ярче всего воплощенный в образах платоновских искателей "истины", вроде Саши Дванова из *Чевенгура*, Фомы Пухова из *Сокровенного человека* и Вощева из *Котлована*, на первый взгляд отсутствует в романе *Счастливая Москва*, однако некоторые центральные свойства этого героя все-таки своеобразно преломлены в образах Сарториуса и Москвы Честновой.

Тип платоновского странника близок к типу "естественного человека" тем, что состояние изначальной гармонии с мирозданием, характеризующее платоновского "естественного человека", являлось когда-то реальностью и для "сокровенного человека", однако постепенно, по мере приобщения к новой жизни, они утрачивают это былое чувство единства. Эта ситуация моделируется, с одной стороны, как "утрата", но с другой, — как "просыпание души", и в этом амбивалентном состоянии одновременной грусти по утраченному и радости от познания мира платоновский "сокровенный человек" выходит на дорогу, в странствие. Странничество "сокровенного человека" по просторам России является не только конкретным перемещением героя в пространстве мира произведения, но и хронотопом поиска "смысла отдельного и общего существования". В отличие от утописта-деятеля, платоновский странник не имеет готовых ответов на мучающие его вопросы и не стремится волевым усилием установить новый миропорядок, а находится как бы в состоянии диалога с миром: он не навязывает миру свое объяснение, а ожидает услышать его собственный голос. К такому прозрению постепенно приходит и Сарториус в романе *Счастливая Москва*, расставшийся с прежней рационалистической верой и пустившийся на поиски "настоящего характера человечества".

Ситуацией поиска обусловлен ряд характеристик платоновского странника, прежде всего его принципиальная "открытость" и "пустота". Пустота моделируется как состояние, необходимое для "захвата" мира в себя: "Большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все могло поместиться", написано в *Чевенгуре*, один из вариантов названия которого был *Путешествие с пустым сердцем*²⁸¹, и именно подобной пустотой-возможностью характеризуется главный герой романа Саша Дванов:

Дванов опустил голову и представил внутри своего тела пустоту, куда непрестанно, ежедневно входит, а потом выходит

²⁸¹ См. Лангерак 1995: 187.

жизнь, не задерживаясь, не усиливаясь, ровная, как отдаленный гул, в котором невозможно разобрать слов песни. <...> пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни.

— Вот это — я! — громко сказал Александр. (Платонов 1988б: 71.)

"Пустым и готовым сердцем" (53) обладает и готовый к "будущему существованию" Сарториус. Пустота и странничество являются центральными характеристиками и Москвы Честновой, только здесь постоянно подчеркивается амбивалентность этой пустоты: она моделируется одновременно и как пустота-возможность, и как пустота-хаос. Постоянные же передвижения Москвы Честновой в романном пространстве тоже указывают на ее родство с типом странника-правдоискателя у Платонова, однако это скорее "квазиперформатив", бесконечное циклическое возвращение в мертвую точку. Москва Честнова оказывается "ложным" странником и по другому признаку: в то время, как платоновский странник занимается восстановлением распавшихся связей мироздания²⁸², Москва Честнова скорее сама разрывает эти связи: она без жалости покидает любящих ее людей, и "иконическим знаком" этой деятельности Москвы, увеличивающей разобщенность в мире, становится разорванность ее тела, отсутствие ноги²⁸³.

3.2.2.2. Женские персонажи

До *Счастливой Москвы* у Платонова никогда, за исключением главной героини — учительницы Марии Нарышкиной из рассказа *Песчаная*

²⁸² Отсюда характерные мотивы "собирания": ср. Воцев из *Котлована* с его с мешком для "всех нищих, отвергнутых предметов, всей мелочи безвестности и всякого беспамятства — <...> вещественных остатков потерянных людей, живших, подобно ему, без истины и которые скончались ранее победного конца" (Платонов 1988а: 182), и связанного с ним мотива "памяти": для того, чтобы помнить, и соответственно, не терять живой связи с ушедшим временем и людьми, платоновским людям нужны вещественные остатки от них; ср. Воцев в *Котловане*: "Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить" (там же: 111); ср. мотив памяти в *Счастливой Москве*: Самбикин забирает к себе домой ампутированную ногу Москвы Честновой (43), а пожилой горец дарит Москве Честновой в память о себе ноготь с большого пальца (44).

²⁸³ Подробнее об этом см. 3.2.3.1.2. настоящей работы.

учительница,²⁸⁴ — не встречается женщины в качестве главного героя произведения, а женские персонажи появляются лишь в качестве эпизодических лиц, вроде Каспийской невесты в *Рассказе о многих интересных вещах* (1923) или жен и матерей героев утопических рассказов. В *Чевенгуре* же мы встречаем целый набор женских персонажей, Соню Мандрову, Феклушу, Розу Люксембург, Клавдюшу, безымянных женщин-бродяг и некоторых других, однако и в них, как показывает Е. Яблоков (1992: 246–247), больше подчеркивается их тождественность друг другу, чем их индивидуальность: женщины в творчестве Платонова, по сути, представляют собой единый женский образ, включающий в себя все многочисленные женские ипостаси "матери-сестры-жены-любовницы-возлюбленной-Прекрасной Дамы"²⁸⁵. Амбивалентный женский образ создается еще в ранней публицистике, где женщина, с одной стороны, — существо сексуальное, носитель неконтролируемой стихии, и в качестве таковой отвергается революционными преобразователями, стремившимися в федоровском духе отменить пол и деторождение с последующей заменой их воскрешением ушедших поколений; с другой стороны, только женщина-мать способна родить человечеству Сына-искупителя, "последнего ребенка", который преодолет разъединенность мира, победит смерть и отменит деторождение: отсюда культ матери²⁸⁶. В этой миссии женщина

²⁸⁴ Рассказ опубликован в книге "Епифанские шлюзы" (1927), а также в приложении к ленинградской "Красной газете Литературные среды" (1927, № 21, 28 сент., с. 5–6). Т. Лангерак (1995: 226, 247) по содержанию рассказа определил, что рассказ написан не позже 1926 года.

²⁸⁵ В целом платоновская женщина во многом возникает из философского и литературного наследия русской культуры начала века с ее культом амбивалентной Софии, Души мира, Прекрасной Дамы. Много написано о связи чевенгурской Сони Мандровой с этой традицией (см. Толстая-Сегал 1981а; Малыгина 1985; Яблоков 1991б; Семенова 1994 и др.); ср. также интерпретацию Н. Друбек-Майер (1994) образа Москвы Честновой в качестве "деконструкции" софийного "текста" русской культуры.

²⁸⁶ Этот платоновский "материнский культ" вместо "культа отцов" у Федорова свидетельствует о том, что идеи Федорова не вошли в готовом виде в творчество Платонова. На это обратил внимание и Э. Найман (Naiman 1988: 325–326): "There is one striking departure from Fedorov's philosophy in Platonov's treatment of sex: the position of importance openly accorded to the mother". В федоровской философии "стыд рождения", порождаемый тем, что любой человек при рождении проходит через половые органы матери, сопровождается неминуемым наказанием — смертью. Как видно из творчества Платонова, его "материнский культ", отведение женщине роли родительницы Спасителя, тем не менее не целиком освобождается от федоровского влияния, что, согласно Э. Найману (там же: 327–330), породило в текстах Платонова несколько стратегий, цель которых — подчеркнуть, что никакой "реабилитации" сексуальности у Платонова не происходит: во-первых, образ матери, а соответственно и мужчины,

прямо отождествляется с "душой мира", которая заключает в себе все и в которой все стремится раствориться:

И женщина знает, что мир и небо, и она — одно, что она родила все, оттого у нее нет личности, оттого она такая неуловимая и непонятная, потому что отдалась всему, приобрела сердцем каждое дыхание. (*Душа мира* 1920²⁸⁷)

Таким образом, женщина отождествляется с надеждой на преодоление дисгармонии мира, но одновременно остается причиной возможной неучасти этого проекта. После *Чевенгура* женские персонажи надолго уходят на задний план и возникают вновь лишь в произведениях начала 30-х годов, обыгранные часто в пародийном или трагифарсовом ключе. Таковы образы председательницы колхоза "Родительские дворики" Надежды Босталоевой и старушки Федератовны в *Ювенильном море*, председательницы колхоза Суениты в *14 красных избышках* и, наконец, Москвы Честновой в *Счастливой Москве*. В ее образе Платонов вновь возвращается к своей концепции женщины как "души мира", однако усиленные гротескные и пародийные черты этого персонажа, к концу романа подчеркивающие именно ее разрушительную и хаотичную ипостась, свидетельствуют, на наш взгляд, о пародийном развенчании Платоновым собственного мифа о женщине — "душе мира", родительнице Спасителя.

3.2.2.3. Платоновские сироты и персонажи *Счастливой Москвы*

В конце повести *Котлован*, последнего крупного произведения до романа *Счастливая Москва*, Платонов хоронит в котловане-могиле первое социа-

"десексуализируется"; вторая стратегия касается языка: из речи "положительных" героев исключается всякая сексуальная лексика, в речи же других персонажей и в авторском повествовании такая лексика "нейтрализуется" превращением в политический жаргон (с этим связано и применение человеческих отходов, содержащих в себе возможные сексуальные коннотации, для народнохозяйственных целей); в-третьих, Платонов в своих текстах показывает, что он знаком с теориями Фрейда и, в частности, с его концепцией эдипова комплекса, и осознает возможность прочтения своих текстов в этом ключе, но в то же время разграничивает свои тексты от подобного прочтения, изображая желание к женщине как *перверсию*; наконец, Платонов, по мнению Наймана, "защищает" свои тексты от возможных "сексуальных" прочтений путем метафорической кастрации, которую герой должен пройти, прежде чем получить возможность войти в будущий рай, изображенный как возвращение в материнское чрево.

²⁸⁷ Платонов 1989а: 16.

листическое поколение в виде умершей девушки Насти, однако дописывает финал повести следующим образом:

Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составило тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего. (Платонов 1995: 281.)

В романе *Счастливая Москва* Платонов вновь возвращается к судьбе "эсесерши" и "социалистического поколения", выбрав в этот раз в свои герои выросших "Настей", молодых людей, раннее детство и юность которых совпали с революцией и первым десятилетием советской власти²⁸⁸. С погибшим в лице Насти первым социалистическим поколением *Котлована* героев *Счастливой Москвы* связывает не только их принадлежность целиком к новому миру, но и общее для них состояние сиротства. Мотив сиротства встречается у Платонова с самого раннего творчества и получает значение не столько социальной характеристики героев, сколько обозначает глубинный онтологический статус изображенного Платоновым мира. Это мир разрушенных связей — между людьми, между поколениями, между человеком и природой. В платоновских сиротах можно усмотреть, подобно Н. Корниенко (1993а: 120–121), знак-символ "разрушенной целостности национальной жизни и обезбожения мира": большевистская, атеистическая Россия лишила людей веры в Бога, разрушила своими социальными экспериментами семью, однако надо помнить, что сиротство — неотъемлемая часть и изображенной Платоновым дореволюционной России: Филат из *Ямской слободы* был "человеком без памяти о своем родстве" (Платонов 1999в: 54), Саша Дванов из *Чевенгура* остался сиротой после того как его отец-рыбак "ушел в смерть", и т.д.

Особая категория платоновских сирот — "безотцовщина"²⁸⁹: эти нищие странники, пришедшие неизвестно откуда и бредущие неизвестно куда,

²⁸⁸ В романе неоднократно указывается на возраст героев — 27–30 лет, и если учесть, что действие происходит в современной времени написания романа (1932–1936 гг.) Москве, то выходит, что в 1917 году им было по 5–6 лет; именно в этом возрасте описывается в начале романа девочка-Москва, увидевшая революцию.

²⁸⁹ Подробнее о мотиве "безотцовщины" см.: Геллер 1982/1999: 238–248; Мерк 1995: 134–140; Mørch 1997b: 185; Щербаков 1995: 265–273.

впервые встречаются в *Рассказе о многих интересных вещах*, а затем появляются в *Чевенгуре* и *Джане*. Это люди, не знающие своего происхождения, дети матерей, "нечаянно оплодотворенных прохожим и потерянным отцом" (*Чевенгур*²⁹⁰). "Потерянный отец" обрекает своих детей-сирот на вечное скитание "без того первого товарища, который вывел бы их за руку к людям, чтобы после своей смерти оставить людей детям в наследство — для замены себя"²⁹¹. Задача отца, по Платонову, — оставить "людей детям в наследство", а не детей — людям. Это означает, что в платоновском мире человек без отца не может стать товарищем всех людей, не может стать членом человеческого сообщества. Без отца человек остается вне приобщения к культурным ценностям и, как видно по "прочим" *Чевенгура* и народу "Джан", приближается к животному состоянию, живет лишь нуждами тела.

Платоновский сирота, однако, не обязательно "не помнящий родства" бродяга, а иногда, как в случае с Сашей Двановым, всю жизнь хранит память об умершем отце и занят его поисками. В этом случае, как пишет Е. Толстая-Сегал (1980: 196), "у Платонова в глубинном слое значений сирота является синонимом Христа", и, следовательно, он связан с темой искупления и спасения мира (202). Спасение мира, по Платонову, — это прежде всего преодоление смерти и устранение разобщенности людей: платоновские ученые-чудаки (тоже часто сироты) ищут средства от смерти, бьются над проектами по созданию бессмертного человека, другие же, горюя по умершим родителям (не только по отцу, но и по матери), ищут способа вновь воссоединиться с ними (ср. самоубийство Саши Дванова в водах озера Мутева как возвращение к отцу или сцена совокупления Семена Сербинова с Соней на могиле матери). Как пишет М. Геллер (1999: 35–37), образ сироты, помнящего и ищущего отца, имеет точки соприкосновения с центральным положением философии Н. Федорова, согласно которому цель жизни — преодоление смерти путем воскрешения умерших, воскрешения предков. Это уплата долга сына по отношению к отцам, очищение от греха, нравственный закон жизни. Условием достижения победы над смертью является устранение небратских отношений между людьми, неродственности и взаимного стеснения, царящих в мире: сыновья должны объединиться в деле воскрешения отцов, и смерть будет побеждена. Платоновским героям не удается выполнить этой миссии, они находят связь с другими людьми, ушедшими и ныне живущими, лишь в смерти или смертоподобных

²⁹⁰ Платонов 1988б: 289.

²⁹¹ Там же: 290–291.

состояниях, но они до конца одержимы этой мечтой, мечтой преодоления преград между людьми.

В романе *Счастливая Москва* Платонов вновь прибегает к мотиву сиротства в моделировании своих героев и романного мира в целом. Круглой сиротой является главная героиня, Москва Честнова: она потеряла в годы революции и гражданской войны отца (о матери ничего не сообщается), но сохранила память о нем: как мы уже писали (3.1.2.3.), совмещение через мотив огня умершего от тифа отца Москвы с "темным человеком с горящим факелом" дает возможность интерпретировать память Москвы Честновой о "темном человеке" как память об отце и тягу к Комягину — через совмещение "темного человека" с ним — как желание воссоединения с отцом. Сиротами являются также все мужские персонажи, хотя об их сиротстве сообщается не прямо, а опосредованно: либо указывается, что родителей нет в живых (Божко во сне тоскует по умершей матери), либо о родителях ничего не сообщается, их как бы нет (Самбикин и Комягин; у них же нет и имени-отчества), либо указывается, что человек сам своими действиями обрек себя на сиротство (таков Сарториус, порвавший со своим прошлым, променяв отцовскую крестьянскую фамилию Жуйборода на латинскую Сарториус).

В сиротах *Счастливой Москвы* своеобразно преломляются темы, связанные с мотивом сиротства у Платонова, но при этом они попадают в современный общественно-литературный контекст. С одной стороны, сироты *Счастливой Москвы*, подобно "прочим" и "безотцовщине", — люди, "не помнящие родства": по большому счету они лишены памяти о своих родителях, о предыдущих поколениях. Через это свойство они вступают в диалог не только со своими предшественниками в более ранних платоновских произведениях, но и с типовым литературным героем эпохи, "Новым Человеком" соцлитературы. Как отмечают исследователи сталинского романа, в частности, К. Кларк (Clark 1981: 134), эмблематичный герой соцромана либо с рождения не знает своего отца, либо лишается его в раннем детстве. Подобный человек без отца является человеком и без идентичности, которая, однако, приобретает им в "Большой семье" советского общества, главным "Отцом" которого является Сталин²⁹² (ср. образ "старого Сталина" в платоновском романе²⁹³). "Сиротами и беспри-

²⁹² О сталинском мифе "Большой ("Великой") Семьи" см.: Кларк 1992; Гюнтер 1996, 1997, 1999а, Günther 1998.

²⁹³ Ср. также запись Платонова, относящуюся ко времени написания романа (Платонов 1990а: 29): "Истина в том, что в СССР создается семья, родня, один детский милый двор, и Сталин — отец или старший брат всех, Сталин — родитель всего свежего человечества, другой природы, другого сердца".

зорниками эпохи гражданской войны, не помнящими родства, — <...> той *tabula rasa*, из которой получается образцовый строитель коммунизма, не знающий колебаний, не обремененный воспоминаниями, смотрящий только вперед" (Жолковский & Щеглов 1986: 138) являются и герои *Счастливой Москвы*: лишенные своей биологической семьи, они становятся членами новой "Большой семьи" в лице трудящихся всего мира (Божко), рабочего коллектива (Самбикин и Сарториус) или революции (Москва Честнова как "дочь революции"²⁹⁴).

Мотив ранней потери родителей дополняется в соцромане и другим мотивом, мотивом "отмежевания от родителей" (Жолковский & Щеглов 1986: 138): при вторичном социальном рождении герою отводится активная роль и он сам выступает инициатором освобождения от родителей и, соответственно, от прежней жизни (ср. отмежевание Сарториуса от крестьянских корней путем переименования). Так как становление "Нового Человека" могло осуществиться лишь ценой разрыва связей между поколениями, то сталинскую культуру в целом можно охарактеризовать как систематическое стремление к "коллективной культурной амнезии" (Баак 1995: 149). В романе *Счастливая Москва* этот мотив коллективного беспамятства получает множество различных реализаций: помимо прямых указаний на отсутствие у героев памяти о прошлом он присутствует и в сцене рассматривания Сарториусом на Крестовском рынке портретов давно умерших людей ("Вместо бога, сейчас вспомнил умерших Сарториус и содрогнулся от ужаса жить среди них" (53)), в желании героев забыть самих себя (ср. желание Комягина "не помнить своего внутреннего бедствия" (34) или метаморфозу Сарториуса в Груняхина, который не помнит своего прошлого существования), в мотиве пустоты (ср. желание Комягина сделаться "порожним и спокойным").

Сироты *Счастливой Москвы*, однако, наделены свойствами и другой ипостаси платоновских сирот, а именно, сироты-спасителя мира: они борются против смерти (проекты Самбикина), ищут способ "соединения людей" и устранения стоящего между ними "недоумения" (Москва Честнова), озабочены судьбой коммунизма (страх Сарториуса и Божко: "не осквернит ли его остервенелая дрожь <...>, ежеминутно подымающаяся из низов человеческого организма!" (40)) и заботятся о своих ближних (Груняхин). С этой точки зрения и любовные авантюры Москвы Честновой могут рассматриваться как поиски отца, попытка воссоединения с ним,

²⁹⁴ Правда, в романе Москва Честнова отрицает, что она "дочь": она заявляет, что она — "сирота" (10); по мнению П.-С. Бергер-Бюгел (Berger-Bügel 1999: 123), это означает, что она, подобно олицетворенной ей коммунистической России, не хочет признать своих корней, своего прошлого; коммунизм в России возник как бы на пустом месте.

однако разоблачающий ее детское воспоминание Комягин разрушает и ее светлую память о героическом прошлом. Таким образом, Платонов показывает еще одну неудачу человека в его стремлении преодолеть состояние отчужденности, разобщенности.

3.2.3. Москва Честнова

Среди героев *Счастливой Москвы* особо выделяется женский персонаж — Москва Честнова. Вместе с другими женскими персонажами романа, которые прочитываются в романной структуре как ее функциональные заместители, она занимает центральное место как в развитии сюжета, так и в идейной структуре романа. Ее образ построен Платоновым так, что помимо поверхностного реалистического плана изображения, где в образе Москвы Честновой узнается советская современница времен написания романа (она — эмблематическая фигура 30-х годов: парашютистка, комсомолка, метростроевка), в нем содержится возможность и ряда других прочтений. Учитывая свойственную платоновской поэтике стратегию совмещения актуального содержания с ориентацией на мифомоделирование изображаемой действительности с использованием многоплановой образной символики, можно предположить, что и образ Москвы Честновой выходит за рамки реалистического повествования и носит аллегорический, иносказательный характер. Аллегоричность Москвы, основанная на развертывании метафоры²⁹⁵ "Москва — (Советская) Россия — идея/идеология России" путем персонификации этих абстракций в конкретной фигуре девушки Москвы, не сводится, однако, к какому-то одному интерпретационному коду. Допуская возможность и других интерпретаций, мы исходим из того, что образ Москвы Честновой — аллегория вымечтанной Платоновым утопии, которая, однако, не исчерпывается политическим содержанием, а сочетает политические чаяния с надеждой на глубинное онтологическое преобразование бытия. Следовательно, образ Москвы Честновой рассматривается нами в качестве не просто политической аллегии, но и аллегии человеческого бытия вообще, в которой снова актуализируется метаконфликт платоновского "онтологического мифа", конфликт материи и духа.

²⁹⁵ О "развернутой метафоре" как разновидности аллегии см. Томашевский 1999: 61–63.

3.2.3.1. Москва Честнова как амбивалентная аллегория платоновской утопии

3.2.3.1.1. Актуальное-политическое прочтение

Из всех кодов расшифровки содержания аллегорического образа Москвы Честновой код актуального политического прочтения — наиболее простой и очевидный. Подобное прочтение оправдано как приуроченностью сюжета к общественно-политическим реалиям того времени, так и известным желанием Платонова участвовать посредством литературы в политической жизни страны²⁹⁶, с одной стороны, и невозможностью сделать это в открытую из-за цензурных соображений, с другой. В образе Москвы Честновой можно видеть прямое продолжение исследования Платоновым той темы, которую он в лице девочки Насти обозначил еще в послесловии к *Котловану*: "Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество?" (Платонов 1995: 281), и которая, по сути, составляла тематическое ядро всего его творчества второй половины 20-х – начала 30-х годов: это вопрос о судьбе коммунистической утопии в сталинской России.

Актуально-политический интерпретационный код, примененный в исследованиях П.-С. Бергер-Бюгел (Бергер-Бюгел 1999, Berger-Bügel 1999), Т. Новиковой (Новикова 1994–1998) и отчасти Н. Друбек-Майер (1994), дает примерно следующее прочтение образа Москвы Честновой: Москва Честнова — аллегория коммунизма в России; ее идеальный образ в начале романа соответствует идеальной сути коммунистической утопии, ее прекрасным устремлениям и привлекательности в глазах людей; влюбленные в нее строители социализма на самом деле поддались соблазну утопии, которая, однако, по мере развития сюжета постепенно дискредитируется; превращение прекрасной девушки Москвы в хромую Мусю интерпретируется как переход от утопии к ее уродливой реализации, которую все, однако, упорно не желают видеть, а продолжают видеть в искаленной Москве прежний идеал; лишь один Сарториус, расставшись с Москвой и прозрев от слепоты, сумеет увидеть мир без прежнего утопического ослепления, согласен жить без Москвы-утопии. Эти исследователи делают акцент на разоблачающей функции платоновской аллегории, видя в сюжетном погружении Москвы с небес вглубь земли, в искалении

²⁹⁶ Ср. высказывание Платонова на авторском творческом вечере во Всероссийском Союзе советских писателей 1 февраля 1932 года по поводу своего творчества: "Я искал возможности быть *политическим писателем*" (Андрей Пл 1994б: 300). Курсив наш. — ХК.

прекрасного тела Москвы, в общем гротескно-пародийном стиле повествования дискредитацию коммунистической утопии, аллегория краха социалистического строительства в современной Платонову России: "Показывая утрату русской души под натиском материализма, Платонов убедительно дает почувствовать всю бездну изоляции и отчаяния, в которую оказалась ввергнутой страна" (Новикова 1994: 111); "Великая стройка для Платонова в 1936 году уже в состоянии развалины, "большого мертвеца"..." (Друбек-Майер 1994: 262); "In der im Laufe des Romangeschehens zur Schlampe degenerierenden Moskva versinnbildlicht Platonov seine Enttäuschung über den Mißbrauch der Ideale unter dem Sowjetregime, der in den dreißiger Jahren unter Stalins despotischer Herrschaft zu einem Terror ohne Gleichen führte" (Berger-Bügel 1999: 115).

По нашему мнению, эти интерпретации недостаточно учитывают некоторые важные особенности платоновского мировидения и поэтики. Во-первых, не учитывается многоплановость платоновской утопии: подчеркивая содержащееся в аллегорическом образе Москвы Честновой разоблачение коммунистической утопии, вышеупомянутые исследователи недостаточно учитывают, что платоновская утопия — одновременно и онтологическая утопия, направленная на переустройство основ бытия, на "одухотворение" "вещества существования" человеческим сознанием. Мы же считаем, что провал именно этой утопической миссии, вынуждающий признать слабость и ущербность сознания, духа перед материей, — суть трагизма позднего Платонова. Следовательно, это дает основание прочесть образ Москвы Честновой как аллегория утопического проекта платоновского "онтологического мифа" и его провала. Во-вторых, в вышеупомянутых исследованиях не учитывается важная особенность платоновской поэтики, ее принципиальная амбивалентность: разоблачая утопию, Платонов не выносит ей однозначного приговора, а как бы продолжает ее утверждать. Следовательно, в образе Москвы Честновой до конца сохраняется проблемное поле, в котором разоблачение утопии соседствует с желанием с ней не расстаться. Это безысходное трагическое колебание между двумя полюсами, между утверждением утопии и ее разоблачением, между ее положительной оценкой и невозможностью ее осуществить, и составляет, на наш взгляд, суть амбивалентного аллегорического образа Москвы Честновой.

В следующем параграфе мы займемся анализом образа Москвы Честновой, сосредоточив внимание на механизмах поэтического воплощения аллегорического содержания данного персонажа; в частности, нас будет интересовать, к каким мифопоэтическим средствам Платонов прибегал при создании образа героини, как эти элементы функционируют

в структуре образа и какие интерпретационные возможности в них заложены.

3.2.3.1.2. Мифопоэтическое прочтение

При построении образа Москвы Честновой Платонов прибегал не только к легко узнаваемой эмблематике 30-х годов, но и к гетерогенному мифологическому материалу: сюда вовлечены как фрагменты античной и библейской мифологии, так и архаические представления о мифологическом Абсолюте, концепция "мировой души", символистская софийная мифология, представления о женственной сущности России, горьковские реминисценции, советская мифология новой Москвы и т.д.²⁹⁷ Все это придает образу Москвы Честновой смысловую многозначность и предоставляет возможность возникновения налагающихся друг на друга интерпретаций. Наиболее значительным, на наш взгляд, в структуре образа героини оказывается мифологический комплекс "мировой души"/"души мира", отсылающий как к древним архаическим представлениям, так и к поздним культурным мифам русского модернизма. Этот комплекс представлений получает множество реализаций в романе и участвует в создании образа героини. В романе *Счастливая Москва* Платонов не впервые моделирует свои женские персонажи с помощью мифологического комплекса "мировой души": в ранней публицистике и прозе женщина прямо отождествляется с "душой мира", "Невестой" (*Рассказ о многих интересных вещах*), а в *Чевенгуре* Соня Мандрова через сопоставление *Соня — София* перекликается с соловьевской "душой мира", с Софией²⁹⁸. Основанием рассматривать Москву Честнову в качестве советской "души мира" служит, однако, не только преемственность этого образа с более ранними платоновскими женщинами-"душами", но и сама поэтическая структура данного образа: образ Москвы Честновой смоделирован Платоновым с использованием как архаических, так и более поздних представлений о "мировой душе" как о некой движущей силе мироздания,

²⁹⁷ См. работы Н. Друбек-Майер (Друбек-Майер 1994), М. Дмитривской (Дмитровская 1996в, 1999ж), А. Кретиной (Кретинин 1998а,б, 1999), Л. Дарьяловой (Дарьялова 1996), Н. Малыгиной (Малыгина 1999в), А. Лысова (Лысов 1999), Х. Гюнтера (Гюнтер 1999а) и др., в частности, в сборнике "Страна философов Андрея Платонова: проблемы творчества" (Страна... 1999).

²⁹⁸ Подробнее об этом см. 3.2.2.2. настоящей работы, а также: Толстая-Сегал 1980: 194–195; Малыгина 1985: 37, 1995б: 83–84; Яблоков 1991б: 550–551, 1995а: 236; Друбек-Майер 1994: 252; Семенова 1994а: 127–128.

принципе всего сущего. В частности, в *Тимее* Платона "мировая душа" определяется как "двигатель мира, содержащий в себе все телесное и его элементы, познающий все" (Философский... 1999: 270), а В. Соловьев, построивший свою концепцию "мировой души", отталкиваясь не только от античных философов, но и от трактовки данного концепта у гностиков, философов Возрождения и немецких романтиков, пишет о ней следующее: "Мировая душа — единая внутренняя форма мира, мыслимая как живое существо, обладающее стремлениями, представлениями и чувствами" (Соловьев 1916: 788). Различные учения о "мировой душе" объединяет представление о том, что она не только отражает, но и обеспечивает единство мира, "связывает всю природу во всеобщий организм" (Философский... 1999: 270), является не только познающей, но и творящей инстанцией мироздания.

Эти же качества — главные моделирующие категории образа Москвы Честновой: в романе она выступает в качестве силы, которая призвана двигать миром, объединить разделенное и раздробленное мировое бытие. В Москве Честновой реализуется также присущая "мировой душе" и Софии двойственность²⁹⁹: подобно ей, Москва Честнова амбивалентно содержит в себе противоположные силы гармонии и хаоса, добра и зла. Платонов использовал для построения образа героини также многие элементы позднесоловьевской трактовки "души мира" — Софии в качестве "небесного ангела"³⁰⁰, но гротескное снижение образа души в романе, победа хаотического начала в образе Москвы Честновой может рассматриваться как пародийная "деконструкция" Платоновым возвышенной ипостаси Софии и софийной мифологии в целом³⁰¹. Проделанный Н. Друбек-Майер (1994) содержательный и интересный анализ софийных аллюзий в романе сосредоточивается именно на этой пародийной, карнавальная функция сниженной "души мира" Москвы, но в нем, на наш взгляд, недостаточно учитывается содержащаяся в самой концепции Софии, "души мира", амбивалентность, благодаря которой пародийные

²⁹⁹ Л. Дарьялова (1996: 39) видит в двойственности Москвы Честновой влияние социальной психологии и психоанализа.

³⁰⁰ Подробнее о соловьевской концепции "души мира" — Софии — и ее развитии см. Зеньковский 1991/2/1: 43–71.

³⁰¹ Творческий метод Платонова назван Н. Друбек-Майер "деконструкцией", так как Платонов пользуется текстами философов лишь как чисто словесным материалом, даже не вступая с ними в прямую полемику, а развивает лишь периферийные линии текстов, развертывает метафорические понятия, подделывая их исконный смысл (Друбек-Майер 1994: 253, 260).

аспекты образа могут восприниматься не как "снижение", дискредитация возвышенной ипостаси Софии, а как присущая изначально равная составляющая ее амбивалентной сущности³⁰². В нашем анализе образа Москвы Честновой мы будем опираться на более древний слой мифопоэтических представлений о "мировой душе", связанных с архаической моделью мира, и, вслед за А. Кретиным, стремиться показать, что образ Москвы Честновой не исчерпывается пародийной, разоблачающей функцией, а в нем на протяжении всего повествования реализуется представление об амбивалентной сущности "мировой души", на аллегорическом уровне обозначающее не только дискредитацию утопического идеала, но и его одновременное утверждение.

Первым сигналом, указывающим на возможность мифопоэтического прочтения образа Москвы Честновой в качестве "мировой души", некоего первоначала, реализующегося то в своих положительных, созидających, то в разрушающих, хаотичных ипостасях, служит данное в самом начале романа описание октябрьской революции:

Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени. <...> В ту ненастную ночь поздней осени началась октябрьская революция — в том городе, где жила тогда Москва Ивановна Честнова. (9)³⁰³

Революция в лице "темного человека с горящим факелом" приравнивается здесь к космогенезу, превращению хаоса в космос, переходу от тьмы к свету, в результате которого, согласно архаическим представлениям, возникает антропоморфизированная модель мира, космическое тело, мифический *Первочеловек*, к которому восходит и концепция "мировой души" (Топоров 1988б: 300–302). К мифическому Первочеловеку структурно приравнивается в романе Москва Честнова, "дочь революции" (10): подобно ему, в Москве Честновой подчеркивается ее *большой размер*

³⁰² В отличие от нас, Н. Друбек-Майер (1994: 261) отрицает заключающуюся в амбивалентности героини возможность "третьего": "Москва — воплощение то коммунистических, то гностических чаяний; обе тенденции объединяются снятием тройственности. Этот ущербный мир города Москвы (и всей России) дуалистичен, симметричен и пустая середина его исключает структурно возможность третьего."

³⁰³ Мотив сотворения из хаоса космоса неоднократно встречается еще в ранней публицистике и прозе Платонова: ср., например, в *Поэме мысли* (1920) (Андрей Пл 1999а: 122–123): "В хаосе, где бьются планеты друг о друга, как барабаны, где взрываются солнца, где крутится вихрем пламенная пучина, мы еще веселее живем. Но все изменяется, все предается могучей работе. <...> Вселенная — пламенное, мгновенное, прорвавшееся и перестроившее хаос."

("большие руки, годные для смелой деятельности" (10), "могущественное и теплое тело" (12), "большое тело" (14), "большое, непонятное тело" (28)), *светоносность* ("сила и светящееся воодушевление <...> лица" (22), "красивое платье и тело ее, сделанные из той же светящейся природы" (28)), исключительная *сила зрения* (у нее "два ясных глаза, обросших сосредоточенными бровями" (16)), *слуха* (она слышит и во время сна: "Она села на скамью в темноте позднего бульвара и задремала, слушая, как бродят вблизи и бормочут воры и бездомовные хулиганы" (10)) и *воображения* ("Ее воображение работало непрерывно и еще никогда не уставало" (14)). Благодаря этим качествам Москва Честнова может восприниматься и как демиург, наделенный особым творческим потенциалом, способностью быть активным участником и регулировщиком происходящих в мире дел³⁰⁴:

<...> Божко слышал биение сердца Москвы Ивановны в ее большой груди; это биение происходило настолько ровно, упруго и верно, что если можно было бы соединить с этим сердцем весь мир, оно могло бы регулировать течение событий, — даже комары и бабочки, садясь спереди на кофту Москвы, сейчас же улетали прочь, пугаясь гула жизни в ее могущественном и теплом теле. (12)

<...> она чувствовала в уме происхождение различных дел и мысленно принимала в них участие; в одиночестве она наполняла весь мир своим вниманием и следила за огнем фонарей, чтоб они светили, за гулками равномерными ударами паровых копров на Москве-реке, чтоб сваи входили прочно в глубину, и думала о машинах, день и ночь напрягающихся в своей силе, чтоб горел свет в темноте, шло чтение книг, мололась рожь моторами для утреннего хлебопечения, чтоб нагнеталась вода по трубам в теплый душ танцевальных зал и

³⁰⁴ В образе Москвы Честновой Платонов не проводит четкой границы между функционированием ее в качестве то мифического Первоначала, то демиурга: это разные ее ипостаси, имеющие общий мифологический корень. Четкого разделения этих функций нет также в мифологиях: как пишет Е. Мелетинский (1987: 366), "во многих мифологиях демиург сливается с более абстрактным образом небесного бога-творца, отличающегося космическими масштабами деятельности, творящего не только отдельные объекты, элементы мироздания, как демиург, но космос в целом и не только путем изготовления, но и более "идеальными" способами <...>". В софийной мифологии София-Премудрость мыслится как демиургическая, мироустроющая воля по отношению к Богу-отцу (Мифы... 1988: 464). О функции Москвы в качестве Абсолюта-демиурга см. интересные статьи А. Кретинина (Кретинин 1998а, 1999).

происходило зачатые лучшей жизни в горячих и крепких объятиях людей — во мраке, уединении, лицом к лицу, в чистом чувстве объединенного удвоенного счастья. Москве Честновой не столько хотелось переживать самой эту жизнь, сколько обеспечивать ее <...>. (14)

Об исключительной творческой силе Москвы Честновой свидетельствуют и такие ее качества, как "*честность*" ("Ей <...> дали <...> фамилию в знак честности ее сердца" (9)), "*чистота*"³⁰⁵ ("глаза, внимательные и чистые" (16), "чистое, ровное дыхание" (49)), "*роскошность*"³⁰⁶, "*небедность*" ("Воздухофлот, это скромность, а вы — роскошь!" (14))³⁰⁷. Знаком творческой, демиургической силы Москвы, ее способности к обеспечению единства мира является также *полнота* ее существа³⁰⁸.

Сарториус погладил руку Москвы, твердую и *полную*, как резервуар скупого, тесно сдавленного чувства. (27)

³⁰⁵ Н. Друбек-Майер (1994: 255), связывающая образ Москвы Честновой с софийной культурной мифологией, указывает на переключку "честности" и "чистоты" Москвы с вариантом имени Софии — *Чистая-Честнейшая*.

³⁰⁶ В письме к жене 1927 года из Тамбова Платонов наделяет Москву этим же эпитетом: "Скитаясь по захолустьям, я увидел такие грустные вещи, что не верил, что где-то существует *роскошная Москва*, искусство и проза" (Платонов 1988а: 556). Курсив наш. — ХК.

³⁰⁷ Как указывает А. Кретинин (1999: 293–298), анализирувавший в связи с персонажами *Счастливой Москвы* семантические пары "чистота-грязь", "роскошь-бедность", утрата положительных качеств Москвой Честновой, наличие грязи и ее "обеднение" означает и утрату демиургической силы, лишение статуса Абсолюта (ср. Матрена Филипповна как "обедневшая Москва", о которой мечтает Сарториус); он обращает также внимание на то, что в своей "чистоте", "роскошности" и "небедности" Москва Честнова противопоставляется другим персонажам романа ("небрежный и нечистоплотный" Самбикин, "нечистый" Комягин, "улыбающийся, скромный Сталин", Лиза "очень мила и добра, но несчастна от скромности", "ум его <Сарториуса> все более беднел"; ср. также работу Сарториуса "в учреждении *бедняцкой*, полузабытой промышленности" и др.).

³⁰⁸ Ср. развитие идеи Первочеловека и космического тела в христианском и еврейском агностицизме: "...идея абсолютной полноты — плеромы вечного бытия или мира эонов, из которого происходит и к которому возвращается все способное к восприятию истины" (Топоров 1988б: 301). Ср. также концепцию Софии как 30-го эона, стремящегося познать Праотца (там же).

<...> она желала быть везде соучастницей и была *полна* той неопределенностью жизни, которая настолько же счастлива, как и ее окончательное разрешение. (38)

К Москве как к "полноте бытия", "живой истине" (24) тянутся мужские персонажи романа: их любовь к ней прочитывается в этой связи как попытка избавиться от присущей человеческому бытию неполноты, восстановить былое единство с первоначалом ("ее приглашал почти всякий человек из публики, находя в ней что-то *утраченное* в самом себе" (37))³⁰⁹.

Полнота, целостность Москвы, подобно объединяющей силе "мировой души", обозначена и ее исключительной причастностью ко всем трем сферам космоса: к небу — прыжками с парашютом, к земле — хождением по ней и к подземному царству — работой в шахте метро. Она выступает также как соединительное звено между разными частями космоса: как пишет А. Кретинин (1998а: 3), здесь важное значение отводится "свисающим" волосам Москвы, которые сами по себе — традиционный знак демиургической силы и символ связи:

Она ложилась животом на подоконник, *волосы ее свисали вниз* <...> (14)

<...> Москву Честнову, ее милые *волосы, свисающие вниз* через раскрытое трамвайное окно, когда ее голова лежит на подоконнике и спит на ветру движения. (45)

<...> она опустила свое побледневшее лицо, ее *большие темные волосы* укрыли ее щеки <...>. (49)

Подобно исключительной причастности Москвы Честновой ко всем трем сферам космоса, только она связана со всеми четырьмя первоэлементами мироздания, с *огнем, воздухом, землей и водой*, которые амбивалентно содержат в себе как силы созидания, так и силы разрушения, уничтожения. В начале романа акцент делается на творческом потенциале Москвы, на ее созидательной функции. В связи с этим и природные стихии, связанные с нею в начале романа, выступают в своей созидательной, гармонической ипостаси. Это касается как активных стихий *воздуха* и *огня*, так и пассивной стихии *земли*, к которой, теплой и плодородной, приравнивается в начале романа тело Москвы Честновой: ср. "гул жизни в ее могущественном и теплом теле", "тело опухло в поздней юности, находясь уже накануне женственной человечности, когда человек почти нечаянно заводится внутри человека" (12), "цветущие пространства ее

³⁰⁹ Об этом см. Дмитриевская 1995в: 77.

тела" (13). Этим обозначается творческий потенциал молодой Москвы, но знаком этого же качества парадоксально является и ее начальная "пустота":

С уснувшей душой, не помня ни людей, ни пространства, она несколько лет ходила и ела по родине, как *в пустоте* <...>. (9)

До вечера она ходила по бульварам и по берегу Москвы-реки, чувствуя один ветер сентябрьской мелкой непогоды и не думая ничего, как *пустая* и усталая. (10)

Москва отворила дверь самолета и дала свой шаг в *пустоту*; снизу в нее ударил жесткий вихрь, будто земля была жерлом могучей воздуходувки, в которой воздух прессуется до твердости и встает вверх — прочно, как *колонна*; Москва почувствовала себя *трубой, продуваемой насквозь*, и держала все время рот открытым, чтобы успевать выдыхать внизывающийся в нее в упор дикий ветер.³¹⁰ (13)

В платоновской модели мира *пустота* всегда обладает двойственной характеристикой как потенциала, так и его отсутствия: это необходимое состояние для "захвата" мира в себя³¹¹, но если пустота не заполняется, она превращается в локус смерти (ср. символику "матки", "котлована", "пустого сердца" и др.^{312,313}). В "пустой" Москве Честновой тоже заключен

³¹⁰ Н. Друбек-Майер (1994: 254) видит в приравненной к колонне Москве Честновой аллюзию на книгу П. Флоренского *Столп и утверждение истины*, изданную в России в 1914 году; согласно ей, синонимические образы "столпа" и "колонны" связываются здесь с воздушной стихией Софии, а "труба", сниженный вариант "столпа" и "колонны", к которой Москва тоже приравнивается, моделирует Москву Честнову как опустевшую Софию, Софию без содержания, только с оболочкой. О том, что Платонов наверняка был знаком с книгой Флоренского или, по крайней мере, слышал о ней, свидетельствует и юношеский рассказ *История иерея Прокопия Жабрина*, содержащий фразу: "Иерей Прокопий жил не спеша, всегда в одинаковой температуре, твердо, как некий *столп и утверждение истины*" (Платонов 1998а: 121). Курсив наш. — ХК.

³¹¹ Ср. в статье Платонова 1921 года *Чтобы стать гением будущего*, подписанной псевдонимом "Нищий": "Лучше всего быть ничем, тогда через тебя может протекать все. Пустота не имеет сопротивления, и вся вселенная — в пустоте" (Андрей Пл 1999а: 127). Примечательно, что готовящийся к перевоплощению Сарториус тоже обладает "*пустым и готовым сердцем*" (53). См. также выше 3.2.2.1. о типе "сокровенного человека".

³¹² Ср.: чевенгурские "женщины — люди с пустотой" (Платонов 1988б: 391). О символике мотива *пустоты* у Платонова см. подробнее: Naiman 1988; Яблоков 1991б; Карасев 1990б, 1995а; Drubek-Meyer 1994, Дмитровская 1994в и др. ее работы.

³¹³ Как указывает А. Кретинин (1998а: 223), подобными "локусами смерти", "средствами уничтожения" становятся "пустоты" тела Москвы: ее *рот* (она "ела и пила,

как потенциал созидания, становления, так и потенциал разрушения, уничтожения, но в начале романа реализуется ее творческий потенциал.³¹⁴

Творческий потенциал Москвы раскрывается также в ее любви к "ветру и солнцу" ("Из природы ей нравились больше всего ветер и солнце", "Я люблю ветер в воздухе и еще разное кое-что" (10)). Активные стихии *воздуха* и *огня* традиционно соотносятся с мужским, легким, духовным началом бытия и связываются с образами животворящего духа, дыхания и космогонического света, противостоящего хаосу³¹⁵. Далее причастность Москвы к воздушной стихии моделируется ее деятельностью в качестве парашютистки: в школе воздухоплавания "одинокое воздушное тельце" (12) Москвы преодолевает "смертельное пространство высоты" (13)³¹⁶. С огненной же стихией Москва Честнова отождествляется не только через ее

как хищница" (24), у нее "молодой алчный рот" (28)), а также пустое место на месте прежней ноги. В целом А. Кретинин видит в *пустоте/полноте* Москвы выражение антитетичной активности Москвы, направленной равно как на созидание, так и на уничтожение, а сами *пустота/полнота* могут амбивалентно обозначать либо "смерть, несущую жизнь", либо "жизнь, несущую смерть". Ср. "полнота-жизнь" и "пустота-смерть" в сцене смерти мальчика: "маленький больной закрыл на минуту спокойные хорошо *наполненные* глаза, а открыл их *пустыми* и скучными, как пробитыми насквозь" (42); о нем же мертвом: "мальчик с *пустой* грудью в гробу" (43).

³¹⁴ Н. Друбек-Майер (1994: 251), рассматривающая фигуру Москвы Честновой как аллегория России, видит в "пустоте" Москвы лишь выражение женственной, пассивной, бессознательной и иррациональной сущности России; при этом она (266–267) указывает на возможный чаадаевский подтекст (Россия как "ничего", "пустое место" у Чаадаева). См. схожие наблюдения Б. Гройса (Гройс 1993: 245–259) о России как о "подсознании" Запада; о "женственности" России см. также Рябов 1997: 111–128.

Нам, однако, кажется важным указать на то, что Москва Честнова амбивалентно наделена Платоновым не только "женскими" качествами, но и качествами, которые традиционно связываются с "мужским" началом: жесткостью, волей, активностью, героизмом (говорится о ее "счастливом, молодом мужестве" (14), "жесткости" ее тела (37)); она стремится вырваться из кругового движения бытия, жить "по прямой линии, без сюжета и круга" (37); ее влечет "прямое жесткое пространство", которое можно завоевать только "безвозвратным движением вдаль" (37). Это осложняет ее восприятие только в качестве аллегии "пустой", "иррациональной" сущности России.

³¹⁵ Н. Друбек-Майер (1994: 253–257) видит здесь воспроизводство пневматической, воздушной и небесной сущности соловьевской Софии.

³¹⁶ Летающая Москва Честнова приравнивается к летающим "богатырям духа" 30-х годов, летчикам; в целом, как отмечает Х. Гюнтер (1991б: 132), 30-е годы ознаменовались "триумфом спиритуализма, одолевшего материализм".

связь с "темным человеком с горящим факелом"³¹⁷, но и прямым наделением ее статусом обеспечивающей гармонию силы:

Она любила огонь дров в печах и электричество, но так, как если бы сама была не человеком, а огнем и электричеством — волнением силы, обслуживающей мир и счастье на земле. (37)

Во время очередного прыжка с парашютом стихии воздуха и огня, однако, оборачиваются своей разрушительной, хаотичной ипостасью: Москва закуривает во время прыжка сигарету, но огонь охватывает соединившие ее с оболочкой парашюта лямки, которые мгновенно сгорают и рассыпаются в прах, и она начинает падать на землю³¹⁸. Воздух, прежде поддерживавший ее полет, превращается здесь из легкого, духовного начала в грубую, хаотичную силу и отождествляется с косной, враждебной человеку материей ("воздух грубо драл ее тело, как будто он был не ветер небесного пространства, а *тяжелое мертвое вещество*" (13)). Примечательно, что в этой сцене пародийно воспроизводится первый космогонический акт романа: зажженный Москвой огонь спичек структурно приравнивается к огню факела "темного человека", но функционально он превращается из первичного элемента космогенеза в силу хаоса³¹⁹.

³¹⁷ См. 3.1.2.3. настоящей работы.

³¹⁸ Как заметила Н. Друбек-Майер (1994: 255), образ падающей, "пылающей" Москвы пародийно соотносится с огненной ипостасью Софии, с представлениями о ней как об "огненном ангеле с огневидными крыльями". Нам же кажется, что здесь вполне оправдано видеть просто реализацию другой, дьявольской, ипостаси Софии: отныне Москва Честнова — "падший ангел", удел которого — растление, искушение человеческих душ (ср. ее любовные авантюры). Здесь обнаруживается связь Москвы Честновой с "демонологией" русского символизма (Топоров 1990: 20–48), с ее женщинами-провокаторами (ср. мотив хождения босиком) и общей "эротоманией" (История... 1983: 588).

В образе летающей, огненной Москвы можно увидеть реализацию и мифологических мотивов Фаятона и Икара (Лысов 1999: 135).

Мотив "крыльев" и "ангела" получает и дальнейшее развитие в романе: ср. приравнивание "грудной клетки" человека к "свернутым крыльям" (22), желание Комягина стать после смерти ангелом (49) и приравнивание Матрены Филипповны к "древнему ангелу" (58). См. также сноску № 203 в главе 3.1.2.1. настоящей работы и Малыгина 1995б: 68–69.

³¹⁹ С учетом пародийных аспектов данной сцены мы не можем согласиться с А. Кретиным (Кретинин 1998а: 223), приравнивающим прыжок Москвы Честновой с горящим парашютом к космогоническому акту; по нашему мнению, это, наоборот, только *имитация* космогонического акта, его неудачный вариант.

Сцена с горящим парашютом является поворотным пунктом как в судьбе Москвы, так и в сюжете романа: далее "ясная, восходящая" жизнь Москвы, движение вверх сменяется все более необратимым движением вниз, ведущим Москву в конце концов в шахту строящегося московского метрополитена, подземное пространство которого воспринимается как царство смерти. Здесь же впервые актуализируется и платоновский мета-конфликт материи и духа, сталкивается идеальное утопическое начало, олицетворенное в воздушной сущности Москвы, и грубая действительность, власть "тяжелого мертвого вещества": "Вот какой ты, мир, на самом деле! <...> Ты мягкий, только когда тебя не трогаешь!" (14). С этого момента судьба Москвы изображается как все более усиливающееся вытеснение духовного начала материей: в повествовании это реализуется серией сцен, моделируемых как поединок противоположных сил, гармонии и хаоса, света и тьмы. К ним относится, в частности, сцена, в которой Москва слушает игру уличного музыканта:

Весь мир вокруг нее стал вдруг резким и непримиримым, — одни твердые тяжкие предметы составляли его и грубая темная сила действовала с такой злобой, что сама приходила в отчаяние и плакала человеческим, истощенным голосом на краю собственного безмолвия. И снова эта сила вставала со своего железного поприща и громила со скоростью вопля какого-то своего холодного, казенного врага, занявшего своим мертвым туловищем всю бесконечность. (16–17)

В этой сцене музыка (духовное начало) борется с материальным миром ("одни твердые тяжкие предметы", "холодный казенный враг, занявший своим мертвым туловищем всю бесконечность"), она обессилена, но человечна ("плакала человеческим, истощенным голосом на краю собственного безмолвия", "эта музыка <...> имела ритм обыкновенного человеческого сердца")³²⁰. Как пишет Н. Малыгина (1999в: 217), "этот эпизод передает представления автора о тождестве строительства нового мира и музыки, отразившей накал борьбы человека со смертоносными стихиями природы". Следует заметить, что музыка парадоксальным образом отождествляется со своим "врагом", с материей и хаосом: она —

Ошибается, кажется, и Э. Найман (1998: 63), усмотревший в этой сцене ссылку на речь Сталина о стахановцах 1935 года и классифицирующий ее как идеологический каламбур; Э. Найман не учитывает, что первые шесть глав романа написаны в 1933 году (Корниенко 1991б: 60), так что ссылка именно на ту речь Сталина здесь невозможна.

³²⁰ Об ахретиписической ситуации "борьбы противоположных сил" см. главу 3.1.2.3. настоящей работы и сноску № 224 в ней.

"грубая темная сила", "скрежещущий вопль наступления". Эта двойственность музыки дает возможность отождествлять музыку с самой Москвой, с ее амбивалентной сущностью, в которой заложены противоположные силы, тем более, что позже сообщается, что "всякая музыка <...> напоминала Москве <...> о ней самой, и она слушала ее как <...> собственное слово" (17)³²¹.

Поединком света-гармонии и тьмы-хаоса является и встреча Москвы Честновой с вневойсковиком Комягиным, одним из двойников "темного человека с горящим факелом". Все атрибуты вневойсковика, а также детали его жизни и обстановки, в которой он живет, указывают на то, что он — олицетворение тьмы-хаоса, убогой материи и отсутствия духовного начала:

Он тщетно искал в себе какую-нибудь мысль, чувство или настроение и видел, что ничего в нем нет. <...> Если же нечаянно появлялась в его сознании какая-либо загадка, <...> она болела в его мозгу до тех пор, пока он ее физически не уничтожил путем, например, усиленной жизни с женщинами и долгого сна. (34)

<...> в последние годы он уже устал бороться с собой как с человеком и изредка плакал *в темноте*, накрыв лицо одеялом, не мытым со дня его изготовления. (34)

Своеобразным метаописанием жизни Комягина является недорисованная им картина, на которой "небедный, но нечистый и босой" мужик мочится на крыльце "с высоты вниз" и равнодушно смотрит на "нелюдимый свет" вокруг себя (35). Важной моделирующей категорией тьмы-хаоса является и время суток, в которое происходит встреча Москвы и Комягина — вечер ("Шел вечер, распространяя по небу удаляющийся долгий и грустный звук" (35)); это обстоятельство дополняется отсутствием света в жакете ("В коридоре потух свет" (36)). Москва почти сдается силам тьмы в лице Комягина ("Я когда-нибудь приду к вам и буду женой" (36)), но быстро передумывает ("я никогда не приду в этот дом, — ты жалкий

³²¹ А. Кретинин (1998а: 226) видит в этой сцене выражение агрессии со стороны творимого мира, которая в конце концов оказывается "самоистребительной активностью" самой Москвы: полнота бытия, воплощенная Москвой, оборачивается "жизнью, приносящей смерть", а тот факт, что созданное вполне соответствует создателю, означает, согласно А. Кретинину, что Москва Честнова сама создает предпосылки своего увечья. Подобная сцена "агрессии со стороны творимого мира" содержится и в сцене кошмарного сновидения, увиденного Москвой на операционном столе (42–43).

мертвец!" (36)) и уходит от него. Победа света-гармонии над тьмой-хаосом смоделирована здесь направлением движения Москвы от тьмы городских окраин ("громadne облака, освещенные лишь собственным слабым светом, прилегали близко к поверхности городских крыш и уносились в тьму полей, в скошенные пространства пустой, оголтелой земли" (36)) к центру, освещенному ярким светом ("Честнова пошла к центру, глядя во все попутные *ярко освещенные окна*" (36)).

Далее поединок противоположных сил дается в сцене посещения Москвой ночного ресторана, в которой темный, сферический ресторанный зал и кавалер Москвы Честновой, человек "с темным светом в глазах" (37), олицетворяют силы хаоса, стремящиеся к победе над Москвой Честновой:

— Уйдем отсюда в поле — впереди нас ничего нет в мире, только дует какой-нибудь ветер из *тьмы!* А *во тьме* всегда хорошо...

Он напряженно улыбался, скрывая огорчение, считая последние секунды до разлуки.

— Ну нет! — сказала весело Москва. — Ишь вы, дурак какой нашелся... До свидания, благодарю вас. (38)

Побеждает, однако, Москва Честнова: она сумеет противостоять силам тьмы и не лишается статуса огня-света. Победа огненной стихии в виде шагающей в первых лучах восходящего солнца Москвы Честновой подчеркивается тем, что пассивная стихия воды в виде поливных рукавов дворников тоже бездейственна перед представленной Москвой стихией огня:

Честнова шла одна *на заре* по столице. Она шла важно и насмешливо, так что дворники загодя отводили свои поливные рукава и *ни одна капля* не попала на платье Москвы. (38)

Надо отметить, что до сих пор поединки гармонии и хаоса в лице Москвы Честновой и противостоящих ей сил оканчивались ее победой: при падении ее спасает запасной парашют, музыка продолжает звучать в мире, Москва может противостоять Комягину и его функциональному заместителю — ресторанному мужику. Но при переходе от земной поверхности вглубь земли, смоделированном как катабазис в ад, власть материи и темных сил одерживает победу над ней³²². Эпизод работы

³²² Н. Друбек-Майер (1994: 256) рассматривает работу Москвы в метро как борьбу жизни и смерти и указывает при этом на концепцию С. Булгакова о "бытии как тяжбе жизни и смерти"; в духе психоанализа она интерпретирует эту сцену и как попытку деятельной части Москвы, "верха", завоевать территорию у "темной ночи небытия", внести организацию в хаос низа.

Москвы Честновой на строительстве метро и случившаяся с ней там авария с последующей потерей ноги означает поражение духовного начала, творческого потенциала Москвы и победу сил хаоса, "мертвой материи": она становится "вещью, которая уничтожает все" (43)³²³. В этой сцене происходит и дискредитация всего утопического комплекса, олицетворенного в аллегорическом образе Москвы Честновой: платоновская утопия о том, что материя подвластна человеческому разуму и поддается одухотворению, претерпевает крах. В конце романа разоблачается и космогенез, смоделированный в начале романа: путем отождествления революционера, "темного человека с горящим факелом", с оппортунистом-Комягиным, свет революции и связанный с ней утопический комплекс строительства нового мира дискредитируются, оказываются неудавшимися. Стихия огня-света оказывается бессильной, и в конце романа побеждает хаос, смерть, тьма.

Дискредитация утопического комплекса сопровождается утратой Москвой внешних признаков творящей, обеспечивающей жизнь силы: искалеченность и немощь ее тела ("она пожелтела и руки ее высохли от неподвижности" (43)) означают утрату Москвой былой цельности и потенциала быть объединяющим началом. Вследствие аварии Москва перестает быть "душой мира", ведь согласно мифологическим представлениям вместе с кровью ("Из нее вышла кровь" (41)) из человека выходит его "душа"; отсутствие "души" подчеркивается также приравниванием пустого места на месте прежней ноги к обнаруженной "пустоте в кишках" умершей девушки, объявленной Самбикиным "душой". Дискредитация "души мира" — Москвы приводит и к потере ею символического имени *Москва*: отныне она — просто Муся, обыкновенная баба(-яга) из коммунальной квартиры.

При внимательном чтении обнаруживается, однако, что искалеченная Москва-Муся не лишается полностью признаков творческого потенциала и способности выступать движущей силой мироздания: парадоксальным образом умирающая Москва наделена явными признаками жизни ("лицо упавшей глядело блестящими глазами и губы были красные от здоровья или от высокой температуры"³²⁴ (41)), и в ней сохраняются качества, коннотирующиеся с потенциальным плодородием стихии земли:

³²³ Ср. возможные дьявольские коннотации, связанные с хромотой, с повреждением ноги, отмеченные Ю. Пастушенко (1996: 35–36) и сочетающиеся с ними представления об особой божественной отмеченности хромых.

³²⁴ Обр. внимание на частый прием платоновского повествования: с использованием соединительного слова "или" повествователь лишается авторитетности, характерной для

<...> окружающее целое тело имело нежный смуглый цвет и такую свежую *опухшую форму поздней невинности*, что шахтерка заслуживала бессмертия; даже сильный запах пота, исходивший из ее кожи, приносил *прелесть и возбуждение жизни*, напоминая *хлеб и обширное пространство травы*. (42)

Исцеление покалеченной Москвы Честновой происходит с помощью целебной водной стихии в виде таинственной суспензии, раздобытой Самбикиным из тела умершего ребенка³²⁵. Платонов прибегает здесь к излюбленному мотиву "строительной жертвы" в виде смерти ребенка (ср. *Чевенгур, Котлован*), ведь смерть мальчика с опухолью на голове оказывается необходимым условием для выживания Москвы: мальчик лежит "с пустой грудью в гробу" (43), но зато Москва будет жива. Целостность тела Москвы восстанавливается с помощью деревянного протеза: "Москва оправилась окончательно и освоила деревянную ногу как живую" (44). Она по-прежнему, несмотря на свое уродство, сводит мужчин с ума: они готовы не только жениться на ней и рожать от нее детей (ср. интерес к ней "полнеющих на отдыхе мужчин" (44)³²⁶), но и отдать ей взамен отсутствующей ноги части своего тела (ср. подарок горца). Муся-Москва наделяется снова и "душой": она — "хромая, худая и *душевная* психичка" (49), и ей возвращаются прежние чистота ("слышалось одно *чистое*, ровное дыхание уснувшей Москвы" (49)), доброта ("лицо ее было во сне *смирное и доброе*, как хлеб" (50)) и красота ("Москва спала в отчуждении, повернувшись к стене *прелестным* лицом" (50)), обозначающие возвращение отчасти ее творческого потенциала. Жизненной силой Москва-Муся наделяется и путем метонимического замещения ее городом Москвой:

Сарториус прислонился лицом к оконному стеклу, наблюдая любимый город, каждую минуту *растущий в будущее время, взволнованный работой*, отрекающийся от себя, бредущий вперед с неузнаваемым и *молодым* лицом. (50)

"всезнающего" повествователя реалистической прозы, и сближается с "ненадежным" повествователем модернистской прозы.

³²⁵ Выздоровлению Москвы способствует и "большая вода", море, куда после выписки из больницы ее увозит Самбикин.

³²⁶ А. Лысов (1999: 135) видит здесь реализацию мифологического мотива осаждаемой поклонниками Елены Прекрасной.

Следует, однако, заметить, что Москва-Муся прекрасна только во сне: этим она приравнивается к спящей Матрене Филипповне в конце романа, ангельский вид которой является лишь обманом: "Если бы все человечество лежало спящим, то по лицу его нельзя было бы узнать его настоящего характера и можно было бы обмануться" (58). Обман развеивается в тот момент, когда спящая Москва-Муся просыпается:

Комягин пошевелился на полу и вздохнул своим же надышанным воздухом.

— Муся! — позвал он в неуверенности. — Я застыл здесь внизу: можно я к тебе лягу?

Москва открыла один глаз и сказала:

— Ну ложись! (50)

Так возобновляется союз сниженной Москвы-Муси с "низким" Комягиным, обозначающий торжество материи над духом. Снижение идеального образа, его механизация моделируется здесь также приравниванием Москвы к одноглазым циклопам³²⁷ ("Москва открыла один глаз" (50)), предшественникам будущих "проникновенных технических существ, практически, работой ощущающих весь мир" (24), о которых когда-то мечтал Сарториус. Одноглазая, ущербная, механизированная Москва-циклоп — конечная ступень разоблачения утопического идеала, аллегорически воплощенного в Москве Честновой, и после этого она исчезает из романа. Но творческий потенциал Москвы переходит на другую Москву, на "растущий в будущее время" и "бредущий вперед с неузнаваемым и молодым лицом" город Москву, в пространство которого, как в свое спасение, уходит Сарториус³²⁸.

Подытоживая наблюдения над аллегорическим образом главной героини романа Москвы Честновой, сочетающим реальные черты комсомолки 30-х годов с богатой мифопоэтической образностью, можно сказать, что в ней вновь реализуется платоновский онтологический метаконфликт материи и духа: он получил выражение не только в

³²⁷ Уже раньше Москва Честнова приравнивалась к ним совместной деятельностью по строительству нового подземного мира (лабиринт — метро). См. также Есаулов 1999: 259.

³²⁸ Творческий потенциал Москвы получил реализацию и в набрасываемых Платоновым концовках романа, которые он, однако, не включил в существующий текст: в частности, в одной из них изображается встреча слепого Сарториуса с Москвой, "многолетней, но непобедимой" (Корниенко 1991б: 61, 1993а: 198). Этот образ позволяет рассматривать Москву Честнову как "пролетарскую Наташу Ростову" (Корниенко 1996: 101; Лысов 1999: 135).

амбивалентной сущности Москвы, в постоянном противоборстве в ней самой светлого и темного начал, но и в сюжетном оформлении ее судьбы, идущей от "воздушности" (дух) ко все большему погружению в земную жизнь (работа в военкомате, посещения жакта, работа в метро) и закончившейся аварией и потерей ноги в подземном пространстве метро (победа косной материи над духовным началом). Аллегорический образ Москвы Честновой носит явный "деконструктивный" характер: нисходящая линия судьбы, гротескные черты героини и ее функциональных заместителей, а также связанного с ними образа "души" явно указывают на то, что в образе Москвы Честновой Платонов критически переосмысляет свои прежние утопические идеалы, связанные не только с общественным, но и с онтологическим преобразованием бытия. Сохраняющаяся на всем протяжении повествования амбивалентность героини, тем не менее, свидетельствует о том, что речь идет не о тотальной дискредитации утопического комплекса, а о стремлении Платонова балансировать между сохранением утопического идеала и невозможностью не видеть, во что превратился этот идеал за годы советской власти.

3.2.4. Объединенный мужской персонаж и его двойники

Как мы уже писали в 3.2., мужские персонажи романа — Сарториус, Самбикин и Божко — могут рассматриваться как групповое воплощение единого героя, распавшегося натрое³²⁹. Как предполагает Е. Яблоков (1999а: 55), "в художественном сознании писателя существовал некий "инвариантный" образ (автобиографически ориентированный, строящийся по законам саморефлексии³³⁰), внутренняя противоречивость которого требовала "множественной реализации"". Такая множественная реализация одного, по сути, героя позволяет с разных сторон исследовать некую идею, которая через них вводится в роман и затем проверяется на состоятельность. В романе *Счастливая Москва* в качестве такой объединяющей мужские образы идеи служит проблематика человеческого бытия в мире, которая исследуется и в актуальном (проблематика "нового человека"), и в общем метафизическом плане (проблематика "причины

³²⁹ Как пишет Ю. Лотман (1971: 314, 1996г: 210), это распространенное явление в модернистской поэтике, уходящее корнями в свойство мифологических циклических текстов представлять различных персонажей как разнообразные имена одного лица.

³³⁰ Одним из первых на возможную автобиографичность мужских персонажей Платонова указал А. Александров в своей статье "О повести "Котлован"" (Александров 1970: 142).

всей жизни"). В следующем параграфе мы рассмотрим структурные особенности данного объединенного персонажа в этих двух планах: в первом случае он будет рассматриваться как различные реализации советского мифа о "новом человеке", а во втором — как воплощение мифопоэтических представлений о трехчленной структуре макро- и микрокосма.

3.2.4.1. Объединенный мужской персонаж

3.2.4.1.1. Актуальное прочтение: Сарториус-Самбикин-Божко — различные реализации "нового человека"

Мифологема (или, по терминологии Й. ван Баака, "псевдомифологема"³³¹) "нового человека" является важнейшим культурным и идеологическим мифом сталинского периода, она активно внедрялась в общественное сознание 30-х годов, и в этом большая роль отводилась различным видам искусства, прежде всего литературе и живописи. Концепция художника как создателя "нового человека" и "новой реальности" имеет глубокие корни в русской философской, религиозной, эстетической мысли: здесь следует упомянуть, прежде всего, Чернышевского с его "новыми людьми" в романе *Что делать*, "сверхлюдей" раннего Горького, а также концепцию "нового человека" в эстетике русского символизма и футуризма, возникшую под ницшеанским влиянием³³². В эстетике соцреализма писателю отводилась роль "инженера человеческих душ": именно писатель должен быть создателем модели "нового человека", объект для подражания (Gutkin 1994: 195). Записные книги и сами художественные тексты Платонова 1920–1930-х годов свидетельствуют, что Платонов тоже напряженно думал над проблематикой создания "нового мира" и "нового человека"³³³. Особенно наглядно это показано в романе *Счастливая Москва*, в котором оппозиция "новое-старое" занимает центральное место. Центральность этого смыслового комплекса тематизирована не только в судьбах героев романа, в их поисках и разочарованиях, но и на чисто словесном уровне: множественны такие выражения, как "*новый мир*",

³³¹ "Псевдо-", потому что возникла в результате сознательного идеологического акта и рассчитана на манипуляцию общественным сознанием (Баак 1995: 149).

³³² См.: Matic 1994, Gutkin 1994.

³³³ Ср. очерк Платонова 1926 года *Питомник нового человека* (Андрей Пл 1999а: 147–153), а также рецензию на книгу Н. Островского *Как закалялась сталь* под названием *Образ нового человека* (Корниенко 1993а: 246–247).

"свежие сады", "новые дома", "новое светлое утро", "новое летающее существо", "новый человек", "новое тело", "молодое поколение", "новое солнце", с одной стороны, и "старые дома", "старая жизнь", "ветхие времена", "старые слова", "древние люди", "старые чувства", "старый природный человек", "я — старая песня", "прошлые люди", с другой.

Идеальный образ "нового человека" дан в аллегорической фигуре Москвы Честновой: в ее положительной, героической, идеальной ипостаси Платонов моделирует некую утопию, которая необыкновенно притягательна, но, как оказывается в конце романа, обманчива и нереальна. В качестве идеального "нового человека" она воспринимается и другими персонажами романа, в частности, Божко ("Ночью Божко опять, как обычно, писал письма всему заочному миру, с увлечением описывая тело и сердце *нового человека*, преодолевающего смертельное пространство высоты" (13)). В этой связи примечательно, что мужские персонажи романа ни разу не названы "новыми людьми", но они воспринимаются читателем в качестве таковых, так как активно действуют в новом советском обществе, принадлежат новой советской элите. Нам представляется, что в трех мужских персонажах, в отличие от утопической фигуры Москвы, Платонов моделирует образцы "реально существующих", не идеальных, "новых людей": он показывает их как "Новые Мировые типы", "Новое состояние жизни", но одновременно обозначает их и как "узников" этого нового мира (Корниенко 1993а: 198; Спиридонова 1999: 303–311).³³⁴

"Новых людей" *Счастливой Москвы* объединяет ряд характеристик, который связывает их со сложившейся к середине 30-х годов эмблематической фигурой строителя нового мира, с одной стороны, и с деятелями-утопистами более ранних платоновских произведений, с другой³³⁵. Прежде всего это полная приверженность своему делу, пренебрежение личными интересами и личным счастьем: они все отвергают любовь к женщине как "глупость" и "недоразумение". Они материалисты, которых отличает вера в научный прогресс и социализм: с помощью науки они борются с проявлениями неконтролируемой стихии, будь то смерть или половая страсть³³⁶. В духе материализма они подходят и к извечной проблеме о душе, которая их необыкновенно волнует,

³³⁴ О мужских персонажах романа как различных реализациях социалистического "нового человека" см.: Бергер-Бюгел 1999: 193–200, Berger-Bügel 1999: 109–171.

³³⁵ О героях *Счастливой Москвы* в контексте героев платоновских произведений см. 3.2.2.1. настоящей работы.

³³⁶ О мотиве "борьбы со стихией" в сощромане см. Clark 1981: 100–106.

несмотря на их материалистическое мировоззрение: для Сарториуса "истинная душа человека" — "техника" (25), а для Самбикина души вообще не существует: она заменена "пустотой в кишках" (34).

Общность мужских персонажей, однако, расщепляется их дальнейшей эволюцией в романе: Платонов моделирует три различных пути, которые каждый по-своему разоблачают советский миф о "новом человеке". *Божко* женится на машинистке Лизе, заменяя тем самым утопическую дружбу со всем человечеством на счастье с отдельным человеком (замена сталинистской "большой семьи" естественной "малой семьей"), но при этом остается неясным, означает ли это и отказ от системы ценностей утопического нового мира, от мессианской идеологической миссии, так как о Божко ничего не сообщается после упоминания о его женитьбе (51). *Самбикин*, в свою очередь, остается верен научному, материалистическому объяснению бытия: он уверен, что человек может рационально решать все мучающие его вопросы, достичь "по всем пунктам счастья и страдания" "ясности и договоренности" (46). Словесная ирония, заключенная в этой последней в романе фразе о Самбикине показывает, что Платонов относится к убежденности Самбикина как к заблуждению, а к его жизненной позиции как к тупику.

О заблуждениях и тупиковости идеологии Самбикина догадывается в романе и *Сарториус*, герой, который в конце романа претерпевает радикальное перевоплощение: растворившись в "житейском море", слившись с "первородным хаосом" Крестовского рынка³³⁷ ("Сейчас скроюсь и пропаду среди всех!" (51)), он становится "вторым человеком своей жизни" (55), пищевым работником Груняхином. Смоделированное с помощью архаического мотива умирания и воскресения превращение Сарториуса в Груняхина прочитывается, безусловно, как его прозрение, освобождение от утопических иллюзий насчет возможностей человеческого разума и как признание конечной ничтожности человека перед тайнами мироздания. Как отмечают многие исследователи романа (Корниенко 1996: 101, Дарьялова 1996: 44; Новикова 1998: 196; Бергер-Бюгел 1999: 200), превращение Сарториуса в Груняхина означает его развитие от "рационального практика-технократа" в реалистически мыслящего гуманиста, который в духе христианских добродетелей ставит выше собственного счастья и благополучия счастье других. В этом он сближается с типом "сокровенного человека" предшествующей прозы, со своеобразным платоновским "маленьким человеком", который ценой полного самоотречения добивается спасения мира. В жертвенной готовности служить другим

³³⁷ О мотиве растворения платоновского героя в хаосе бытия в контексте творчества писателя см. Малыгина 1995б: 61.

вырисовывается и новый для Платонова второй половины 30-х годов идеал в духе пушкинского "на свете счастья нет, но есть покой и воля", который впоследствии находит выражение и в замысле второй части романа *Путешествие из Ленинграда в Москву*, а также в рассказах конца 30-х годов *Любовь к родине, или Путешествие воробья* и *Скрипка* (Корниенко 1993а: 216–217, 1997б: 186–190). Освобождение от прежних иллюзий, отказ от утопии ради реальной участи "маленького человека", безусловно, оценивается Платоновым положительно, но содержащиеся в финальной главе пародийные и трагифарсовые элементы (усмешка вещей, побои со стороны жены, сцена разговора Груняхина и маленького Семена) делают финал романа более многозначным. Узнавший "настоящий характер человечества" Сарториус-Груняхин остается "на краю собственного безмолвия", молчания, которое амбивалентно может означать и возможность нового слова, и немоту.

3.2.4.1.2. Мифопоэтическое прочтение: поиски "причины жизни"

Важная для структуры образа главной героини Москвы Честновой трехчленность оказывается важнейшей структурирующей категорией и троичного мужского персонажа Сарториуса-Божко-Самбикина. В трехчленном герое реализуется уходящее в глубокую архаику представление о человеке как о трехчастном единстве верхней, средней и нижней сферы, представленных головой, сердцем и животом/половыми органами. Такое представление о человеке соответствует архаическим представлениям о трехчастном космосе, состоящем из неба, земли и подземного мира (тождество микро- и макрокосма), получившим позднее выражение в различных философских и религиозных концептах, в частности, в учении Платона о трехчленной душе, в христианском делении человека на дух, душу и тело, гностических учениях о человеке и т.д.³³⁸

Главная метафизическая задача "рациональных практиков"-материалистов *Счастливой Москвы*: разгадка "причины всей жизни" (33), обозначенной в романе как проблема души, которая воспринимается героями как вопрос о человеке, о трагедии его бытия в мире³³⁹. Эта центральная в рома-

³³⁸ Теория трехчастности человеческого тела, состоящего из головы, груди и живота, содержится и в *Письме твари* П. Флоренского из книги *Столп и утверждение истины*, где П. Флоренский ссылается на гомотипичные схемы французского физиолога Пеладана. Друбек-Майер (1994: 258–259) рассматривает этот текст П. Флоренского в качестве возможного интертекста платоновского романа.

³³⁹ Один из ранних вариантов названия романа — *Человек* (Корниенко 1993а: 200).

не проблема является, как показывает в своем исследовании М. Дмитриевская (1996в³⁴⁰), не только предметом открытого обсуждения в разговорах Самбикина, Сарториуса и Божко, но и определяет как особенности системы персонажей, так и характер развития сюжета. В своем исследовании М. Дмитриевская опирается на концепцию трехчленной души Платона, выраженную в диалогах *Тимей*, *Государство*, *Федр* и *Федон*: согласно этой концепции, выше других находится бессмертная разумная часть души (logos), под ней находится лучшая часть смертной души, расположенная в груди (thymos), и ниже всех, под диафрагмой, находится нижняя часть души, вульгарная похоть (epithymia). В соответствии с этим делением мужские персонажи романа Сарториус, Самбикин и Божко рассматриваются как иллюстрации этой системы: Сарториус представляет собой высшую часть (разум), Божко — срединную часть (чувство) и Самбикин — нижнюю (тело). В то же время представленная ими сфера души является их ответом на центральный вопрос романа о "причине всей жизни".

Центр бытия Сарториуса, представляющего собой высшую часть души, — голова: в ней происходят умственные операции, направленные на раскрытие тайн природы и ее подчинения человеку: ключевые слова при этом — *расчет (расчетная формула), сознание, мысль, вся истина*:

Всю свою юность Сарториус провел в изучении физики и механики; он трудился над *расчетом* бесконечности как тела, пытаясь найти экономический принцип ее действия. Он хотел открыть в самом течении человеческого *сознания мысль*, работающую в резонанс природы и отражающую поэтому всю ее *истину* — хотя бы в силу живой случайности, и эту *мысль* он надеялся закрепить навеки *расчетной формулой*. (27)

Связь Божко с срединной частью души, со сферой чувства и, соответственно, с землей, как срединной частью космоса моделируется уже его профессией (*землеустроитель*) и формой имени (*маленький земной бог*). Его деятельность направлена на налаживание отношений между людьми (переписка с трудящимися всего мира, сватовство Сарториуса и Лизы), и он сам живет в ожидании "верного чувства" (10). Местонахождение чувства в срединной части души смоделировано локализацией чувства Божко в соединяющем высшую и нижнюю часть человека *горле*:

Божко робко, от крайней нужды своего чувства, обнял Москву, и она его стала целовать в ответ. В исхудалом *горле* Божко

³⁴⁰ Номер страницы не указывается, так как мы располагаем только рукописью автора; полный текст данного доклада опубликован в Russian Literature (Дмитриевская 1999ж), однако номер журнала остался нам недоступным.

заклокотала скрытая мучительная сила и он больше не мог опомниться, узнавая единственное счастье теплоты человека на всю жизнь. (13)

С нижней сферой души, расположенной под диафрагмой и являющейся локусом сил хаоса, неконтролируемых инстинктов и полового влечения, связан образ хирурга Самбикина. Он все время копается в человеческом теле, то оперируя больных, то препарируя трупы в поисках тайнственного вещества — лекарства от смерти. Как отмечает М. Дмитриевская (1996в), вскрытия, сделанные Самбикиным, воспроизводят также трехчленную схему души: Самбикин двигается от головы (трепанация черепа у мальчика (19–20)) к груди (вынимание сердца у умершей (33)) и к животу (вскрытие сальной оболочки и кишок (34)). Та же самая схема повторяется и в поисках Самбикиным средства от смерти: для своих опытов он снимает тонкие срезы с *сердца, мозга и желез половой секреции* (25). Как представитель телесного низа, Самбикин отрицает исключительное положение мозга (сфера головы) как "высшего координирующего центра" и ставит рядом с ним "спинной мозг" (сфера тела), тоже могущий "мыслить" (32)³⁴¹. Согласно Самбикину, "причина всей жизни", "душа", тоже находится в нижней сфере человека, в "пустоте кишок" между необработанной пищей и калом (34)³⁴².

Несмотря на четкую отмеченность героев какой-то одной сферой души (космоса), они все-таки, по мнению М. Дмитриевской (1996в), лишены односторонней ориентации и могут проявлять каждую из трех сторон души. Наиболее ярко это проявляется в их чувстве к Москве Честновой: во-первых, все они соединяются с ней телесно, во-вторых, все они испытывают к ней иррациональное чувство и, в-третьих, ощущают потребность в рациональном объяснении своего чувства. В эволюции героев в ходе романного действия возможна также мена определяющей героев доминанты: так, рациональному Сарториусу предшествует подчеркнуто телесный Жуйборода (ср. этимологию имени от глагола "жевать" и родовое нахождение во внутренностях матери рядом с пищей), а в конце

³⁴¹ Как указывает Н. Корниенко (1997б: 183), среди записей Платонова 1937 года содержится лист, на котором набросана идея будущего рассказа, в ироническом смысле разворачивающая ключевую идеологию Самбикина: "Думающий желудком <...> Размышление кишками, пищеварение мозгом".

³⁴² Согласно М. Дмитриевской (Дмитриевская 1996в), Платонов, помещая душу в кишках, следует Платону, который часто говорил о потребностях находящейся в голове бессмертной части души в терминах питания, подчеркивая таким образом общую природу различных видов души: их пустоту и необходимость в постоянном заполнении.

романа телесный аспект снова становится определяющим: пищевой работник Груняхин ассоциируется с пищеварением, нижней сферой души. В Самбикине телесная доминанта сменяется высшей сферой разума: он полностью предается умственному решению проблемы бытия и таким образом меняется местами с Сарториусом, ушедшим в низкую телесность:

Доктор <...> сидел по-прежнему в полной задумчивости по поводу всех важнейших задач человечества, желая всемирной ясности и договоренности по всем пунктам счастья и страдания (46).

Лишь причастность Божко к срединной сфере чувства сохраняется неизменной: он не поддается "стихии сердечных страстей", не ищет рационального объяснения своему существованию, а живет "житейской атмосферой со всеми сослуживцами", ощущая "пользу" и "счастье" от своей деятельности (45). "Верное чувство" он находит в "уединении квартирным браком" с Лизой (51).

Финал романа, в котором из мужских персонажей остается только "телесный" Сарториус-Груняхин, манифестирует, на наш взгляд, разочарование Платонова в возможностях человеческого сознания как орудия переустройства бытия. Отныне, как пишет Л. Дарьялова (1996: 44), "скорее Платонов доверяет плоти жизни, процессу жизни во всей ее хаотичности, чтобы из случайности возникла самоорганизация материи". Такой — полной хаотичности и случайностей — является и жизнь Сарториуса-Груняхина.

3.2.4.2. Двойник Комягин и его функциональные заместители

В отличие от Сарториуса, Самбикина и Божко, которые моделируются в романе как активные строители нового утопического мира, в романе есть и ряд мужских образов, которые лишены этого активного начала, пассивны и "темны". Среди них главный — вневойсковик Комягин, функционирующий вместе со своими заместителями в системе мужских персонажей романа как негативный двойник "рациональных практиков" романа³⁴³.

Мотив двойника в литературе берет свое начало в близнечных мифах, в которых близнецы-братья антагонически противопоставлены друг другу по принципу соперничества, или просто воплощают два противоположных

³⁴³ Е. Яблоков (1999а: 56) ставит в отношении двойничества самих трех мужских персонажей Божко-Сарториуса-Самбикина и видит здесь ориентацию на традицию Достоевского. Мы же будем рассматривать отношения двойничества как негацию, антагоническую противопоставленность.

начала (добро/зло, свет/тьма и т.д.)³⁴⁴. Как пишет Ю. Лотман (1996г: 211), "в западноевропейской литературе, от Менандра, александрийской драмы, Плавта и до Сервантеса, Шекспира и — через Достоевского — романов XX века (ср. систему двойников-персонажей в "Климе Самгине") проходит тенденция снабжать героев спутником-двойником, а иногда — целым пучком-парадигмой спутников"³⁴⁵. По сути, двойник — "остраненное отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого-левого может получать исключительно широкую интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и т.д.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования." (Лотман 1992в: 157.)

Вместе с двойником в повествование вводится "непонимающая точка зрения", цель которой — разоблачение условностей изображаемого мира. Как пишет Е. Фарыно (Фарыно 1991: 123), "в большинстве случаев "непонимающий" является одновременно и носителем авторской оценки изображаемого мира, а кроме того — носителем альтернативной моделирующей системы, носителем постулируемой истинной картины мира <...>". Однако, как считает М. Бахтин (1975: 215), автор не обязательно солидаризуется с двойником до конца: такой случай мы видим и с платоновскими двойниками, которые вместе с представленной ими моделью мира в одинаковой мере с другими персонажами подвергаются авторскому осмеянию и осуждению.

На двойниковую природу Комягина по отношению к трем мужским персонажам романа указывает целый ряд его характеристик, находящихся по принципу зеркальности в оппозиции к свойствам Сарториуса, Самбикина и Божко³⁴⁶. Прежде всего это *внесистемность* Комягина, смодели-

³⁴⁴ Об архаических корнях мотива двойника см.: Иванов 1987: 174; Фрейденберг 1997: 210–211.

³⁴⁵ В модернистской неомифологической литературе XX века тема близнецов снова становится актуальной и получает мифологическое истолкование с явными ссылками на античные представления. Интерес к теме двойника человека в литературе первой половине XX века явно вызван и распространившимися в то время представлениями психоанализа о "подсознательном", о "другом".

³⁴⁶ Как пишет Н. Корниенко (1991б: 70), "вневойсковик входит в роман в некоем завершенном виде и становится одним из *зеркал* эпической и лирической темы романа"; см. ее же (Корниенко 1997б: 183–185) наблюдения над возможной автобиографичностью данного персонажа.

рованная уже его определением как "вневойсковик": он человек без имени-отчества, без рода и происхождения, "последняя категория" (20), "человек-ничто" (36). Его внесистемность по отношению к основным мужским героям подчеркивается тем, что Комягин ничем полезным не занимается ("пенсионер третьего разряда" (17), "все ночи проводит молча с женщинами" (18)), отклоняется от участия в общественной жизни ("этот человек, по данным учетного бланка, не был ни в белой, ни в красной армии, не проходил всеобщего военного обучения, не являлся никогда на сборно-учебные пункты, не участвовал в территориальных соединениях и в походах Осоавиахима и на три года пропустил срок своей перерегистрации" (15)).

Двойниковость Комягина по отношению к Сарториусу-Самбикину-Божко моделируется также постоянно сопровождающей его характеристикой "темноты": вместо света он предпочитает тьму ("часто, опустив глаза, закрывал их вовсе, чтобы видеть *тьму*, а не жизнь" (16)); в его голосе звучит "темная грудная грусть" (20), он плачет "в *темноте*, накрыв лицо одеялом, не мытым со дня его изготовления" (34) и т.д. По признаку "темноты", "ничтожности" и "безымянности" с Комягиным сближается и ряд других мужских персонажей романа: это и "темный человек с горящим факелом"³⁴⁷, и весовщик дровяного склада³⁴⁸, поселяющийся у Москвы Честновой ("считай меня как *ничто*" (15)), и *безымянный* уличный музыкант³⁴⁹ (16), и "темнеющий сознанием мальчик" (18), и "мужик с *темным* светом в глазах" (37), считающий, что "*во тьме* всегда хорошо..." (38), и загнанный в мочевую лужу "один *слабый человек*, одетый в старосолдатскую шинель"³⁵⁰ (54). В силу этих характеристик Комягин и его функциональные заместители прочитываются как воплощения перво-родного хаоса, разрушения, смерти: ср. неоднократные отождествления Комягина с мертвецом (36, 50), а также его "самоубийство" (49–50). Согласно мифопоэтическим представлениям, метафорой смерти является

³⁴⁷ На мотивном уровне Комягин прямо отождествляется с ним.

³⁴⁸ Здесь и профессия указывает на двойниковую природу этого персонажа: весовщик — "низкий" вариант изобретателя весов Сарториуса. Примечательно также, что в рассказе *Скрипка* (Платонов 1983: 274–275) вместо весовщика в квартире "двойниковой сестры" Москвы Честновой — Лиды Осиповой — поселяется герой под именем Сарториус.

³⁴⁹ А. Кретинин (1999: 290) считает, что через сопоставление "стола хирурга" с "пультом музыканта" (33) музыкант — двойник Самбикина.

³⁵⁰ Это явный прообраз Никиты Фирсова из *Реки Потудань*, который тоже бывший красноармеец, живущий без памяти на рынке и чистящий отхожее место.

также *глупость*³⁵¹: в романе именно Комягин выполняет функцию нарочито глупого шута-раба: ср.

- Ты ведь не очень глуп, Комягин!
- По-среднему, — согласился Комягин. (49)

В образе Комягина воскресает герой раннего произведения Платонова *Новогодняя фантазия. Жажда нищего (видение истории)*, в котором "я", от чьего имени ведется повествование, называет себя "тенью на сияющем лице сознания, на образе Большого Одного":

Большой Один не имел ни лица, никаких органов и никакого образа — он был как светящаяся, прозрачная, изумрудная, глубокая точка на самом дне вселенной — на земле. <...> В век ясности и тишины вылетел я из смрадного тысячелетия царства судьбы и стихийности и остался *тенью* на сияющем лице сознания, на образе Большого Одного. <...> Я был *пережиток, древний темный зов назад, мечущаяся злая сила*, а Он был Большой и был Сознанием — самим Светом, самую истиной <...>. (Андрей Пл 1999а: 124.)³⁵²

Подобно "я", и Комягин — демоническая "злая сила", "древний темный зов назад"; он — воплощение того стихийного начала, которое представляется платоновским героям препятствием на их пути к утопии; в этой связи примечательна подчеркнутая роль в жизни Комягина половых отношений: "Пойдем за сарай ляжем полежим, душа опять болит" (20); "Я ведь томлюсь, когда не поживу с женщиной" (36). Но Комягин — типичный мифологический антигерой и в том, что в нем демоническое (тьма, хаос, смерть) сочетается с комическим, фарсовым элементом³⁵³. Именно с Комягиным связаны комические и трагифарсовые эпизоды в романе (ср. его приготовления перед смертью, необоснованное сомнение, абсурдные поступки). Трагифарсово и разоблачение мифа о революции, связанное с Комягиным: отождествление несущего факел революции "темного человека" с Комягиным, который оказывается просто обычным оппортунистом, спасающим собственную шкуру ("инспектором самоохраны был, бежал — посты проверял... <...> Я тоже ши там [в тюрьме] ел у надзирателя по знакомству" (47)), и тем самым

³⁵¹ Фрейденберг 1997: 210.

³⁵² Интересно, что Москва Честнова как некий абсолют переняла многие качества "Большого Одного": подобно ему, она "светящаяся", "сама истина".

³⁵³ См.: Мелетинский 1994: 36–42, 89–90; Фрейденберг 1997: 208.

дискредитирует и саму революцию. Комягин становится, по сути, символом неудавшейся революции и вместе с этим — утопического проекта преобразования бытия в целом. В этом заключается и горькая авторская оценка изображаемого в романе утопического комплекса в целом.

3.3. Оппозиции

Как мы уже отмечали в 2.3.3., платоновский авторский миф, глубинный слой его представлений о мире и судьбе человека в нем структурируется набором оппозиций, которые повторяются из произведения в произведение и образуют их смысловой метауровень. В основе этих оппозиций лежит фундаментальный конфликт платоновской модели мира, конфликт материи и духа (идеи): любые явления платоновского мира выстраиваются на этих двух осях как разновидности проявления этого конфликта. Наш дальнейший анализ романа строится на выделении центральных, на наш взгляд, тематических и пространственных оппозиций романа, таких как "любовь/пол", "телесное/духовное", "живое/неживое", "верх/низ", "даль/близь", "линия/круг" и др., которые реализуются в таких важных для платоновской поэтики мотивах-концептах (мифологемах),³⁵⁴ как *любовь, пол, тело, душа, сознание, смерть, бессмертие* и др. Как мы намерены показать на основе анализа этих оппозиций и центральных мотивов-концептов, бинарная модель мира платоновских произведений, тем не менее, не означает ее дихотомичности: она преодолевается важнейшим свойством платоновской поэтики, ее амбивалентностью, которая моделирует платоновский мир как мир взаимопроникающих и многозначных явлений. Это положение характеризует особенности модели мира и в романе *Счастливая Москва*, который представляет собой важную ступень от трагического дуализма

³⁵⁴ Вместо традиционного для мифопоэтического анализа термина "мифологема" мы используем термин *концепт-мотив*, так как хотим подчеркнуть возможность исследования данной проблематики как средствами концептуального (логического) анализа языка, так и средствами мотивного анализа мифопоэтики. В этой главе наш подход будет преимущественно "мотивным", литературоведческим, тогда как в главе 4.2. настоящей работы будет проделана попытка концептуального языкового анализа идеологических "мифологем" Платонова. О совмещении понятий *концепта* и *мотива* в анализе литературы см. Злыднева 1999: 874–875.

Чевенгура и *Котлована* к "смиренной прозе" второй половины 1930-х годов.³⁵⁵

3.3.1. Любовь — пол

Оппозиция *любовь-пол*, существенная для всего философско-религиозно-культурного контекста конца XIX – начала XX веков, а также для советской революционной идеологии 1920-х годов, является ключевым смысловым комплексом и в платоновском художественном мышлении. Данная оппозиция непосредственно связана с утопической тематикой произведений Платонова: через него осмысливается как возможность построения утопического коммунистического рая и преобразования бытия, так и крах этого проекта. В платоновской трактовке данной проблематики видно влияние не только революционной идеологии советского государства, но и влияние русской религиозно-философской мысли начала века, с которой Платонов, судя по всему, был знаком³⁵⁶. Еще в ранней прозе и публицистике Платонова встречается парадоксальное переплетение представлений о любви как о некой космогонической силе с революционным аскетизмом, с порицанием плоти, а мысли о спасительной силе любви — с порывом уничтожить несовершенный мир до основания. В романе *Счастливая Москва* Платонов вновь обращается к этой проблематике, воспроизводя многие коллизии своего раннего творчества на актуальном материале жизни московской молодежи 30-х годов. Любовные похождения комсомолки Москвы Честновой и страдания сраженных ее жестокостью молодых строителей коммунизма не сводятся к вопросу "с кем спала Счастливая Москва?" (Ерофеев 1992), а приобретают значение поисков истины, смысла существования и средства спасения в большом пространстве новой Москвы.

Как мы уже писали (3.1.1.), в романе выстраиваются две фабульные линии, одна из которых — любовная фабула, построенная на встречах и расставаниях главной героини Москвы Честновой с мужскими персонажами романа, с Сарториусом, Самбикиным, Божко и Комягиным. С каждым из них у нее случается роман с физической близостью и каждого из них она в конце концов бросает. Мужские же персонажи, однажды

³⁵⁵ Вопросы, затрагиваемые в данной главе, рассматривались в публикациях автора (Костова 1996, 1998а,б, 1999), однако их интерпретация в ходе работы над диссертацией претерпевала довольно большие изменения.

³⁵⁶ Об интертекстуальных отношениях платоновского творчества с идеями русских религиозных философов см. сноску № 141 в главе 2.3.1. настоящей работы.

узнав Москву Честнову, полностью оказываются во власти ее прелестного образа: они теряют душевное равновесие, их мысли полностью заняты ей. Чувство мужских персонажей к Москве Честновой моделируется как сильное эротическое влечение с повышенным вниманием к телу Москвы: томимый любовью Божко слышит "биение сердца Москвы <...> в ее *большой груди*", "гул жизни в ее *могущественном и теплом теле*" (12); Комягина пленяет запах Москвы ("он чувствовал, как *пахло* от этой служащей красноармейской женщины *мылом, потом и какою-то милой жизнью*" (16)); Самбикин, не будучи в состоянии оторваться взглядом от укрепляющей чулок на ноге Москвы, тоже сражен ее прелестной наружностью и слышит пульсацию сердца в ее груди (22); танцующий с Москвой Сарториус ощущает "теплоту тела Москвы, горячего под легким платьем" (23) и т.д.

Во влечении мужских персонажей к Москве Честновой отчетливо проступает архаическое представление об эросе как о космогонической силе соединения, обуславливающей влечение вещей и явлений друг к другу. От Платона, рассматривающего эрос как импульс к совершенствованию, к духу и бессмертию (Семенова 1999: 109), выстраивается через учения неоплатоников и христианского мистицизма до русских религиозных мыслителей В. Соловьева, Н. Бердяева, Л. Карсавина и Б. Вышеславцева линия философско-религиозной мысли, которая воспринимает человека в неразрывном единстве духа и плоти, идеального и природного и видит в половой любви необходимое условие совершенствования человека, средство слияния с неким совершенным началом, будь то Абсолют, Бог или Мировая душа, Вечная Женственность, София (Русский... 1991: 10). В философских трактатах русских философов конца XIX – начала XX вв. — в *Смысле любви* (1892) В. Соловьева, *Метафизике пола и любви* (1907) Н. Бердяева, *Noctes Petropolitanae* (1922) Л. Карсавина и *Этике преображенного эроса* (1931) Б. Вышеславцева и др. — у любви-эроса появляется нравственное значение, заключающееся в преодолении эгоизма и отчужденности между людьми: "Смысл человеческой любви вообще есть *оправдание и спасение индивидуальности чрез жертву эгоизма*", пишет В. Соловьев в *Смысле любви* (Русский... 1991: 32; курсив В. Соловьева), подразумевая под "человеческой любовью" именно "половую любовь" (Там же: 34). Победа над смертью, над онтологическим злом может быть достигнута только "целым человеком", "истинным соединением полов" (Там же: 50). Но половая любовь не является самоценностью, она лишь начальное звено в возникновении всечеловеческого братства и действительна лишь в соединении с идеальным, духовным началом и даже нуждается в облагораживании и одухотворении им (идея "преображенного эроса"). Конечная цель — "реализация и индивидуализация всеединой идеи и

одухотворения материи", являющаяся "личным" и "общим делом" всего мира (Там же: 69).³⁵⁷

Созвучным этим идеям является восприятие любви в ранних работах Платонова: в них любовь видится в качестве некой первичной космической силы, которая творит вселенную, откуда все рождается и куда все возвращается. Отчетливо эти мысли изложены в докладе *О любви*, с которым Платонов выступил в клубе "Железное перо" в Воронеже в конце 1921 года (Лангерак 1995: 23):

Люди хотят понять ту *первичную силу*, ту *веселую буйную мать*, из которой *все течет и рождается*, откуда вышла и где веселится *сама эта чудесная бессмертная жизнь* <...>. Ту *трепетную силу*, *творящую вселенные*, чувство назвало бы именем блага и наслаждения. <...> Мысль назвала бы эту силу истиной <...>. (Платонов 1989а: 174–175.)³⁵⁸

Уже здесь видно характерное для платоновской поэтики амбивалентное моделирование членов оппозиций свойствами противоположного члена: в данном случае любовь наделяется свойствами эроса. Как пишет М. Дмитриевская (1998в: 49), в ранней публицистике и прозе отмечается также параллель между космическим эросом (силами притяжения, обеспечивающими существование вселенной) и порывом человека в бесконечность: ср. "земля с первого мига своей жизни была вся — порыв, вся — любовь и устремление к создавшему ее солнцу" (*Преображение*, 1920)³⁵⁹. В мышлении молодого Платонова любовь — движущая сила революции и, как таковая, приравнивается к работе солнца, мощной и грозной силе, метущей на своем пути все старое, негодное. Интересна в этой связи рецензия Платонова на книгу Л. Карсавина *Noctes Petropolitanae* (1922), вышедшая в воронежской газете *Коммуна* в августе 1922 года, в которой он, в порыве классовой нетерпимости, изобличает мысли философа со свойственной для тех лет прямолинейностью:

³⁵⁷ Как отмечают О. Матич (Matich 1994: 30) и С. Семенова (1994б: 367), здесь отчетливо видно влияние на философскую систему В. Соловьева идей *Философии общего дела* Н. Федорова о необходимости "одухотворения материи" общими усилиями всего человечества; эти же мысли отразились и в платоновском творчестве, в центральности для него концепта *одухотворения*.

³⁵⁸ Курсив наш. — ХК. Ср. расхождения в разных публикациях: Платонов 1988а: 539–542; Платонов 1990б: 182–184; Савкин 1995: 156; Платонов 1998а: 202–205. О датировке доклада тоже существуют разногласия, в частности, С. Семенова (1994: 124) утверждает, что это произведение не начала, а середины 1920–х гг.

³⁵⁹ Цит. по: Дмитриевская 1998в: 49.

О настоящей человеческой любви автор не имеет никакого представления. Для него любовь — религия, философия, литература, все, что угодно, только не крик будущего, не движение семени, не физиология, не теплота, не мужество и не физическая сила, истребляющая негодные поколения, не работа солнца. (Творчество... 1995: 162.)

Как пишет И. Савкин (1995: 161), Платонов не сумел разглядеть в метафизической мысли философа ее укорененности не в области абстракций, а в живой и конкретной любви. Но их "встреча" тем не менее состоялась, даже если Платонов этого не осознал; она состоялась, по мнению И. Савкина (1995), "на стороне Платона": они оба понимают любовь как космогоническую силу, импульс к совершенствованию и бессмертию.

Вместе с тем любовь, получившая эротическое истолкование в значении движущей силы мироздания, резко и парадоксально противопоставляется в мышлении молодого Платонова "обыденному физиологическому явлению, которое называют все любовью" (*Невозможное*)³⁶⁰. Пол, половое чувство — объект резкой критики платоновской публицистики начала 20-х годов: в духе федоровской идеи "урегулирования природы", борьбы с косными природными стихиями во имя будущего бессмертия человечества, изложенной им в *Философии общего дела*, Платонов объявляет пол злейшим врагом человечества. Только целомудренная любовь "нового человека", главным орудием которого в борьбе со стихией является сознание, мысль, поможет человечеству бороться со слепой силой природы и достичь бессмертия³⁶¹. При этом именно женщина представляет собой природное, стихийное начало: любовь к ней воспринимается как "чужое и природное дело", а "нравственный пролетарий должен стремиться к соединению со всеми, а не с одной" (Савкин 1991: 47). Поэтому герой-

³⁶⁰ Там же.

³⁶¹ Ср. описание идеала целомудрия в обществе будущего в рассказе *Эфирный тракт* (1926):

"Как в старину, женщины теперь носили накидки и длинные платья, закрывающие ноги и плечи. Любовь была редким чувством, но считалась признаком высокого интеллекта.

Девственность женщин и мужчин стала социальной моралью, и литература того времени создала образцы нового человека, которому незнаком брак, но присуще высшее напряжение любви, утоляемое, однако, не сожительством, а либо научным творчеством, либо социальным зодчеством.

Времена полового порока угасли в круге человечества, занятого устройством общества и природы." (Платонов 1984–1985/1: 217.)

утопист ранних произведений (Иван Копчиков, Маркун, Петер Крейцкопф, Матиссен, Чагов и др.) отвергает любовь к конкретной женщине и предпочитает преклоняться лишь перед некой отвлеченной идеей женщины (ср. Каспийская Невеста из *Рассказа о многих интересных вещах*). Далее этот мотив развивается в *Чевенгуре*, в котором платоновский странник Саша Дванов отвергает любовь конкретной девушки Сони во имя поисков коммунизма, а "рыцарь революции" Степан Копенкин предпочитает земной любви любовь к далекой, умершей Розе Люксембург, превратившейся для него в символ и плоть революции. Это, как пишет М. Геллер (1999: 206), — "любовь к дальнему", "любовь к ложной идее, с которой "нельзя спать""³⁶².

В романе *Счастливая Москва*, вторая глава которого была опубликована в 1934 году отдельным рассказом под названием *Любовь к дальнему*³⁶³, Платонов вновь вводит в повествование этот мотив. "Любовь к дальнему" выражается в предпочтении героями товарищества, рабочего коллектива семье, дружбы — любви к женщине. Буквально "дальних" любит эсперантист Божко, который зовет трудящихся всего мира в СССР, где можно "жить *среди товарищей, счастливей чем в семействе*" (12). Советское общество моделируется в письмах Божко как "Большая семья", готовая усыновить и удочерить обездоленных всего мира³⁶⁴. Счастливым семейством представляется и хор молодых работниц в клубе местного транспорта ("Москва уснула <...>, обняв по девической привычке временную подругу" (18)), а также собравшаяся на комсомольском клубе молодая элита страны, пир которой за общим столом воспринимается как семейный ужин (23). "Большую семью" приобретает и Сарториус, для которого учреждение становится "семейством, убежищем и новым миром" (45). Именно "служебное семейство", а не конкретная семья, "отводит душу людям" (51) в новом утопическом мире, в котором "стихия сердечных страстей" (45) представляется лишь помехой на пути к

³⁶² "Нелюбовно дружащие" люди Платонова приравниваются Л. Карасевым (1995а: 32) к детям: "Люди Платонова делают еще один шаг назад: из подростков они превращаются в *детей*, которые текут под уклон из сиротливого мира в уютное материнское лоно, назад — в свое покинутое пред-детство". Об этом см. также: Naiman 1988: 349.

³⁶³ *30 дней*, 1934, № 2. Название рассказа отсылает к идее Ф. Ницше о предпочтительности любви не к ближнему, а к дальнему и фантомам, выраженным им в философском трактате *Так говорил Заратустра*: "Выше любви к ближнему стоит любовь к дальнему и будущему" (цит. по: Семенова 1999: 118). Как предполагает А. Жолковский (1989: 42), Платонов, по-видимому, воспринял эти идеи через Федорова и/или через философов "серебряного века".

³⁶⁴ О мифологеме *Большой семьи* см. 3.2.2.3. настоящей работы.

достижению искомой цели. Но "страсти" овладевают и мужскими персонажами романа, и они оказываются перед выбором между отказом от любви к женщине во имя утопической цели или принятием этой любви ценой потери утопической целеустремленности. Привязанность к одной женщине противопоставляется героями умственной деятельности ("сколько мысли и чувства надо изгнать из своего тела и сердца, чтобы вместить туда привязанность к этой женщине?" (24)), личное счастье — преклонению "перед атомной пылью и перед электроном!" (26).

Дилемма между утопической любовью к "дальному", к идее, и любовью к реальной женщине разрешается восприятием героями Москвы Честновой одновременно как предельно конкретного объекта желаний и как некоей метафизической сущности, "живой истины" (24), телесное слияние с которой должно обеспечивать героям спасение и полноту бытия. Изобильная женская плоть Москвы воспринимается ими как "сгусток мировой материи, где упрятана вселенская тайна" (Камянов 1992: 26). Амбивалентный образ Москвы Честновой сближается, таким образом, не только с идеальным существом раннего творчества, "душой мира", способной преодолеть мучительное разделение, царящее в мире, но и с ее прообразом, с соловьевской "душой мира", названной также "истиной". Как пишет М. Дмитриевская (1995б: 45), чувство любви платоновских героев направлено к той же цели, что и религиозное чувство верующего³⁶⁵: на обретение полноты бытия — в Истине, которая для Платонова и его героев — приравненный к Богу другой человек³⁶⁶.

Эрос-Истина, воплощенная в изначально могущественной и жизнеутверждающей телесности Москвы, тем не менее, разоблачается в романе. В любовных разочарованиях героев романа дискредитируется половая

³⁶⁵ Ср. сопоставление *любви и религиозного чувства* в письме к жене, написанном в 1934 году, одновременно с написанием романа:

"Как хорошо не только любить, но и верить в тебя как в Бога (с большой буквы), но и иметь в тебе личную, свою религию. Любовь, перейдя в религию, только сохранит себя от гибели и от времени.

Как хорошо в этом Боге не сомневаться, имея личность Божества всегда перед собою.

<...> Мое спасение — в переходе моей любви к тебе в религию. И всех людей в этом спасение." (Платонов 1988а: 565.)

М. Дмитриевская (1995б: 47–48) допускает влияние на мышление Платонова идей Л. Фейербаха, утверждавшего, что "человек должен на место любви к Богу поставить любовь к человеку как единственную истинную религию, на место веры в Бога — веру человека в самого себя" (Философский... 1999: 477).

³⁶⁶ Ср. в рассказе *Маркун*: "Но в детстве, когда он потерял веру в Бога, он стал молиться и служить каждому человеку..." (Платонов 1998а: 209).

любовь как возможность "исцелить" свое неполное "я" путем слияния с другим человеком:

Узнав всю Москву полностью, все тепло, преданность и счастье ее тела, Сарториус с удивлением и ужасом почувствовал, что его любовь не утомилась, а возросла, и он в сущности ничего не достиг, а остался по-прежнему несчастным. Значить, *этим путем нельзя было добиться человека и действительно разделить с ним жизнь.* (28)

<...> любовь в объятиях ничего не давала, кроме детской блаженной радости, и не разрешала задачи влечения людей в тайну взаимного существования. (29)

Синонимом искомой слиянности людей в романе *Счастливая Москва* является коммунизм³⁶⁷. Подобно чевенгурским коммунарам, для которых коммунизм представлялся "промежуточным веществом между туловищами пролетариата"³⁶⁸ (Платонов 1988б: 492), герои романа *Счастливая Москва* воспринимают коммунизм как возможность соединения людей и устранения того "недоумения", которое "стоит в пространстве между ними" (34). Для них "коммунизм" — это содружество, "напряженное сочувствие между людьми" (*Че-Че-О*), и этой "родственности всех тел к своему телу" (*Сокровенный человек*) они добиваются физическим соединением друг с другом. Но они приходят к горькому осознанию, что любовь не решает проблему разъединения людей:

— Я выдумала теперь, отчего плохая жизнь у людей друг с другом. Оттого, что *любовью соединиться нельзя*, я столько раз соединялась, все равно — никак, только одно наслаждение какое-то... Ты вот жил сейчас со мной, и что тебе — удивительно, что ли, стало или прекрасно! Так себе... <...> *Любовь не может быть коммунизмом*; я думала-думала и увидела, что не может... Любить наверно надо, и я буду, это все равно как есть еду, — но это одна необходимость, а не главная жизнь. (29)

В тоске и нестерпимости, лишь бы утомиться и переменить мысли, он целовал свою Лизу, и та принимала всерьез его

³⁶⁷ О содержании понятия коммунизм у Платонова см.: Seifrid 1992: 127–128; Дмитровская 1995а: 93, 1995б: 49; 1996в; Карасев 1995а: 13; Творчество... 1995: 285; Лангерак 1995: 196; Казакова 1996: 85; Кубо 1998: 118, а также 4.2.2. и 4.2.2.3. настоящей работы.

³⁶⁸ О коннотациях с федоровским "общим, перерождающимся телом" см. Казакова 1996: 85.

чувство. Но после он долго спал с испытанным сердцем и просыпался в отчаянии. Москва Честнова была права, что *любовь это не коммунизм /будущее/ и страсть грустна*. (41)

Выраженная в этих размышлениях героев авторская мысль прозвучала уже в рассказе 1926 года *Антисексус* в отзыве Чаплина на аппарат, который призван регулировать сексуальность человека: "Я за живое, мучающееся, смешное, зашедшее в тупик человеческое существо, растратой тощих жизненных соков покупающее себе миг братства с иным вторичным существом" (Платонов 1989б: 172); впоследствии она прозвучит снова в финале рассказа 1936 года *Река Потудань*: "Он пожелал ее всю, чтобы она утешилась, и жестокая, жалкая сила пришла к нему. Однако Никита не узнал от своей близкой любви с Любой более высшей радости, чем знал ее обыкновенно, — он почувствовал лишь, что сердце его теперь господствует во всем его теле и делится своей кровью с бедным, но необходимым наслаждением" (Платонов 1999а: 496). В платоновском мире нет эроса в духе бахтинской веселой карнавальности, но есть телесная любовь, которая расценивается как нечто бедное и жалкое, но необходимое³⁶⁹: она является растратой жизненных сил, но человек идет на это, потому что ему нужен "миг братства" с другим человеком; ср.:

Вид ее большого, непонятного тела, согретого под кожей скрытой кровью, заставил Сарториуса обнять Москву и еще раз молчаливо и поспешно *истратить вместе с нею часть своей жизни* — единственно, что можно сделать, — пусть это будет *бедно и не нужно* и на самом деле не решает любви, а лишь утомляет человека. (28)

Таким "бедным актом братства" является и физическая близость Комягина со своими жалкими любовницами и со своей бывшей женой:

Она мне стала как брат, она теперь худеет и дурнеет, — любовь наша уже превратилась во что-то лучшее — в нашу общую бедность, в наше родство и грусть в объятиях... (36)

— Какое тебе счастье в человеке вроде меня! Не счастье, а бедность одного вождения! Любовь ведь горькая нужда, более ничего. (49)

³⁶⁹ О платоновском "антиэротизме" см.: Геллер 1982: 334; Карасев 1995а: 14; Семенова 1994а: 122–153; Дмитровская 1996в.

Ср. также Naiman (1988: 341): "While perhaps more "frustrated" than "erotic", nearly all of Platonov's work of the mid-1930s is infused with the theme of sexual desire, examined from various angles".

Плотская любовь получает в романе также значение замкнутой и эгоистической жизни ("люди были заняты лишь *взаимным эгоизмом* с друзьями, любимыми идеями, теплом новых квартир, удобным чувством своего *удовлетворения*" (36)), и этот мотив сопровождается в романе мотивом нечистот, обозначенным присутствием канализационной трубы в описаниях совокупления людей (Кретинин 1999: 294–295):

Комягин ушел в свою комнату и оттуда долго слышались сквозь временную стену *звуки измученной любви* и дыхание человеческого изнеможения. Москва Честнова прижалась грудью к *канализационной холодной трубе*, проходящей с верхнего этажа вниз; она присмирела от стыда и страха и ее сердце билось страшнее, чем у Комягина за перегородкой. Но когда она сама делала то же самое, она не знала, что постороннему человеку бывает так же грустно, и неизвестно отчего. (36)

Сарториус стоял в унынии, не имея никакого решения. <...> За третьей дверью, считая от *канализационной трубы*, начались закономерные *звуки совокупления* <...>. (48)

Как мы видим, Платонов опровергает тезис В. Соловьева о том, что половая любовь — "действительное упразднение эгоизма" (Соловьев 1991: 32). Вместо этого предлагается другой путь, заключающийся "в освоении другого человека, в разделении тягости и счастья второй, незнакомой жизни" (29). Эта идея, по сути, заменяет соловьевский идеал любви-эроса другим идеалом, идущим от средневекового аскетизма до философских концепций любви П. Флоренского и С. Булгакова, видящих высшее предназначение любви в милосердии, сострадании и жалости к ближнему (Семенова 1999: 123). Примечательна в этой связи мысль Платонова, выраженная им в отрывке из незавершенного романа *Однажды любившие*:

Любовь — мера одаренности жизнью людей, но она, вопреки всему, в очень малой степени сексуальность. Любовь страшно пронизательна, и любящие насквозь видят друг друга со всеми пороками и не жалуется один другого обожанием. <...> все, что есть хорошего и бесценного (любовь, искренняя идея), — все это вырастает на основании *страдания* и *одиночества*. (Платонов 1988а: 575, 578.)

В романе *Счастливая Москва* этот новый идеал любви вводится в мотиве превращения Сарториуса в безвестного служащего Груняхина, который ценой полного самоотречения решает заботиться о несчастной женщине Матрене Филипповне и ее сыне Семене. Осознав "неизбежную бедность отдельного человеческого сердца" (52), бедность "единственного,

замкнутого со всех сторон туловища" (50), Сарториус превращает себя "в прочих людей" (50); примечательно, что в духе амбивалентной поэтики Платонова это желание "вникнуть во все посторонние души" приобретает черты сексуальной страсти:

Сарториус испугался, что ему изо всего мира досталась лишь одна теплая капля, хранимая в груди, а остального он не почувствует и скоро ляжет в угол, подобно Комягину. <...> Сарториус *погладил свое тело по сторонам*, обрекая его перемучиться на другое существование, которое 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 могли в него 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 погибнет задолго до гроба /можно только вытаращить глаза и обомлеть от идиотизма/. (50)

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. <...> Основная обязанность жизни — забота о личной судьбе, ощущение собственного, постоянно вопиющего чувствами тела — исчезла, быть непрерывным, одинаковым человеком он не мог, в нем наступала тоска. (52)

Этим поступком Сарториус буквально осуществляет тезис П. Флоренского о любви как слиянии с другим человеком, выраженный им в *Столпе и утверждении истины*: "ради нормы чужого бытия "Я" выходит из своего рубежа, из нормы своего бытия и добровольно подчиняется новому образу, чтобы с тем включить свое "Я" в "Я" другого существа, являющееся для него не-"Я"" (Флоренский 1991: 242). В записных книжках Платонова 1931–1933 годов также содержится запись, свидетельствующая, что выход из тупика бытия виделся Платонову в эти годы в перемещении центра из "я" в "ты":

Очень важно!! Все искусство заключено в том, чтобы выйти за пределы собственной головы, наполненной жалким жидким, усталым веществом. Субъективная жизнь — в объекте, в другом человеке. В этом вся тайна. (Платонов 1990а: 12.)

В любви "вышедшего из своего рубежа" Сарториуса-Груняхина к мучащей его жене реализуется также тезис единомышленника П. Флоренского С. Булгакова, считавшего, что "любовь может быть лишь страданием, жалостью и терпением" (Русский... 1991: 16)³⁷⁰. Подвергаясь ежедневным избиениям со стороны ревнивой и несчастной жены, Груняхин принимает это как данность и терпит все:

По ночам он думал рядом с женой, что все это так и быть должно, иначе его жадное, легкое сердце быстро износилось и погибло бы в бесплодной привязанности к разным женщинам и друзьям, в опасной готовности броситься в гущу всей роскоши, какая происходит на земле. <...> Своего мучения от этой женщины он не считал, потому что человек еще не научился мужеству непрерывного счастья — только учится. (58)

Последняя фраза о "мужестве непрерывного счастья", которому Груняхин еще не научился, глубоко иронична: "непрерывно счастливым" может быть лишь человек, "разорвавший в своем внутреннем мире связи с родным, утраченным целым, превратившийся в вечно счастливый, одинокий атом, в беспмятного гражданина вселенной" (Щербаков 1995: 273). Таким "еще" не стал Груняхин, способный даже в своем мучителе увидеть доброго "древнего ангела" (58). Поэтому никак нельзя соглашаться с Т. Новиковой (Новикова 1994: 112), утверждающей, что "в заключительной части романа Платонов приходит к выводу о невозможности морального возрождения личности в рамках советской действительности". Наоборот, такая возможность видится Платонову в любви-каритас, любви-агапэ, в сострадании, милосердии и жалости к ближнему.

Финал романа снимает утопическое напряжение между *любовью* и *полом*. Смирившись с половым чувством как с "бедной необходимостью" (и Груняхин спит с женой: ср. упрек Семена: "Что ж ты спишь с моей матерью? Ты думаешь, мне приятно глядеть на вас? Приятно или нет?" (58)), Платонов одновременно отвергает и утопическую бесполоую любовь, "любовь к дальнему", и утверждает новый идеал любви-служения ближнему. Таким образом, роман *Счастливая Москва* оказывается переломным в творчестве Платонова: до него проблема человеческих взаимоотношений, отражающая общую неустроенность бытия, всегда оставалась неразрешенной, но после него этим "новым знанием о спасительности любви и сострадания, о "богатстве бедных" — душе, способности человека мучиться и страдать" (Корниенко 1996: 101) отмечен и финал

³⁷⁰ Ср. Яблоков (1992: 249): "в этот период основной "добродетелью" платоновского человека следует, пожалуй, считать терпение".

одновременно написанной повести *Джан*, в котором главный герой коммунист Назар Чагатаев убеждается, что "помощь к нему придет лишь от другого человека" (Платонов 1999а: 435), и многих других рассказов второй половины 30-х годов (*Река Потудань*, *Уля*, *Юшка* и др.).

3.3.2. Телесное — духовное

Платоновский метаконфликт материи и духа проявляется в платоновской модели мира в основополагающем делении явлений микро- и макрокосма на *телесную* и *духовную*³⁷¹ сферы: в первую сферу включаются все явления, связанные с материальным началом бытия и, в частности, с человеческим телом, его отдельными органами, половым чувством и инстинктами, а во вторую — явления, относящиеся к нематериальному началу бытия, такие как "душа", "сознание", "ум", "мысль" и т.д. В исследовательской литературе существует мнение, что эти сферы глубоко конфликтны и враждебны друг другу (Seifrid 1992, Друбек-Майер 1994 и др.), но при ближайшем рассмотрении можно обнаружить, что на языковом уровне этот конфликт всегда преодолевается благодаря особенностям платоновского языка, а на идейном уровне этот конфликт порождается утопическим проектом платоновских произведений: в мироощущении платоновского "природного человека" эти сферы находятся в взаимодополняющей гармонии, но с возникновением утопических претензий покорить и уничтожить с помощью человеческого сознания тело и связанные с ним стихийные силы эта гармония разрушается, и человек распадается на враждующие друг с другом сферы телесного и духовного. Такая дихотомичность характеризует публицистические статьи Платонова воронежского периода, в которых постоянно обсуждается противостояние *пола* и *сознания*, она свойственна мышлению героев-утопистов ранней воронежской прозы; неразрешенным этот конфликт остается и в крупных произведениях конца 1920-х – начала 1930-х годов *Чевенгуре* и *Котловане*. Творчество же 1930-х годов отмечено поисками возможностей преодоления этого конфликта, что получает выражение в изучении связи между сознательной и бессознательной, духовной и физической сторонами жизни, в поисках некой третьей,

³⁷¹ *Телесное* и *духовное* понимаются нами в значениях: *телесное* — относящееся к телу в значении предметов или человеческого организма в его внешних, физических формах; *духовное* — относящееся к умственной деятельности, к области духа в значении сознания, мышления, психических способностей. См.: Ожегов 1986/1989; Ожегов & Шведова 1993.

медиативной зоны между двумя крайностями, а также в антиутопическом переключении внимания с глобальных проектов переустройства бытия на частную сферу жизни и на проблематику "маленького человека", о чем свидетельствует и роман *Счастливая Москва*³⁷².

Важная роль в утопических и антиутопических стратегиях писателя отводится таким центральным для платоновской поэтики концептам-мотивам, как *душа, тело, пол* и *сознание*: через них Платонов исследует возможность построения нового мира и "нового человека" и показывает провал этого утопического проекта. Как мы намерены показать, каждый из них моделируется амбивалентно, получая в платоновской модели мира как положительную, так и отрицательную оценку. Это моделирование осуществляется не только путем открытого обсуждения этих тем автором-повествователем и героями, но и специфическими платоновскими языковыми средствами, не соответствующими нормативному употреблению этих концептов в языке и ставящими их в несвойственные им синтаксические контексты: для нас интерес представляет устойчивая тенденция платоновской поэтики включать явления одной сферы в контекст явлений противоположной сферы. Этим языковым средством преодолевается дихотомичность платоновской модели мира и порождается мир многозначных, взаимообусловленных явлений, которые могут амбивалентно обозначать явления обеих понятийных сфер. Далее мы намерены на основе анализа оппозиции *телесного* и *духовного*, реализованной в упомянутых выше концептах-мотивах, показать, как в романе *Счастливая Москва* на языковом и смысловом уровнях осуществляется переход от раннего утопического дуализма материи и духа к их примирению в амбивалентной многозначности языка и идейных понятий.

Основополагающей характеристикой платоновского мира является его *телесность*, *вещественность*: она выражается, с одной стороны, в подчеркнутом внимании писателя к материальной стороне жизни, к физиологии человека и, с другой, в материализации, овеществлении любых нематериальных явлений мира. В платоновской поэтике как телесные, материальные переосмысляются такие абстрактные понятия, как *истина* ("реальная вещь"), *существование* ("вещество существования"), *душа* ("пол в душе"), *революция* ("тело революции", "революция — телесное чувство"), *коммунизм* ("живая видимая вещь") и др. Платонов делает осязаемыми, видимыми и слышимыми любые нематериальные явления мира и этим как бы утверждает истинность только того, что можно потрогать руками, ощутить своим телом: ср. "мы о коммунизме перестанем думать и говорить: мы его увидим, попробуем руками, он войдет в нас и преобразует

³⁷² См.: Толстая-Сегал 1978б: 105; Livers 2000: 156.

до конца наше сознание" (*Коммунизм в материи* 1920³⁷³). Как пишет Т. Сейфрид (Seifrid 1988: 373–374), заложенная в подобных выражениях метафоричность понимается Платоновым буквально, доводится до предела, вследствие чего все психические, нематериальные явления оказываются связанными с телом и его участью. Укорененность духовных процессов в теле, в физиологии моделируется также такими типичными для платоновского языка избыточными выражениями, как "выдумать смысл жизни в голове", "ответил ... из своего высохшего рта", "некуда жить" и др.³⁷⁴ Возникает эффект неразрывного единства телесного и духовного начал, особой "биодуховности"³⁷⁵ платоновского мира. Истоки "телесного мироощущения"³⁷⁶, одинаково характеризующего восприятие мира как автора-повествователя, так и героев платоновской прозы, следует искать не только и не столько в материалистическом мировоззрении убежденного коммуниста Платонова³⁷⁷, сколько в общей ориентации платоновской прозы в качестве моделирующего принципа на мифологическое мышление со свойственным ему опредмечиванием, овеществлением абстрактных сущностей³⁷⁸, а также в общем повороте философской, религиозной и эстетической мысли конца XIX – начала XX вв. от области духа в область тела, телесности³⁷⁹.

Мир *Счастливой Москвы* тоже исключительно телесен, что проявляется в подчеркнутом внимании автора-повествователя и героев к физиологической стороне жизни, к любым явлениям, связанным с человеческим телом, "существом всякого дела" (19). В 3.2.1.2. мы уже писали о подчеркнутой физиологичности героев: вместо описания качеств характера

³⁷³ Платонов 1989а: 70.

³⁷⁴ См. Левин 1991: 170, 1998: 394–395.

³⁷⁵ Залыгин 1971: 129; см. также: Спиридонова 1997: 182.

³⁷⁶ Термин С. Пискуновой и В. Пискунова (Пискунова & Пискунов 1989: 27).

³⁷⁷ Т. Сейфрид (Seifrid 1984: 280–281) видит в амбивалентном отношении Платонова к материи (с одной стороны, только материя истинно существует, с другой — она подозревается в сопротивлении устремлениям человеческого сознания) скорее "тайное романтическое бунтарство против всего материалистического мировоззрения". О "романтическом элементе" в прозе Платонова см. Стюфляева 1970.

³⁷⁸ Бобылев 1991: 65; Спиридонова 1997: 182; см. также 2.3.2. настоящей работы.

³⁷⁹ Ср. разыскания в области телесного Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти, Ж. Сартра, Ж. Батая и русских религиозных философов В. Соловьева, С. Булгакова, П. Флоренского, Н. Бердяева и др.

персонажей, Платонов описывает их тело — то прекрасное и могущественное, как у юной Москвы Честновой, то непривлекательное, несоразмерное, грязное, мучающееся, как у мужских персонажей романа, калеки-Муси и Матрены Филипповны. Для героев Платонова человек — "это не смысл, а *тело*, полное страстных сухожилий, ущелий с кровью, холмов, отверстий, наслаждений и забвения" (*Чевенгур*³⁸⁰). Вместе с тем тело и отдельные его органы (чаще всего, сердце) моделируются как функционирующие самостоятельно субъекты, живущие своей жизнью как бы отдельно от воли человека: ср. "длинное, усохшее *тело*, доброе и большое, всегда шумно *жило и дышало*" (21); "Самбикин почувствовал свое *тоскующее, опустевшее сердце*" (21); "он сейчас не сознавал никакой мысли, потому что в голову его *взошло сердце и там билось над глазами*" (27); "его *внутренности болели*, точно медленно сгнивали" (44); "лишь изредка у него *болело сердце* — настойчиво и долго, в далекой глубине тела, раздаваясь там, как темный вопиющий голос" (45), и т.д.³⁸¹. Платонов описывает человека так, что именно его тело, а не столько он сам, нуждается в смысле жизни, истине: ср. "тайна человеческой жизни была для него [Сарториуса] неясна; он чувствовал себя так, как будто до него люди не жили и ему предстоит перемучиться всеми мученьями, испытать все сначала, чтобы найти для *каждого тела* человека еще не существующую, великую жизнь" (41). Примечательной особенностью платоновского внимания к человеческому телу является его навязчивый интерес к проявлениям "низкой" телесности, связанной с комплексом различных выделений человеческого тела, с работой органов пищеварения и половых органов: к поту, кишечным газам, моче, калу, крови и т.д. Как справедливо замечает Е. Толстая-Сегал (Толстая-Сегал 1978а: 209), в платоновской модели мира эти явления "получают 'прощение' и допускаются в моделируемую реальность на равных правах, как части все того же свободно льющегося жизненного континуума". В платоновской телесности "низкое" стоит рядом с "высоким": как проявления этой тенденции, в романе *Счастливая Москва* гротескно уравниваются голова и половые органы ("ум Сарториуса успокоился, в нем опять непроизвольно, как в *семеннике*, производились *мысли* и фантазии" (41)), а также любовь и "отходы" человеческого тела; ср.:

Он шел за нею, все время нечаянно отставая, и однообразно думал о ней, но с такой трогательностью, что если бы Москва присела *мочиться*, Сарториус бы заплакал.

³⁸⁰ Платонов 1988б: 366. Курсив наш. — ХК.

³⁸¹ Об этом подробнее см. Дмитровская 1990а: 109.

Честнова дала ему понести туфли, он незаметно *обнюхал* их и даже *коснулся языком*; теперь Москва Честнова и все, что касалось ее, даже *самое нечистое*, не вызывало в Сарториусе никакой брезгливости, и на *отходы из нее* он мог бы смотреть с крайним любопытством, потому что отходы тоже недавно составляли часть прекрасного человека. (27)

В платоновской модели человека тело получает двойственную оценку: с одной стороны, оно — самый надежный способ общения с миром, орган мысли и последнее прибежище от косных сил бытия, с другой, — источник постоянных страданий, препятствие для перехода к новому качеству бытия. В своем положительном качестве тело — "совершенный инструмент для улавливания импульсов Земли и даже Вселенной"; герой Платонова "идет босой по дороге, но касается не дорожной пыли и грязи, а непосредственно земного шара, он чувствует себя рядом со звездами, а все ветры от самого незаметного и до шквального он пропускает через себя, через свой организм" (Залыгин 1971: 124–125). Чуткость тела к миру — свойство еще не выделившего себя из общего потока природной жизни платоновского "сокровенного" человека, живущего в неразрывной связи с окружающим миром. Таков, например, Фома Пухов из *Сокровенного человека*, контакт которого с окружающей природой описывается как совокупление его тела с землей и с ветром:

Пухов шел, плотно ступая подошвами. Но через кожу он все-таки чувствовал землю всей голой ногой, тесно *совокупляясь с ней* при каждом шаге. <...> Поэтому движение по земле всегда доставляло ему *телесную прелесть* — он шагал почти *со сладострастием* и воображал, что от каждого нажатия ноги в почве образуется *тесная дырка*, и поэтому оглядывался: целы ли они.

Ветер тормозил Пухова, как живые руки большого неизвестного тела, открывающего страннику свою *девственность* и не дающего ее, и Пухов *шумел своей кровью* от такого счастья. (Платонов 1995: 135.)³⁸²

"Рациональные практики" *Счастливой Москвы* уже утратили эту способность ощущать через свое тело тесную связь с мирозданием, они оторваны от природы своим умом, но примечательно, что наиболее близкий к типу "сокровенного человека" герой романа Сарториус, совокупляясь с Москвой Честновой в землемерной яме на окраинных полях, совокупляется одновременно как бы и с самой землей:

³⁸² Курсив наш. — ХК.

Под утро Москва и Сарториус сели в землемерную яму, обросшую теплым бурьяном <...>. Сарториус взял Честнову за руку; *природа*, — все, что потоком мысли шло в уме, что гнало сердце вперед и открывалось перед взором <...>, — теперь эта *природа* сомкнулась для Сарториуса в одно *тело* и кончилась на границе ее платья, на конце ее босых ног. (27)

В платоновском "культе" тела проявляется общее для философской и эстетической мысли первой половины XX века стремление устранить границу между телом и миром: новая "органоология" М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти и др., а также русские религиозные философы рассматривали тело как особый пласт сознания, всеобщее средство обладания миром, медиатор между сознанием и природой³⁸³. Подобно им, Платонов приписывает телу способность мыслить на довербальном уровне, вследствие чего тело превращается из чисто физиологического конструкта в "орган восприятия, орган сознания" (Толстая-Сегал 1981а: 261). Вместе с тем для Платонова не существует духовных процессов без их тесной связи с телом: сам процесс зарождения мыслей описывается как восхождение телесного чувства в голову³⁸⁴, а процессы "думания", "знания", "памяти" непременно сопрягаются с телесным "чувствованием", "ощущением", "троганием"³⁸⁵, в результате чего возникает новое целое, положительно оцениваемая смесь ума и чувства, мысли и тела³⁸⁶. Их нерасчлененностью, слиянностью снимается оппозиция телесного и духовного, высокого и низкого в платоновской модели человека.

Помимо чисто языковых средств моделирования идеи слиянности тела и мысли, Платонов делает ее и предметом открытого обсуждения героями.

³⁸³ См.: Мелетинский 1976: 78; Луговая 1992: 187–189; Основы... 1997: 218, а также Друбек-Майер 1994: 256.

³⁸⁴ Ср. пробуждение сознания Филата из *Ямской слободы*: "Филат не мог <...> думать сразу — <...>. Он сначала что-нибудь чувствовал, а потом его чувство забиралось в голову, гремя и изменяя ее нежное устройство." (Платонов 1999в: 86.)

³⁸⁵ Ср. такие типично платоновские выражения, как "ощущающий ум", "думал всем телом", "в голову взошло сердце", а также эпизоды в романе, связанные с сохранением памяти о другом человеке: Самбикин, желая не забыть Москву Честнову, забирает к себе домой ее ампутированную ногу (43); горец оставляет Москве Честновой в память о себе ноготь с большого пальца своей ноги (44).

³⁸⁶ См.: Толстая-Сегал 1979: 231; Naiman 1987: 206; Rister 1988: 140; Siefrid 1992: 76–77; Камянов 1992: 26; Вознесенская & Дмитровская 1993: 141; Дмитровская 1995б: 46; 1995в: 76 и др.

Здесь главная роль отводится размышлениям хирурга Самбикина о взаимобратимости функций человеческого тела и сознания:

Хирург сказал Сарториусу, что *спинной мозг* в человеке обладает некоторой *способностью рационального размышления*, так что *думать может не только один ум в голове*; <...>. — Это основная тайна жизни, в особенности тайна всего человека, — задумчиво сказал Самбикин. — Раньше утверждали, что спинной мозг работает только ради сердца и чисто органических функций, а головной мозг — высший координирующий центр... Это неправда: *спинной мозг может мыслить*, а *головной принимает участие в самых простых, инстинктивных процессах*... (31–32)

Согласно теории Самбикина, у человека имеется помимо "ума в голове" еще и другой мыслящий орган, "спинной мозг", и, наоборот, помимо него и головной мозг может участвовать в чисто инстинктивных функциях тела. И хотя высказывание Самбикина освещается в ироническом плане последующей скептической реакцией Сарториуса ("Самбикин был счастлив от своего открытия. Он *еще верил*, что можно враз взойти на такую гору, откуда видны будут времена и пространства *обычному серому взору человека*. Сарториус немного улыбнулся наивности Самбикина" (32)), здесь на поверхность текста выводится та философская позиция, которая стремится к устранению границы между телесным и духовным, мыслительным началом в человеке и которая просвечивается за особенностями платоновского языка. Далее эта мысль разрабатывается в теории Самбикина о двойственности человеческого сознания, тоже утверждающей, что в человеческой мысли всегда участвует два "органа": один — тело, посылающее свою "мысль" из глубины организма вверх, и другой — мозг, спускающий свою "мысль" из головы вниз³⁸⁷. На месте их пересечения как плод "вечного совокупления двух страстей" рождается человеческая мысль:

<...> вполне может получиться, что тайна жизни состоит в *двойственном сознании* человека. Мы думаем всегда сразу две мысли, и одну не можем! У нас ведь *два органа на один предмет*! Они оба думают навстречу друг другу, хотя и на одну тему...

<...> Надо было привыкнуть координировать, сочетать в один импульс две мысли — одна из них встает из-под самой

³⁸⁷ В теории Самбикина угадывается влияние модного в то время психоанализа, которым и Платонов увлекался: см. сноску № 144 в главе 2.3.1. настоящей работы.

земли, *из недр костей*, другая спускается *с высоты черепа*. <...> Встречаясь, они превращаются в человеческую мысль. <...> Это вечное совокупление двух страстей, согревающих мою голову... (32)

На основе своей теории о двойственности человеческого сознания Самбикин отграничивает человека от животного: у животного тоже есть "две мысли", но они "идут вразброд", не встречаясь, и поэтому животные живут в "бессмысленном раю" не "двойного", а "одинокое" сознания (32). Странная оговорка Самбикина (не "единичное", а именно "одинокое") тоже объясняется его теорией о двойственности человеческого сознания: сознание человека не "одинокое", а "двойное", потому что в пограничных состояниях, "в болезни, в несчастье, в любви, в ужасном сновидении" человек способен увидеть, что в нем "есть еще кто-то", бормочущий, плачущий, скучающий, страшющийся (32)³⁸⁸. В образе этого "таинственного "его"" воспроизводится образ чевенгурского "ангела-хранителя"³⁸⁹, "всегда одинакового" и "хладнокровного" "маленького зрителя", "свидетеля", "евнуха души", "мертвого брат человека", "сторожа, который не принимает участия в человеке", появляющегося у платоновского человека с приобретением самосознания и приковывающего его к вечному созерцанию своего "я"³⁹⁰. Как пишет М. Дмитриевская (1995б: 42), "рождение самосознания отделяет человека от самого себя и от мира и порождает ощущение внутренней пустоты, которая должна быть заполнена. Поэтому человеческая жизнь сопровождается постоянным присвоением, захватом мира в себя".

³⁸⁸ Ср. как иллюстрацию этого утверждения Самбикина осознание Сарториусом во время ночной бессонницы, что в нем живет самостоятельной жизнью нечто, не подчиняющееся его воле: "Вдруг слезы самостоятельно выходили из его глаз и текли по лицу, так что Сарториус удивлялся этому явлению; в глубине его тела жило *что-то, как отдельное животное*, и молча плакало, не интересуясь весовой промышленностью" (31).

³⁸⁹ Ср. запись Платонова 1932 года: "Человек существо *двойное* — вот основа его психологии, двойное в смысле не двурушника, а, м.б., скорее анг<ела>-хранителя" (Платонов 2000: 108), а также размышление Самбикина из рукописи романа, не вошедшее в опубликованный текст: "Мне бабка говорила, — продолжал он, — у каждого есть ангел-хранитель. А внук ее открыл, что этот ангел — зверь, сознание из костного мозга." (Платонов 1999б: 56.)

³⁹⁰ См.: Геллер 1982: 198, 1999: 205–206; Naiman 1988: 330; Подорога 1989: 23; Яблоков 1991б: 564–566; Дмитриевская 1992а: 44, 1994в: 81, 1995а: 91, 1995б: 42–43, 1995в: 81 и др.; Дужина 1998: 49. Ср. также связь этого образа с архаическими представлениями о сидящем в теле человека "двойнике" (Токарев 1987: 414).

В этом стремлении снова слиться с окружающим миром решающая роль отводится опять-таки телу, которое часто моделируется как последнее средство борьбы с пустотой и разобщенностью. На грани смерти, когда человек лишается всего, у него остается его тело, последнее прибежище и "единственное имущество" платоновских людей: таковы "прочие" из *Чевенгура* и народ "Джан" из одноименной повести ("При нашей бедности, кроме моего тела, какое у тебя добро?" (*Джан*³⁹¹), таков превратившийся в Груняхина Сарториус, который "не имел ничего, кроме своего небольшого одетого тела" (54). В "регрессивных телах"³⁹² платоновских людей с минимальными проявлениями жизненной энергии самым сильным чувством оказывается половое влечение: подобно Нур-Мухаммеду из *Джана*, платоновский человек способен "обнимать женщину и зачинать детей, находясь в болезни, в безумии, за минуту до окончательной смерти" (*Джан*³⁹³); таков и "полуживой-полумертвый" Комягин, живущий "усиленной жизнью с женщинами" (34).

Но мощная жизненная сила, заключающаяся в инстинктах тела, в половом чувстве, тоже получает в платоновской модели человека двойственную оценку: помимо положительной оценки в качестве движущей миром силы, половое чувство и связанный с ним комплекс инстинктивного амбивалентно воспринимаются и как злейший враг человека, как величайшее препятствие на пути к "царству сознания", к "одухотворенному существованию"³⁹⁴. В этом качестве оно с самого раннего творчества противопоставляется *сознанию*, порыву человека с его помощью переустроить мир. Порождаемая утопическими устремлениями платоновской мысли основополагающая оппозиция *пола* и *сознания* выводится сначала в заглавие платоновского доклада от 21 ноября 1920 года *Пол и сознание*³⁹⁵ и далее последовательно разрабатывается в его

³⁹¹ Платонов 1999а: 365.

³⁹² Выражение В. Подороги (Подорога 1995: 51–52).

³⁹³ Платонов 1999а: 389.

³⁹⁴ В силу этого в связи с платоновской телесностью трудно говорить о карнавальности в бахтинском смысле, о порождаемом телесным низом эффекте "веселой относительности"; ср. Дмитриевская (1996в): "...в телесности Платонова нет ничего карнавального: она мрачна и отмечена печатью безысходности"; Андрияускас (1998: 20): "Ему совершенно неприемлем сопровождаемый громким смехом гротеск Ф. Рабле или М. Сервантеса"; Пискунова & Пискунов (1989: 23): "...смех Платонова <...> не раблезианский карнавальный смех, который рождается из многообразных метаморфоз, происходящих в области "материально-телесного низа"."

³⁹⁵ См. Лангерак 1995: 23.

творчестве, сначала в публицистике и прозе воронежского периода, а затем и в крупных произведениях зрелого периода творчества. В публицистических статьях *Культура пролетариата* (1920), *Слышные шаги* (1921), *О культуре запряженного света и познанного электричества* (1922), *Пролетарская поэзия* (1922) и др. выстраивается своеобразная историографская система, в которой полу, инстинктам и телесной любви к женщине отводится роль пережитка прошлого ("пол — душа буржуазии"), который, однако, при социализме будет заменен сознанием, "душой пролетариата"³⁹⁶. Помимо очевидного влияния федоровской мысли о необходимости урегулирования "слепой, могучей и страшной силы сексуальности"³⁹⁷, здесь, по мнению Э. Тески (Teskey 1984: 25–31), ощущается и влияние техтологии А. Богданова, предполагающей три уровня развития человечества: первый уровень — прошлое — стадия бессознательности, когда люди пребывают в состоянии, напоминающем сон; второй уровень — настоящее — характеризуется доминирующим положением чувственной любви, когда все производство направлено на удовлетворение сексуальных потребностей человека и, наконец, третий уровень — социалистическое будущее, "царство сознания", когда человеком управляет не его сексуальность, а он сам контролирует природу и стихийные силы и концентрирует все свои силы на интеллектуальном строительстве³⁹⁸. Молодой Платонов верил, что "растущее сознание" "нового социалистического человека" непременно "демобилизует порочные страсти тела" и таким образом решит "вопросы пола, быта, искусства, неразрешимые при капитализме" (*Питомник нового человека*³⁹⁹). Центром человеческого бытия становится голова, а остальное тело "за ненужностью превращается в былиночку и отмирает по частям" (*Новогодняя фантазия. Жажда нищего*⁴⁰⁰). В романе *Счастливая Москва* Платонов возвращается к этой постоянной теме своей ранней публицистики и ранних рассказов, и хотя дуалистический подход к телу в духе учений Н. Федорова и А. Богданова еще сильно чувствуется, разработка

³⁹⁶ Платонов 1989а: 28 (*Культура пролетариата*), 72 (*Рецензия на постановку "Идиота" Достоевского*).

³⁹⁷ Цит. по: Naiman 1988: 323. См. также: Masing-Delic 1996: 19–21.

³⁹⁸ Ср. Эткин 1996: 257: "Для психологической мифологии советского периода характерна последовательная ориентация на сознание. Именно с помощью сознания, общественного и личного, человек способен переделать себя самого."

³⁹⁹ Андрей Пл 1999а: 150.

⁴⁰⁰ Там же: 125.

этого вопроса в новом, даже несколько пародийном преломлении свидетельствует об определенном пересмотре раннего радикального утопизма. Об этом свидетельствует и то, что обсуждение этого вопроса Платонов поручает своим героям, что позволяет провести отстраняющую грань между позицией автора-повествователя и позициями героев, хотя эта грань всегда очень неопределенна и затуманена.

В романе тело и его страсти доставляют героям постоянные проблемы: они страдают от ощущения прикованности к своему "постоянно вопиющему чувствами" (52) телу, упрекают его в несовершенстве, слабости, отдаленности от идеала нового человека и в том, что оно является источником "скверной стихии", мешающей человечеству двигаться вперед:

<...> он тут же понял, насколько человек еще самодельное, немощно устроенное существо — не более, как смутный зародыш и проект чего-то более действительного, и сколько надо еще работать, чтобы развернуть из этого зародыша летящий, высший образ, погребенный в нашей мечте... (21)

Он пришел подавленный скорбью устройства человеческого тела, сжимающего в своих костях гораздо больше страдания и смерти, чем жизни и движения. (22)

Сарториус гладил свою грудь под сорочкой и говорил себе: "Уйди, оставь меня одного, скверная стихия!". (26)

Подобно Платонову в юности, с его позицией, ставящей удачу осуществления утопического проекта построения социализма в прямую зависимость от подавления неконтролируемого стихийного начала в человеке и природе, мужские персонажи-утописты в *Счастливой Москве* связывают удачу или крах строительства социализма с победой над телом, со способностью человека очистить его от скопившихся в нем за тысячелетия нечистот и гноя:

— <...>. А сколько *нечистот* натекло в человечество за тысячи лет зверства, куда-нибудь их надо девать!.. Даже тело наше не такое, как нужно, в нем *скверное* лежит.

— В нем скверное, — сказал Сарториус. <...>

Сарториус с грустью поглядел на него: как мы все похожи, один и тот же *гной* течет в нашем теле! (40)

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 *жизненную плоть*, даже само *тело* наше

есть наверно одна *сплоченная терпеливая язва* или такое *жульничество*, которое нарочно отделилось от всего мира, чтобы победить его и съесть в одиночку... (40)

Центр человеческого бытия, управляющий человеком и миром, упорно помещается героями в низ организма, в область живота и половых органов⁴⁰¹. Там же, по их мнению, располагается и *душа*, воспринимаемая ими как некий внутренний орган, как некое вместилище тайны жизни. Такое телесное восприятие души отвечает мифопоэтическим и общеязыковым представлениям о местонахождении души в человеческом теле в виде своего рода невидимого органа⁴⁰², но расходится с ними в том, что если согласно этим представлениям душа локализуется в области горла, сердца и груди и связывается с комплексом духа, дыхания, воздуха и ветра⁴⁰³, то здесь она локализуется в области живота и связывается со скатологическим комплексом человеческих испражнений, нечистот и секретов⁴⁰⁴:

Самбикин вскрыл сальную оболочку живота и затем повел ножом по ходу кишок, показывая, что в них есть: в них лежала сплошная колонка еще не обработанной пищи, но вскоре пища окончилась и кишки стали пустые. Самбикин медленно миновал участок пустоты и дошел до начавшегося кала, там он остановился вовсе.

— Видишь! — сказал Самбикин, разверзая получше пустой участок между пищей и калом. — Эта пустота в кишках всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю. Это душа — нюхай!

<...>

⁴⁰¹ Ср. заметку Платонова 1921 года *Бог человека*: "Самый старый и настоящий бог на свете — пузо, а не subtilный небесный дух" (Платонов 1988г: 432).

⁴⁰² Мелетинский 1976: 166; Булыгина & Шмелев 1997: 527–530; Урысон 1995: 3–7, 1999: 15–17.

⁴⁰³ Степанов 1997: 570; см. анализы реализации этого комплекса значений "души" у Платонова: Жолковский 1989: 27; Друбек-Майер 1994: 254; Дмитровская 1996в, 1999в: 346–355, 1999е: 124–125; Михеев 1999б: 159–166; ср. также отвечающее этим представлениям ощущение души Филатом из *Ямской слободы*: "Душу же свою Филат ощущал, как бугорок в горле, иногда гладил горло, когда было жутко от одиночества <...>" (Платонов 1999в: 82), а также утверждение Чепурного в *Чевенгуре*: "Душа же в горле, я ж тебе то доказывал!" (Платонов 1988б: 310).

⁴⁰⁴ Согласно некоторым эзотерическим учениям, душа может локализоваться и в области живота, в пупе (Мелетинский 1976: 317).

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. (34)

В гротескном снижении души, в ее отождествлении с "пустотой в кишках" между необработанной пищей и калом обыгрываются не только мифопоэтические и общезыковые представления о душе как о средоточии внутреннего мира человека, локализуемом в верхней части человеческого тела, но и религиозные и культурные представления, связанные с душой: это, в частности, теория Платона о трехчастной душе⁴⁰⁵, христианское представление о душе как о "сверхъестественном, нематериальном бессмертном начале в человеке"⁴⁰⁶ и символистский миф о "мировой душе". Н. Друбек-Майер, тщательно изучившая интертекстуальные связи платоновского текста с философскими текстами символистов и русских религиозных мыслителей В. Соловьева, П. Флоренского, С. Булгакова и др., усматривает в сниженном образе платоновской души скатологическую карнавальную пародию на эти тексты: в частности, по ее мнению, деконструируется представление П. Флоренского о том, что центр бытия — сердце (у Платонова — кишки), пародируются символистские поиски сокровенного мира, *Weltseele*, за внешней оболочкой, под "грубою корою вещества" (у Платонова — "под сальной оболочкой живота") и т.д. (Друбек-Майер 1994: 258–260)⁴⁰⁷.

Нам же кажется, что для постижения "философско-психологического нерва романа"⁴⁰⁸, для раскрытия смыслового комплекса, связанного с концептом *души*, нужно рассмотреть этот вопрос прежде всего в контексте творчества Платонова. В частности, обнаруженная Самбикиным пустота в кишках — это проблема, которая ставится Платоновым еще в раннем творчестве и разрабатывается затем в последующем творчестве. Человек,

⁴⁰⁵ См. 3.2.4.1.2. настоящей работы, а также: Новикова 1994: 108; Дмитровская 1996в.

⁴⁰⁶ См. Степанов 1997: 572.

⁴⁰⁷ Как мы попытались показать в главе 3.2.3.1.2. настоящей работы, платоновское "развенчание" представлений о "мировой душе" амбивалентно и сочетается с утверждением этих представлений, что хорошо демонстрируется, на наш взгляд, в амбивалентном образе Москвы Честновой, одновременно утверждающей и развенчивающей эти представления.

⁴⁰⁸ Выражение Н. Корниенко (Корниенко 1993а: 211).

по Платонову, изначально пустой: он "вышел из червя"⁴⁰⁹, который — "простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна пустая вонючая тьма"^(Чевенгур^{410, 411}). Согласно утопическому проекту раннего Платонова, эта "пустая вонючая тьма" должна быть заполнена многообразными впечатлениями новой жизни, из нее должна вырасти новая "душа мира", которая не "пол", как у "прежних людей", а "сознание", могучее орудие нового человека. То, что *душа* может в платоновской модели человека являться эквивалентом как сознания, так и подсознания, половых инстинктов, указывает, на наш взгляд, на то, что ей отводится роль своеобразного медиатора, призванного преодолеть дуализм материи (пола) и духа (сознания). Примечательно, что в романе *Счастливая Москва* локусом, в котором сосредоточено возможное решение этой проблемы, снова выступает *душа*: с ней связаны размышления героев-утопистов о "причине жизни", их отчаянное недоумение по поводу того, почему ничего не изменилось, почему человек все тот же, что и раньше, почему жизнь такая "безутешная", почему "всемирная история" такая "долгая" и "бесплодная" и почему еще не наступил коммунизм (33, 39). Ответ Самбикина заключается в горьком признании того факта, что социализму, в сущности, не удалось заполнить пустоту внутри человека, создать на ее месте "души": вместо нее в человеке — все та же "пустая вонючая тьма", которая "всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю" (34).

Вопрос о "причине жизни" разрабатывается далее в размышлениях Сарториуса по поводу утверждения Самбикина и в диалоге о "душе" Сарториуса с Божко. Гипотеза Самбикина ставится под сомнение Сарториусом: он предполагает, что виновником всех бед человечества, его "страшной душой" не могут быть кишки, потому что они "похожи на мозг, их сосущее чувство вполне рационально и поддается удовлетворению" (39). Зато Сарториус убежден, что "внутренний механический закон человека, от которого бывает счастье, мученье и гибель" (39), связан не с органами пищеварения, "разумом желудка", а с чем-то, что ничего общего с сознанием не имеет и не может с ним взаимозаменяться:

⁴⁰⁹ Из предисловия к книге *"Голубая глубина"* (Платонов 1989а: 69).

⁴¹⁰ Платонов 1988б: 33. О возможном державинском интертексте этого образа см.: Васильев 1989б: 175; Мальгина 1995б: 67–68.

⁴¹¹ Об амбивалентном значении "пустоты" как характеристики человека см. также 3.2.2.1. и 3.2.3.1.2. настоящей работы.

Нет, не одна кишечная пустая тьма руководила всем миром в минувшие тысячелетия, а *что-то другое, более скрытное, худшее и постыдное*, перед чем весь вопиющий желудок трогателен и оправдан, как скорбь ребенка, — *что не пролезает в сознание* и поэтому не могло быть понято никогда прежде: в сознание /разум/ ведь попадает лишь подобное ему, нечто похожее на самую мысль. Но теперь! Теперь — необходимо понять все, потому что либо социализму удастся добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе *страшный тайник души*, чтобы опять со сладострастным отчаянием впиться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню с последним плачущим человеком... (39)

Языковое оформление этого страстного размышления Сарториуса, а также дальнейшей беседы с Божко, изобилие в них лексики, связанной с телесным низом (*что-то другое, более скрытное, худшее и постыдное, сладострастное отчаяние, возжелать, томиться*) указывает, что основным законом человеческой жизни, движущей силой истории, из-за которой ничего не получается у строителей социализма, Сарториус считает пол и связанный с ним комплекс стихийного, инстинктивного, подсознательного, хотя эксплицитно это не находит выражения в тексте⁴¹². Локусом этих враждебных сил опять-таки мыслится *душа*, расположенная во внутренностях человека как некий "тайник", к которому необходимо добраться и который нужно обезвредить⁴¹³:

⁴¹² Ср. Друбек-Майер 1994: 266: "Душа <...> в этом тексте Платонова равняется самому низкому, что есть в человеке: его порывам, животу, инстинктам. Душа в этом смысле именно фрейдовское "оно", то "место", из которого происходят все порочные желания, все зло".

⁴¹³ В не вошедшем в опубликованный текст продолжении беседы Сарториуса и Божко *душа* моделируется не просто как локус, но как живое существо, действующее против человека:

... 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 мучает меня, она бессмысленна и сильнее всех... (Платонов 1999б: 70.)

Поздно, — сказал Сарториус, напившись чаю с Божко.
 — Все уже спят в Москве, одна только сволочь наверно не спит, *вождедеет и томится*.
 — А, это кто ж такое, Семен Алексеевич? — спросил Божко.
 — Те, у которых есть *душа*. (39-40)
 — 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! (40)

Страх Сарториуса и Божко перед "бедной, страшной душой", моделированной как локус неподконтрольного человеческому сознанию стихийного начала человека, становится понятным в контексте раннего утопизма Платонова: они, подобно молодому Платонову, верят, что "душа" человека — "пол", и сражаются с ним неистово и искренне. Им хотелось бы, также в соответствии с мыслями Платонова воронежского периода, чтобы "душой пролетариата" стало сознание, но это требует победы над нижней, вождедеющей "душой" и телом в целом. И хотя позиция автора-повествователя отстранена от позиции героев грустным гротеском, характеризующим как отчаянных строителей социализма, так и язык их мыслей, отсутствие иронии в данных сценах указывает все-таки на то, что это расстояние минимально и позиции героев и автора-повествователя в какой-то мере сливаются: Платонов, положившийся в молодости на "пролетарскую душу", т.е. на сознание, призванное стать главным оружием в борьбе с тайнами вселенной, вынужден вместе со своими героями признаться, что человеком по-прежнему управляет его "страшная душа" — пол. Крах утопического проекта строительства коммунизма обозначается в романе неизменностью человеческого тела: подобно открытию одного из чевенгурцев — "туловище как было, так и мучается",⁴¹⁴ — так и герои *Счастливой Москвы* осознают себя "старыми природными людьми" с неизменным, "постоянно вопиющим чувствами" телом. Ощущение своего тела как "надоевшего, грустного, пережитого до бедного конца", "как мертвого веса" (51), осознание, что "душа и мысль" человека, "заодно с однообразным телом <...> устроены до смерти одинаково" (50), заставляет Сарториуса предпринимать попытку избавиться от этой губительной прикованности к своему телу, но в теле Груняхина он обнаруживает такую

⁴¹⁴ Платонов 1988б: 347.

же зависимость от потребностей тела, как и прежде: "Груняхину нужно было хотя бы искусственное согревание семьей и женщиной" (55).

Можно сказать, что отчаяние героев *Счастливой Москвы* перед своим телом и его неутомимыми инстинктивными порывами зеркально иллюстрирует то разочарование в мощи человеческого сознания, которое намечается уже в произведениях середины 1920-х годов⁴¹⁵ и достигает своей кульминации в произведениях конца 1920-х — начала 1930-х годов (*Котлован*, *Мусорный ветер*⁴¹⁶, *Джан* и др.)⁴¹⁷. В романе *Счастливая Москва* героини-преобразователи натываются на постоянное сопротивление материи и природных сил порывам их мысли и сознания: именно о них разбиваются их утопические проекты. Но если Самбикин остается во власти рационалистической веры, что решения всех проблем можно достичь усилием сознания, то в прозрениях Сарториуса-Груняхина обозначается понимание слабости человеческого сознания перед природой:

Сарториус немного улыбнулся наивности Самбикина: природа, по его расчету, была труднее такой мгновенной победы и в один закон ее заключить нельзя. (32)

— Вы слышали, что есть золотое правило механики. Некоторые думали посредством этого правила объегорить целую природу, всю жизнь. <...> — Не живите никогда по золотому правилу, сказал ей еще Груняхин. — Это безграмотно и несчастно, я инженер и поэтому знаю, природа более серьезна, в ней блата нет. (56)

⁴¹⁵ Ср. пассаж из рассказа *Лунная бомба* 1926 года: "Скажите же, скажите всем, что люди ошибаются. Мир не совпадает с их знанием" (Платонов 1998а: 235), а также: *О любви*: "Жизнь еще пока мудрее и глубже всякой мысли, стихия неизмеримо сильнее сознания, и все попытки заменить религию наукой не приведут к полной победе науки <...> мысль еще не твердо стоит в мире, мысль, так сказ., не сбалансирована с природой и от этого происходит всякая мука, отравы и порча жизни" (Платонов 1989а: 174–175).

⁴¹⁶ В написанном одновременно с первыми главами *Счастливой Москвы* рассказе *Мусорный ветер* Платонов не удовлетворяется констатацией слабости сознания, а видит в нем главную опасность: "<...> самое опасное в человеке вовсе не половой орган — он всегда однообразный, смиренный реакционер, но мысль — вот проститутка, и даже хуже ее: она бродит обязательно там, где в ней совсем не нуждаются, и отдается лишь тому, кто ей ничего не платит!" (Платонов 1995: 383).

⁴¹⁷ См. подробнее об этом: Толстая-Сегал 1979: 231.

В связи с этим интерес представляет написанная одновременно с романом статья 1934 года *О первой социалистической трагедии*⁴¹⁸: в ней Платонов созвучно мыслям Сарториуса-Груняхина указывает на роковое заблуждение современной цивилизации, рассчитывающей прежде всего на "рацио" и забывшей, что природа не терпит, чтобы ее "обыгрывали" (205). Платонов напоминает, что человек меняется медленнее, чем сам меняет мир: "именно здесь центр трагедии" (206). Современный человек — существо еще пока "недостаточное": он, выражаясь словами Платонова, "оборудован *не той душой, не тем сердцем и сознанием*"⁴¹⁹, чтобы, очутившись в будущем во главе природы, он исполнял свой долг и подвиг до конца и не погубил бы, ради какой-нибудь психической игры, всего сооружения мира и самого себя" (206). Тем не менее Платонов выражает в статье надежду на то, что "социалистическая душа" сумеет преодолеть "собственную убогость", застраховать "далекое будущее" "от катастрофы" (206).

В финале романа *Счастливая Москва* Платонов намечает другой путь преодоления тупика рационалистического мышления, заключающийся в отказе от установки с помощью "рацио" постичь тайну человеческого существования, в смирении перед телом и его инстинктами и в обращении к другому человеку как новому центру бытия. В ничем не примечательной жизни Груняхина, обращенной целиком к Матрене Филипповне и ее сыну, нет места ни утопическим претензиям сознания на преобразование бытия, ни ненависти к телу и его потребностям: Груняхин спокойно принимает такое положение вещей, что "не столько труд, но ухищрение, умелость и *душа, готовая на упоение счастьем*, определяли судьбу человека" (55). В этом смирении перед природным порядком вещей преодолевается противопоставление телесного и духовного начал в платоновской модели человека и намечается решение этого вопроса в будущих произведениях второй половины 1930-х годов, в *Джане, Реке Потудань, Фро, Среди животных и растений, Скрипке* и др., отмеченных этим же новым антиутопическим пафосом.

3.3.3. Живое — неживое

Оппозиция *живое — неживое* является важнейшей структурной и смысловой категорией платоновской модели мира, включающей в себя

⁴¹⁸ Платонов 1993: 200–206. Все цитаты по этой публикации.

⁴¹⁹ Курсив наш. — ХК.

такие платоновские концепты-мотивы, как *жизнь, смерть, бессмертие, вещество* и др., и обозначающей постоянный интерес Платонова к изучению основ бытия, к познанию тайн не только человеческого, но и всеобщего существования. Она тесно связана с утопическим проектом платоновского творчества, стремлением к коренному переустройству бытия, созданию нового онтологического статуса мира. В достижении этой цели первостепенное значение отводится одухотворению окружающей человека мертвой материи мира и обеспечению собственного бессмертия человека. В интересе Платонова к данной проблематике угадывается влияние не только федоровской идеи воскрешения мертвых, но и всего порожденного федоровской мыслью научно-философского комплекса конца XIX – начала XX века, разрабатывающего вопросы бессмертия, "оживления материи", обращения смертоносных сил в животворящие и представленного такими философами, мыслителями и учеными, как В. Соловьев, П. Флоренский, К. Циолковский, В. Вернадский, А. Чижевский, В. Докучаев, Н. Наумов, А. Богданов и др.⁴²⁰ Все они испытывали влияние мысли Н. Федорова об активно-эволюционном пути развития человечества, требовавшем со стороны человека не пассивного созерцания, а активного вмешательства в природный порядок вещей: ставилась задача заменить "рожденное" "сотворенным", "даровое" — "трудовым" и, в конечном счете, биосферу ноосферой, которая мыслилась как "преобразованная и преобразуемая мыслью и трудом человечества биосфера"⁴²¹. В федоровской идее буквального, телесного воскрешения мертвых нашла выражение, в свою очередь, извечная мечта русского народа о достижении бессмертия, понятого именно как телесное неумирание: ожидание избавления от телесной смерти составляло суть и апокалиптической мысли русского сектантства⁴²². Мечта о телесном неумирании вдохновляла и русских революционеров и пролетарских идеологов молодого социалистического государства: они, в том числе А. Богданов и А. Луначарский, связывали наступление коммунизма с ликвидацией смерти⁴²³. Общим для

⁴²⁰ См. сноску № 141 в главе 2.3.1. настоящей работы.

⁴²¹ См.: Семенова 1996: 76; Флоренский 1995: 158, а также: Зеньковский 1992/2/2: 41–44; Русский... 1993: 12–19, 262, 285; Вишев 1996: 179–185; Курсакин 1996: 92–102.

⁴²² См. Карасев 1992: 101–103, 1993: 84–85, 1994: 110; о сектантских, хилиастических мотивах у Платонова см. сноску № 137 в главе 2.3.1. настоящей работы.

⁴²³ См.: Карасев 1995б: 97–98; Малыгина 1995б: 22–23. Как Н. Малыгина пишет, Н. Бердяев рассматривал вопрос о социализме как религиозный вопрос о Боге и бессмертии, а Луначарский в книге *Религия и социализм* высказал уверенность в том, что при социализме "смерть будет уничтожена. Все умершие воскреснут. Воскреснут не

всех этих мыслителей была непоколебимая вера в науку, что в сочетании с интересом к "тайнам", "таинственности" позволяет характеризовать их мысль как своеобразный "научный мистицизм".

Раннее творчество Платонова воронежского периода, публицистика и научная фантастика, являющиеся своеобразной "лабораторией мысли", откуда центральные образы и мотивы переходят в последующее творчество, свидетельствуют об увлечении Платонова философией Н. Федорова и идеями испытавших федоровское влияние русских религиозных философов, русских космистов и пролетарских философов. В платоновском интересе к проблематике смерти и бессмертия, к раскрытию тайн бытия, в изучении граней живого и неживого можно усмотреть также определенное влияние общей атмосферы начала века с его повальной увлеченностью мистическими и оккультными учениями⁴²⁴. Еще в ранней публицистике и рассказах Платонова ставится задача победить смерть и достичь бессмертия. Как утверждает Т. Лангерак (1995: 23), впервые это происходит в статье 1920 года *Культура пролетариата*, в которой бессмертие тесно связывается с проблематикой *пола и сознания*: если раньше, согласно историографской мысли Платонова, главным "противосмертным оружием" человечества было половое чувство ("Размножение, замена себя на земле своими детьми — все это удары по смерти и полет к бессмертию" (*Культура пролетариата*, 1920⁴²⁵); "половая страсть — стремление к продлению жизни, первая стычка со смертью, желание бессмертия и вечности" (*Рецензия на постановку "Идиота" Достоевского* (1920)⁴²⁶), то теперь на борьбу со смертью пролетариат выдвинул новое, более мощное орудие, сознание: "Мысль легко и быстро уничтожит смерть своей систематической работой-наукой" (*Культура пролетариата* 1920⁴²⁷). Художественное воплощение эти мысли получают в *Рассказе о многих интересных вещах* 1923 года, в котором герой-преобразователь Иван Копчиков отказывается от половой любви, живет исключительно ради развития своего интеллекта и открывает вековые Тайны во имя

духом, а реальным телом, ставшим вечным" (цит. по вышеупомянутой работе Н. Малыгиной).

⁴²⁴ О связях платоновского творчества с мистицизмом и оккультизмом русской культуры начала века см.: Толстая-Сегал 1979: 231–232; Дужина 1998: 48–50.

⁴²⁵ Платонов 1989а: 29.

⁴²⁶ Платонов 1989а: 72.

⁴²⁷ Платонов 1989а: 31.

завоевания Истины. В рассказе показан практический опыт создания нового бессмертного человека: в двух мастерских "Опытно-исследовательского института по Индивидуальной Антропотехнике" с помощью электричества человек превращается в "бессмертную плоть". "Электрическая тема", чрезвычайно характерная для научной фантастики Платонова, безусловно, испытывала влияние теории А. Чижевского об "органическом электрообмене", заключающейся в возможности с помощью электричества и солнца оказывать целебный эффект на человеческий организм и испытывающейся им в конкретных лабораторных опытах⁴²⁸. В электричестве, в "природном магнетизме" видели решение проблемы смерти и бессмертия и некоторые направления русского оккультизма⁴²⁹. В конечном счете, в управлении электричеством виделась для Платонова возможность управлять всей природой: как пишет Н. Малыгина (1985: 27), "связывая с "загадкой" электричества возможность проникновения в тайны материи, Платонов видит в изучении электричества путь к управлению развитием "мирового вещества", т.е. власти над природой".

В повести *Эфирный тракт* 1926 года Платонов продолжает исследование возможностей преодоления смерти и достижения бессмертия, однако теперь федоровское решение этой проблемы, буквальное воскрешение мертвых⁴³⁰, отходит на второй план и главное внимание Платонова переходит на изучение взаимосвязи живого и неживого в природе. В повести Платонов возвращается к электрической теме, заявленной в *Рассказе о многих интересных вещах*: герой повести, ученый Фаддей Попов, создает концепцию "живого электрона", суть которой заключается в том, что "электрон есть не только физическая категория, но также и биологическая — электрон суть микроб, то есть живое тело" (Платонов 1984–1985/1: 153). Платоновское "живое тело электрона" обнаруживает сходство с теорией В. Вернадского о "живом веществе", которое образуется в вечном круговороте "мертвое-живое-мертвое"⁴³¹; в повести эта

⁴²⁸ См.: Малыгина 1981: 55–58, 1985: 27–28; Русский... 1993: 315; Л. Геллер (Хеллер 1998: 146) предполагает здесь влияние идей Гастева о "биоэнергетике", который, в свою очередь, по мнению Л. Геллера, заимствовал эти идеи у анархистов-коммунистов (Гордин и др.).

⁴²⁹ См. Дужина 1998: 48.

⁴³⁰ Ср. изображенный в повести "Дом воспоминаний" с надписью: "Вспоминай с нежностью, но без страдания: наука воскресит мертвых и утешит твое сердце" (Платонов 1984–1985/1: 204).

⁴³¹ См. Русский... 1993: 285.

идея разрабатывается в представлении о том, что задача человека — творить жизнь из мертвой материи, преодолеть границу органики и неорганики. Платонов обращается к этой мысли, однако, уже задолго до написания повести, в статье первой половины 20-х годов *Симфония сознания (Песни Аюны)*, которая впоследствии становится основой "Песен Аюны", перечеркнутой рукой редактора части повести *Эфирный тракт*, в которой содержится история древней рукописи погибшего народа тундры, аюнитов:

Из мертвеющей, пропахшей трупами *России* [Муании] вырастает новая, венчающая человечество и кончающая его *цивилизация* [аюна] — штурм вселенной, вместо прежнего штурма человека человеком — симфония сознания... (Платонов 1992: 267).⁴³²

Высказанная в вышеприведенной цитате мысль о "мертвеющей, пропахшей трупами России" перекликается с платоновским пониманием революции как "ремонта земли": новое "царство сознания" вырастает из гнилой, мертвой почвы старой России. Об этом же пишет В. Тодоров (Todorov 1995: 75–76), указывающий на тесную взаимосвязь в платоновском мире революции и материальной основы жизни, мыслимой как разложившаяся и нуждающаяся в "удобрении" революцией:

Platonov shows the Revolution as an event utterly experienced throughout the infinite material element of life <...>. The decomposed matter left of the battlefields becomes a powerful fertilizer for the new shoots to appear on the stem of Revolution. And the stench released stimulates the work of mind.

Проблематика смерти и бессмертия стоит в центре и таких зрелых произведений Платонова, как *Сокровенный человек*, *Чевенгур* и *Котлован*. В них она также тесно связана с утопическим проектом платоновского творчества, с надеждой на коммунизм как избавителя от телесного умирания: в *Сокровенном человеке* Фома Пухов находит "необходимым научное воскрешение мертвых, чтобы ничто напрасно не пропало и осуществилась кровная справедливость"⁴³³, в *Чевенгуре* и *Котловане* герои

⁴³² Курсив Платонова. Об истории создания и публикации повести см. Корниенко 1992б: 253–270, а также 1993а: 36–55. Интерес представляют также наблюдения Н. Малыгиной о повести в связи с преобразовательными проектами Платонова (Малыгина 1979: 95). См. также анализ М. Дмитриховской категории *живого и мертвого* вещества в повести (Дмитриховская 1997а: 46–51).

⁴³³ Платонов 1995: 137.

постоянно помнят умерших, рассчитывая вновь встретиться с ними после их телесного воскрешения (ср. отношение Саши Дванова к умершему отцу-рыбаку, Захара Павловича к лежащей в могиле матери и любовь Копенкина к умершей Розе Люксембург). Но в *Чевенгуре* и *Котловане* Платонов впервые тематизирует разочарование в этой надежде: смерть детей, мальчика в Чевенгурской коммуне и девочки Насти в *Котловане*, обозначает провал федоровского проекта в его коммунистической версии: действительность смерти и невозможность воскрешения вопреки стараниям строителей нового мира является окончательным приговором утопическому проекту построения коммунизма⁴³⁴.

В романе *Счастливая Москва* Платонов снова возвращается к изучению граней *живого* и *неживого*, возможности преодоления смерти и достижения бессмертия: мотив поисков животворящего вещества, призванного преодолеть смерть и обеспечить человечеству бессмертие, мечты о "блаженной стране бессмертия" вступают в диалог со схожими мотивами в более раннем творчестве, однако с учетом опыта *Чевенгура* и *Котлована*: утопическая вера в федоровское научное, "трудовое" бессмертие подорвана, но желание победы над смертью осталось прежним. Это заставляет Платонова обратиться к ряду стратегий, которые испробованы им уже в зрелых произведениях второй половины 20-х – начала 30-х годов: это преодоление дихотомичности *жизни* и *смерти*, *живого* и *мертвого* на уровне языковой концептуализации мира, моделирование тотальной связи и взаимопроникновения *живого* и *неживого* мира через переосмысление концептов-мотивов *жизни*, *смерти* и *бессмертия*.

В платоновской модели мира границы категорий *живого* и *неживого* оказываются раздвинутыми: с одной стороны, *живое* определяется не столько как категория физическая или биологическая, а как категория онтологическая: все, что обладает субъектностью, внутренней активностью, воспринимается как живое. В соответствии с этим, в сферу *живого* с точки зрения платоновских представлений вовлекается не только человек, но и явления органической и неорганической природы, предметного и понятийного мира, с точки зрения естественных наук "живыми" не являющиеся. С другой стороны, *живое* лишается часто признаков жизни, становится *мертвым*, *безжизненным* в платоновском мире: из категории *живого* в *неживое* может перейти, в частности, человек вследствие его механизации бездушным бюрократическим окружением, в результате потери способности ощущать себя как действующий субъект в состояниях крайнего истощения и равнодушия к своему существованию. Платонов фиксирует различие между *живым* и *неживым*, но одновременно

⁴³⁴ См.: Карасев 1995б: 97; Харитонов 1995а: 88; Меерсон 1997: 126.

моделирует явления этих категорий так, что граница между ними зачастую оказывается мнимой. Как пишет Е. Толстая-Сегал (1979: 224), Платонов "навязчиво подчеркивает, с одной стороны, грубую природность человека, с другой стороны, выискивает в нем, живом, признаки неживого и неорганического, с третьей, в описания неорганического привносит признаки живого, как бы исследуя взаимосвязи и пограничные случаи". Моделированию гибкой границы между *живой* и *неживой* природой, амбивалентной сущности любых явлений мира служат и языковые средства платоновской поэтики: такие словосочетания, как "*великодушный паровоз*", "*спящее сырье*", "*пролетариат — честный предмет*", "*скважины лица*", "*капитальный ремонт старухи*", "*испорченная рука*", наделяют живое свойствами неживого, предметного мира, а одухотворяют, одушевляют явления неживого, неорганического мира.

В романе *Счастливая Москва* в сферу *живого* вовлекаются явления предметного и неорганического мира, а также различного рода абстракции: человеческими качествами, способностью испытывать эмоции и выступать субъектом действий наделяются такие явления, как *вещество* ("скучающее вещество" (11), "обездоленное вещество" (34)), *звуки* ("уставшие опечаленные звуки" (11)), *кость* ("слабеющая кость" (19)), *трамвайные остановки, номера маршрутов* ("пустые трамвайные остановки, безлюдные черные номера маршрутов на белых таблицах, — они вместе с трамвайными мачтами, тротуарами и электрическими часами на площади тосковали по многолюдству" (21)), *горизонт* ("ослабевший, умирающий конец пространства" (14)) и др. Иногда прием одушевления неодушевленного предметного мира сближается с метонимическим оборотом, синекдохой⁴³⁵, как, например, в случае описания шляпы уличного музыканта ("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" (16)), однако у Платонова это не просто стилистический прием, а выражение того, что, приравниваясь к человеку в способности выступать субъектом действий, предметы неодушевленные вовлекаются в сферу живого.

Кроме очевидного сходства со свойством мифологического мышления одушевлять неодушевленное окружение человека, платоновская категория *живого* обнаруживает сходство и с ноосферными представлениями русских космистов: согласно им, в сферу *живого* вовлекается все, к чему прикасалась рука человека, что испытало гармонизирующее, одухотво-

⁴³⁵ О "синекдохе" как одном из элементов платоновского языка см.: Толстая-Сегал 1978б: 109; Кожевникова 1990: 167–168.

ряющее влияние человеческого труда⁴³⁶. В соответствии с этим, в платоновской модели мира в сферу *живого* вовлекаются машины, технические средства, механизмы: они тоже наделяются субъектностью, чувствами и способностью к разумным действиям и ставятся рядом с человеком, а то и выше его⁴³⁷. В раннем творчестве весьма часто такой одушевленной машиной у Платонова оказывается паровоз, поезд⁴³⁸, а в романе *Счастливая Москва* в соответствии с эмблематикой времени одушевляется аэроплан, везший парашютистов:

Небольшой *аэроплан* взял к себе *внутрь* Москву и *полетел* высоко в вековое пустынное небо. В зените *аэроплан* *приостановил* мотор, *наклонился* вперед и *скинул из-под своего туловища* светлый комочек, который без дыхания понесся в бездну. (12)

Субъектность машины усиливается здесь подчеркнутым приравнением машины к человеческому телу и (вместо *корпуса* машины говорится о ее *туловище*), а также использованием возвратно-притяжательного местоимения "свой", обычно применяемого только в отношении одушевленных лиц: аэроплан "взял к себе *внутрь*" Москву, "скинул из-под

⁴³⁶ Ср. платоновское "одухотворенное вещество" с концепцией "живого вещества" В. Вернадского или "вещества, переработанного духом" П. Флоренского (Русский... 1993: 285, 304–306; Флоренский 1995: 159). См. также статью и диссертацию С. Бреля (Брель 1998, 1999) о "трансформации представлений русской философии первой трети XX века о "живом" и "неживом"; автор, в частности, указывает на то, что на идеи В. Вернадского о "живом веществе" повлияло оригинальное толкование категории "неживого", отличной от категории "мертвого", среди оккультных и мистических учений в русской культуре начала XX века.

⁴³⁷ Ср. в статье 1920 года *Да святится имя твое*: "Машина трудом создана и труд производит. Она не только брат наш — она *равна человеку*, она его *живой* удивительный и точный образ. Часто машина даже *выше человека*, так как она не знает утомленности, перебоев в работе (а скоро забудет и износ), этих чисто природных признаков, доказательства ее немощи и падения перед человеком." (Платонов 1989а: 14; курсив наш. — ХК.) См. также Аверин 1970.

В силу этого мы не можем согласиться с утверждением Т. Новиковой (1994: 109–110) о том, что "для Платонова мир техники лишен жизни, духовной глубины и сложности и способен удовлетворить лишь утилитарные потребности человека". На наш взгляд, "живые" платоновские машины свидетельствуют как раз об обратном. Другое дело, что у позднего Платонова появляется тема бездушной механизации мира, выраженной, в частности, в мотиве механической музыки, в введении в действующие лица робота в пьесе *Шарманка* (см. Полтавцева 1988).

⁴³⁸ См. Пиретто 1995: 297–309.

своего туловища светлый комочек". Подобный прием распространяется у Платонова на все явления предметного и физического мира: ср. машины, напрягающиеся "в *своей* силе, чтоб горел свет в темноте" (14); "пространство гудит в *своей* тревоге" (18); "в толпе торговали еще и такими вещами, которые потеряли *свой* смысл жизни" (53) и т.д.

В сферу одушевленного *живого* включаются и природные явления, в частности, деревья, тучи и ветер: "Москва посмотрела на небо; там видно было, как *шел ветер* подобно существу и *шевелил* наверху смутный туман, надышанный ночью человечеством" (38); "очередной рассвет пробирался по *обвисшему животу равнодушной тучи*" (50); "свежие древесные *листья деревьев, вымокшие во влаге своего рождения*" (51) и др. Подобная персонификация отдельных явлений природы восходит к мифологическому и сказочному мышлению, однако у Платонова она получает значение "стихийного панэкзистенциализма", приравнивающего природное бытие к человеческому: как пишет введший это определение Ю. Левин (1991: 173), "Платонов одушевляет палые листья, звезды и паровозы — и делает это для того, чтобы и их существованию сообщить экзистенциальную тоску, безысходность и сиротство". В романе *Счастливая Москва* окружающие человека природные явления тоже наделяются признаками истощения, слабости и тоски: ср. "Снаружи росло дерево; теперь его было видно в свете зари. Ветви дерева росли прямо вверх и в стороны, никуда не закругляясь, не возвращаясь назад, и кончалось дерево резко и сразу, — там, где ему не хватило сил и средств уйти выше" (38); "в окне она видела голые худые ветви какого-то дворового больничного дерева; ветви скреблись по оконному стеклу в течении долгих мартовских ночей, они зябли и тосковали, чувствуя срок наступающего тепла" (43). В таком же состоянии находится и сама природа, моделируемая как живое существо, как громадное женское тело:

<...> Москва мечтала что-то о *природе* — текущей водою, дующей ветром, непрерывно ворочающейся, как в болезненном бреду, своим громадным терпеливым веществом... *Природе* надо было обязательно сочувствовать — она столько потрудилась для создания человека, — как *неимущая женщина, много родившая* и теперь уже *шатающаяся от усталости*... (13).

Приведенная цитата обнаруживает близость платоновского видения природы к мифопоэтическим представлениям, согласно которым природа и земля уподобляются огромному материнскому телу, главное предназна-

чение которого — быть производящим и рождающим началом⁴³⁹, однако в данном описании природы внимание акцентируется на несоответствии природы этой задаче, на ее истощенности и непригодности. В подобном одушевлении природных явлений можно усмотреть и сближение с приемом психологического параллелизма, распространенным в народной поэзии: душевные состояния человека иллюстрируются путем их распространения на явления природной жизни, однако в платоновском мире явления природного и предметного мира все же не подчинены человеку, а обладают самостоятельным онтологическим статусом и существуют в мире по общим для всех законам жизни и смерти.

Аналогичной субъектностью и способностью к сознательной жизни у Платонова обладают ментальные и эмоциональные состояния человека (разум, чувства, сознание, ум) и отдельные человеческие органы, прежде всего, сердце: "*сердце* его билось с ужасом, потому что оно почувствовало давно заключенную в нем любовь" (12); "*ум* его жил в страхе своей ответственности за всю безумную судьбу вещества" (18); "его *сердце* заходило от боли, мучаясь и не ожидая пощады" (19); "В *живом сознании* Самбикина с точным ощущением встала болезнь ребенка" (19); "бледные щеки стали смуглыми от силы *крови*, пришедшей ему на помощь из глубины его сердца" (20); "*разум* в голове не мог устать и хотел еще работать, отвергая сон" (21); "Он попробовал свою нагретую голову — там тоже *что-то билось*, желая улететь из темной одинокой тесноты" (22); "*сердце* и *ум* продолжали заглушенно шевелиться в них, спеша отработать в свой срок обыкновенные чувства и всемирные задачи" (32); "внутри его рождалась *тоска*, она вырастала из-под его нагрудных костей как дерево поднималось к потолочному своду Старо-Гостиного Двора и шевелилось там черными листьями" (45) и др. Субъектностью наделяются сами *жизнь* и *смерть*: они как бы существуют сами по себе, отдельно от человека: ср. "*Жизнь* словно отлучилась из него самого и сосредоточилась в отделенном и грустном воображении снов" (19); "*Жизнь* сошла еще ниже, она тлела простой, темной теплотой в своем терпеливом ожидании" (20); "*Смерть*, когда она несется по телу, срывает печать с запасной, сжатой жизни и она раздается внутри человека в последний раз, как безуспешный выстрел, и оставляет неясные следы на его мертвом сердце..." (33) и др.

Вместе с тем, что в платоновской модели мира явления предметного и природного мира наделяются статусом живого, одушевленного, обладающего субъектностью, они в то же время вместе с человеком находятся

⁴³⁹ О мифологеме земли у Платонова см.: Секе 1988: 68; Казакова 1996: 70; Дмитриевская 1998а: 38–53; см. также аннотацию доклада М. Дмитриевской на 9-ом Платоновском семинаре в ИРЛИ РАН (Вьюгин 1998б: 230).

под постоянной угрозой лишиться признаков *жизни*, оказаться в сфере действия сил *смерти* и некой враждебной субстанции, именуемой *мертвой материей*. Как мы отметили выше, и *смерть*, и *мертвая материя мира* парадоксально одушевляются: они моделируются как действующие самостоятельно в мире субъекты, именуемые "врагами" человека; ср. описание смерти в ранней воронежской статье: "Дело борьбы с *великим врагом* — *смертью* вперед не подвигалось. <...> *Смерть* была *жива* и стояла на месте <...>" (*Культура пролетариата*⁴⁴⁰) и описание "мертвой материи мира" в романе *Счастливая Москва*: "эта сила <...> громила <...> какого-то своего *холодного, казенного врага*, занявшего своим *мертвым туловищем* всю бесконечность" (17)⁴⁴¹. Смерть в платоновском мире экспансивна: она распространяется на любые явления как человеческого, так и природного мира ("*смерть листьев* на бульваре" (9)). Вместе с человеком смертью "заражается" и его предметное окружение: ср. описание смерти мальчика в романе через описание его "мертвого" предметного окружения:

<...> он видел предметы, всю сумму своих впечатлений, — эти предметы мчались мимо него и он узнавал их — вот *забытый* гвоздь, который он держал в руках давно, гвоздь теперь заржавел, стал *старый*, вот черная маленькая собака, с ней он играл когда-то на дворе — она лежит *мертвая* в мусоре, с разбитой стеклянной банкой на голове, вот железная крыша на низком сарае, он влезал на нее, чтобы смотреть с высоты, она *пустая* сейчас и железо *скачает* по нем, а его долго нет <...>. (19)

Как видно из вышеприведенной цитаты, эквивалентами смерти в платоновской модели мира являются такие состояния, как *забытость*, *старость*, *пустота*, *тоска*, *сиротство*, *покинутость*, *горе* и др., одинаково характеризующие как человеческий, так и предметный и природный миры. Эти состояния в целом характеризуют и мир *Счастливой Москвы*, который за внешней деятельной оболочкой — строится новый мир, природа уступает перед натиском человеческого труда, человек покоряет и небо и недра земли, открывает вековые тайны — оказывается пространством смерти, моделируемой как скука, пустота, равнодушие и скорбь. Своеобразным метаописанием такого мира является недорисован-

⁴⁴⁰ Платонов 1989а: 30. Курсив наш. — ХК.

⁴⁴¹ Ср. описание "дикого окружающего вещества, бывшего *мертвым* и безмолвным всегда" в рассказе *Скрипка* (Платонов 1983: 279), в который Платонов переносит многие сюжетные мотивы романа; см.: Малыгина 1985: 35–36; Семенова 1989а: 332–333; Корниенко 1993а: 216; Яблоков 1995а: 230–232; Дмитровская 1997а: 50–51.

ная картина Комягина, которая уже своей незавершенностью обозначает ущербность существующего положения дел:

На картине был представлен мужик или купец, небедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, *худом* крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддувал ветер, в обжитой мелкой бородке находились *сор* и солома, он глядел куда-то *равнодушно* в *нелюдимый* свет, где *бледное* солнце не то вставало, не то садилось. Позади мужика стоял большой дом *безродного* вида, в котором хранились наверно банки с вареньем, пироги и была деревянная кровать, приспособленная *почти для вечного сна*. Пожилая баба сидела в застекленной надворной пристройке — видна была только одна голова ее — и *с выражением дуры* глядела в *порожнее* место на дворе. Мужик только что очнулся ото сна, а теперь вышел *опроститься*⁴⁴² и проверить — не случилось ли чего особенного, — но *все оставалось постоянным*, дул ветер с *немилых, ободранных* полей, и человек сейчас снова отправится на покой — *спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти*. (35–36)

Подобно мужику в картине живет и вневойсковик Комягин, центральный человек-мертвец романа, жизнь которого продолжается лишь по инерции и настолько сближена со смертью, что может характеризоваться как прижизненная смерть, *жизнесмерть*⁴⁴³. Все в нем, включая внешние атрибуты, свидетельствует о его омертвелости:

Военнослужащая посмотрела на вневойсковика. Перед нею, за изгородью, отделявшей спокойствие учреждения от людей, стоял посетитель с *давно исхудающим* лицом, покрытым морщинами *тоскливой жизни* и *скупными* следами *слабости* и *терпения*; одежда на вневойсковике была так же *изношена*, как

⁴⁴² В публикации в "Новом мире" (Платонов 1991) и в сборнике ""Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества" (Платонов 1999б: 62) употребляется форма "опроститься", а в публикации в книге "Андрей Платонов. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика" (Платонов 1999а: 53) — "опростаться". Нам не известно, чем вызвано данное расхождение.

⁴⁴³ Подобным образом, как "жизнь-как-смерть", "death-in-life", оценивается состояние людей и мира во многих произведениях Платонова конца 20-х – первой половины 30-х годов; см.: Любушкина 1988: 418; Seifrid 1992: 149; Кобринский 1994: 85; Фоменко 1999: 50. О связи этого состояния с традицией русского юродства см. Карасев 1995б: 96.

кожа на его лице, и согревала человека лишь за счет долговечных нечистот, въевшихся в ветхость ткани <...>. (16)

Комягин лишен воли, равнодушен к жизни и к себе самому: ощущение жизни у него крайне ослаблено, все его действия направлены на забвение, омертвление себя: он для самого себя — "человек ничто", который не живет, а только "замешан в жизни" (35). Большую часть своего времени он проводит во сне, который, согласно мифологическим представлениям, воспринимается как временная смерть⁴⁴⁴. Другой способ Комягина забыть себя, "усиленная жизнь с женщинами" (34), хорошо иллюстрирует уже отмеченную нами особенность платоновского человека: при крайне ослабленном теле, на границе жизни и смерти, самым сильным источником жизни в человеке оказывается его половое чувство. Однако, согласно платоновской модели человека, удовлетворение телесных нужд приводит к растрачиванию жизненных сил и, следовательно, к омертвлению себя: в соответствии с этим смоделированы истощенные любовницы Комягина и напоминающие мертвецов посетители ресторана, предавшиеся удовлетворению своего желудка и сексуального влечения: "Многие посетители уже дремали, некоторые глядели как *мертвые*, объевшись пищей и мнимыми страстями" (37).

Безжизненность человеческого тела является одновременно и желанным, и ненавистным состоянием; с одной стороны, она воспринимается как залог отсутствия страданий, вызванных нуждами тела:

Ему [Комягину] казалось, что в райвоенкомате пахло так же, как в местах длительного заключения — *безжизненностью* томящегося человеческого *тела*, сознательно ведущего себя скромно и экономично, чтобы не возбуждать внутри себя замирающего влечения к удаленной жизни и не замучиться потом в тщетности, от тоски отчаяния⁴⁴⁵ (15),

но, с другой стороны, безжизненность человеческого тела, смоделированная как его механизация, материализация, ощущается платоновскими людьми как досадная неизменность: Комягин догадывается, что

⁴⁴⁴ О сне как эквиваленте смерти в платоновской модели мира см. Карасев 1990б: 29–31; О. Лазаренко (1995: 117), в свою очередь, отождествляет сон с возможностью вернуться в первосостояние, приобщиться к истине. В тяге платоновских людей к смерти и смертоподобным состояниям исследователи платоновского творчества усмотрели также иллюстрацию фрейдовского "инстинкта смерти" (Толстая-Сегал 1979: 251), кьеркегоровской "болезни к смерти" (Дмитровская 1995а: 96).

⁴⁴⁵ Примечательно, что тело изображается здесь как сознательный субъект, стремящийся к омертвлению самого себя.

"механическая прочность собственного существа" "слишком надежна и привычна" (48); Сарториус носит "свое тело как мертвый вес, — надоевшее, грустное, пережитое до бедного конца" (51), от которого необходимо избавиться. Сарториус испытывает то, что Т. Сейфрид (1994а: 305) назвал ""онтологической чужеродностью" тела по отношению к "сущности", в нем находящейся": Платонов "меняет границы человеческой личности, выводя за них тело, которое он целиком передает в царство "мертвой", даже "неорганической" материи <...>." Однако онтологический статус "мертвой материи", приписываемый, согласно Т. Сейфриду, человеческому телу в платоновской модели человека, амбивалентизируется, на наш взгляд, тем, что тело, будучи отчуждаемым от человека, сохраняет как действующий независимо от человека субъект удивительную живучесть в виде телесных нужд и полового чувства.

В целом сексуальность и смерть сопряжены у Платонова⁴⁴⁶: в *Счастливой Москве* об этом свидетельствует, кроме сладострастного "мертвеца" Комягина, образ хирурга Самбикина, интерес которого к смерти, изображенный как главная страсть его жизни, носит заметный гротескно-эротический оттенок: он целуется со своими умирающими пациентами (поцелуй в "увядшие губы" умирающего мальчика (20)), гладит "в долгом одиночестве <...> голое тело умершего, как самую священную социалистическую собственность" (42), испытывает непреодолимое желание жениться на мертвой девушке, которая кажется ему "более красивой, верной и одинокой, чем многие живые" (34), насилует лежащую на операционном столе окровавленную, умирающую Москву Честнову (43). Как отмечает Т. Сейфрид (Seifrid 1992: 127), тяга платоновских героев к умирающим и трупам внешне напоминает сексуальное извращение, некрофилию, но получает в платоновской модели мира значение попытки преодоления смерти:

<...> the frequent desire of Platonov's characters to be near, if not in physical contact with, a corpse represents the longing to find, as a kind of ironic surrogate for resurrection, that the person's essence is somehow preserved within his remains.

Полная индифферентность, с которой автор-повествователь сообщает об извращенных поступках Самбикина, характеризует в целом отношение автора-повествователя и самих героев к умиранию и смерти: постоянно происходящие в платоновском мире телесные искалечения, увечья, издевательства, насилие, смерти и самоубийства описываются так, как

⁴⁴⁶ См.: Подорога 1989: 22; Яблоков 1995б: 30, а также Мелетинский 1976: 314–315 о неразрывной связи любви и смерти в мифе и модернистской поэтике.

будто ничего особенного не происходит; ср. описание побоища на Крестовском рынке:

Одного слабого человека, одетого в старосолдатскую шинель, торговка булками загнала в мочевую лужу около отхожего места и стегала его по лицу тряпкой; на помощь торговке появился кочующий хулиган и сразу разбил в кровь лицо ослабевшего человека, свалившегося под отхожий забор. Он не издал крика и не тронул своего лица, заливаемого кровью с висков, — он спешно съедал сухую похищенную булку, мучаясь сгнившими зубами, и вскоре управился с этим делом. Хулиган дал ему еще один удар в голову, и раненый едок, вскочив с энергией силы, непонятной при его молчаливой кротости, исчез в гуще народа, как в колосьях ржи. (54)

Этот характернейший платоновский прием моделирования мира, названный О. Меерсон "неостранением смерти и насилия"⁴⁴⁷, заключается как раз в том, что смерть и насилие из явлений чрезвычайных, нравственно осуждаемых выводятся в категорию явлений совершенно должных и обыденных и воспринимаются таковыми как героями, так и читателем; ср. размышление Комягина о смерти:

<...> *ничего особенного*, в самом деле, не будет, если даже умереть, — уже тысячи миллиардов душ *вытерпели смерть* и жаловаться никто не вернулся (48).

Неостранению смерти, снятию с нее таинственности и непостижимости, служат здесь также языковые средства: не соответствующее языковой норме сочетание "вытерпеть смерть" моделирует смерть как нечто, что просто надо терпеливо перенести, как страдание, боль. Смерть "неостраняется" также посредством лишаящих смерть значительности бюрократизмов:

Я хочу узнать весь *маршрут покойника*: где брать разрешение для открытия могилы, какие нужны факты и документы, как заказывается гроб, потом транспорт, погребение и чем завершается в итоге *баланс жизни*: где и по какой формальности производится *окончательное исключение человека из состава граждан*. Мне хочется заранее пройти по всему маршруту — от жизни до полного забвения, до бесследной *ликвидации любого существа*. (52)

⁴⁴⁷ См. Меерсон 1997: 100–126, а также схожие наблюдения А. Кобринского (Кобринский 1992: 7–8, 1994: 86–87) и А. Кретиной (Кретинин 1995: 66).

Смерть лишается глубокого смысла и исключительности также тем, что платоновские смерти часто оказываются "квазисмертями"⁴⁴⁸: с такой же легкостью, с какой платоновские люди умирают, они и оживают, что означает, что Платонов "неостраняет" не только смерть, но и "воскресение". Так происходит в романе *Счастливая Москва* и с Москвой Честновой, и с Комягиным, и с Сарториусом: все они как бы умирают, однако смерть их оказывается мнимой и они "воскресают"; Москву Честнову спасает какая-то "таинственная суспензия", раздобытая Самбикиным из внутренних органов умершего мальчика (43); "мертвец" Комягин, наделенный характерными признаками покойника ("Пальцы ног и пятки оказались *холодными* до самых костей и все тело лежало в беспомощном положении" (50)), вдруг тоже оживает и занимает свое прежнее положение любовника Москвы; Сарториус же, переживший смоделированную согласно мифологическим представлениям символическую смерть в виде ослепившей его болезни, тоже возвращается в ряды живых людей, пройдя при этом полный мифологический цикл, связанный с переходом из одного состояния в другое и реализующий ""текст" о "прозрении" или внезапном изменении сущности героя" (Лотман 1996г: 234–235): смерть, перемена имени, полное изменение характера, диаметрально противоположная переоценка поведения. Примечательно, что перед тем как "воскреснуть" в новом качестве Иваном Степановичем Груняхиным, Сарториус в качестве инициационного испытания посещает Крестовский рынок, воспринимаемый в этом контексте как царство мертвых; там он встречается с умершими людьми в виде их портретов и принадлежавших им когда-то старых, ненужных вещей:

Здесь продавали *старую одежду* покроя девятнадцатого века, пропитанную порошком, сбереженную в десятилетиях на осторожном теле; здесь были шубы, прошедшие за время революции столько рук, что меридиан земного шара мал для измерения их пути между людьми; в толпе торговали еще и такими вещами, которые потеряли свой смысл жизни, — вроде капотов с каких-то чрезвычайных женщин, поповских ряс, украшенных чаш для крещения детей, сюртуков *усопших джентльменов*, брелоков на брюшную цепочку и прочего, — но шли среди человечества как символы жесткого качественного расчета. Кроме того, много продавалось носильных вещей *недавно умерших людей*, — *смерть существовала*, — и мелкого

⁴⁴⁸ О явлении "квазисмертей" в художественном мире Платонова и Хармса см. Кобринский 1992: 7.

детского белья, заготовленного для зачатых младенцев, но потом мать, видимо, передумывала рожать и делала аборт, а оплаканное мелкое белье *нерожденного* продавала вместе с заранее купленной погремушкой. (53)

На Крестовском рынке Сарториус оставляет себя прежнего и уходит в новую и, как он надеется, лучшую жизнь. Платонов, однако, обыгрывает связанный с мотивом воскресения мотив качественного обновления: онтологическая сущность человеческой участи переродившегося Груняхина оказывается такой же неизменной, как у прежнего Сарториуса. Окружающая Груняхина жизнь также продолжает быть "зараженной" смертью и насилием: кончает жизнь самоубийством одиннадцатилетний сын заводского сослуживца Груняхина (Платонов "неостраняет" его противоестественную смерть языковым оборотом "заскучал и *самостоятельно умер*" (56)), сам Комягин, женившись на матери погибшего мальчика, ежедневно подвергается избиениям и издевательствам с ее стороны. Однако во время сна, временно "умерев" ("она лежала *без сознания*" (58)), и жена-садистка кажется добрее и становится похожей на "древнего ангела". Ее облик становится метафорой всего человечества: "Если бы все человечество лежало спящим, то по лицу его нельзя было бы узнать его настоящего характера и можно было бы обмануться" (58). Однако Платонов не обманывается, он знает "настоящий характер" человечества и раскрывает его в жутких картинах жизни современной ему Москвы.

Действенность смерти в мире *Счастливой Москвы* — "смерть существовала" (53) — обозначается, прежде всего, бессмысленными смертями детей (маленький пациент Самбикина, сын Арабова), встающими в один ряд с гибелью детей в *Чевенгуре* и *Котловане*. Смерть ребенка носит в платоновской модели мира двойную функцию: с одной стороны, наличие такой несправедливости в мире является побудительным импульсом к поискам средств достижения бессмертия: ср. высказывание в статье 1920 года *Да святится имя твое*: "Первая вспышка гнева и мести за нечаянную смерть ребенка или жены — начало бессмертия",⁴⁴⁹ и в *Счастливой Москве* мотив умирающего мальчика как побудителя к поискам "противосмертного орудия" Самбикиным; но, с другой стороны, факт смерти ребенка вопреки всем стараниям и вере героев Платонова в возможность неумирания на научной основе означает провал утопического проекта коммунизма, его претензий преодолеть смерть с помощью науки.

⁴⁴⁹ Платонов 1989а: 14.

Вместе с признанием невозможности достижения научного, "трудового" бессмертия Платонов обращается к другим стратегиям обесмертывания человека, преодоления границы между живой и неживой природой. Таковыми являются, в частности, стратегия *памяти*, реализующаяся в мотиве собирания и хранения любых вещественных остатков человеческой и природной жизни (ср. собирающий в свой мешок "для памяти и отмщения всякую безвестность" Вошев из *Котлована* (Платонов 1988а: 114); Самбикин в *Счастливой Москве* (43), хранящий дома ампутированную ногу Москвы Честновой), в мотиве любви к трупам, откапывания могил (Захар Павлович и Степан Копенкин в *Чевенгуре*; утверждение Чиклина из *Котлована* (Платонов 1988а: 145): "Мертвые тоже люди!"). Е. Толстая-Сегал (1979: 254) видит в подобном отношении Платонова к вещественным остаткам жизни проявление характеризующего его мышление "натуралистического мистицизма": за невозможностью верить в буквальное бессмертие Платонов обращается к физическому сохранению материального — тела, праха. Влияние мистических учений чувствуется и в идее оживления мертвой материи, к которой Платонов возвращается в романе *Счастливая Москва*. Эта идея, усвоенная Платоновым от представителей т.н. "энергетической школы"⁴⁵⁰, переводит проблему бессмертия из области фактического воскрешения умерших поколений в область "лечения вещества", к обеспечению человеку с помощью "превращения энергии" бессмертного статуса. Если ранний Платонов, как пишет Н. Малыгина (1985: 36), "отдал дань федоровской идее "воскресения"", то "уже в середине 20-х годов проблема "обращения смертоносных сил в животворные" получает в его творчестве значение, гораздо более широкое, чем у автора *Философии общего дела*. Если Федоров имел в виду, прежде всего и главным образом, "воскрешение умерших", то Платонов распространял принцип "обращения" сил разрушения в силы творчества на множество процессов, происходящих в мире. Тайна обращения "смертоносных" сил в силы жизни осознается как величайшая загадка жизни — "всеобщая мировая формула", от расшифровки которой зависят судьбы мира и человечества."

В романе *Счастливая Москва* прямым наследником ученых-чудаков ранних рассказов и повестей Платонова оказывается хирург Самбикин, который в "Медицинском институте для поисков долговечности и бес-

⁴⁵⁰ См.: Малыгина 1981: 59, 1985: 26–29; Дужина 1988: 313, 1998: 47–48; Друбек-Майер 1994: 253; Яблоков 1995а: 230; Флоренский 1995: 145; Хеллер 1998: 146.

смертия" (17)⁴⁵¹ трудится над загадкой "жизни вещества" (21). Идея "обращения смертоносных сил" в животворящие воплощается в его попытках извлечь из свежих трупов вещество, с помощью которого можно остановить действие смерти и оживить мертвых:

Он хотел добыть *долгую силу жизни* или, быть может, ее *вечность* из *трупов павших существ*. Несколько лет назад, *роясь в мертвых телах людей*, он снял тонкие срезы с сердца, с мозга и железы половой секреции. Самбикин изучил их под микроскопом и заметил на срезах какие-то ослабевшие следы неизвестного вещества. После <...> он открыл, что неизвестное вещество обладает едкой *энергией жизни*, но бывает оно *только внутри мертвых*, в живых его нет, в живых *накапливаются пятна смерти* — задолго до гибели. (25)

Открытие Самбикина заключается в догадке о парадоксальной соприкосновенности смерти и мертвого вещества с животворящей "младенческой влагой", которая "омывает внутренность человека в момент его последнего дыхания" (25). В намерении Самбикина "превратить *мертвых* в силу, питающую долголетие и здоровье *живых*", реализуется также выдвинутая представителями "энергетической школы" идея о "превращении энергии", согласно которой мертвое дает энергию живому. Однако кроме влияния биоэнергетических представлений, в мотиве "умирания как катализатора жизни" (Яблоков 1995а: 233), в признании необходимости смерти для приобретения бессмертия живому веществу можно обнаружить и следы мифологического понимания смерти как необходимого условия новой жизни⁴⁵²:

<...> труп, оказывается, есть резервуар наиболее напорной, резкой жизни, хотя и на краткое время. <...> Свежий труп весь пронизан следами тайного замершего вещества и каждая часть мертвеца хранит в себе творящую силу для уцелевших жить. (25)

<...> это вещество — высшая драгоценность по своей энергии. И странно, самое живое появляется в момент последнего дыхания... Природа хорошо боится свои мероприятия! (33)

⁴⁵¹ Согласно Е. Яблокову (Яблоков 1995а: 233), реальный прототип самбикинского института — "Всесоюзный Институт Экспериментальной Медицины им. А.М. Горького" (ВИЭМ).

⁴⁵² Подробнее о мифологическом понимании смерти в платоновской поэтике см. Пастушенко 1995: 192–193.

Амбивалентный образ жизни, таящейся в трупах, и смерти, накапливающейся в живом организме, чрезвычайно характерен для платоновской поэтики "взаимопревращаемости полярностей". Интерес Платонова к пограничным состояниям как наиболее интересным с точки зрения их онтологического статуса объясняет сосредоточенность внимания Самбикина на процессе умирания: согласно ему, именно момент смерти содержит обе возможности, возможность жизни и возможность смерти, и лишь оттого, сумеет ли человек распознать механизм смерти, зависит, превратится ли человеческое тело в "вечно мертвую материю" или оживет вновь. Однако даже в мертвом веществе сохраняется потенциал жизни, ведь состояния *жизни* и *смерти* отделяет лишь хрупкая, почти несуществующая граница:

<...> Самбикин был убежден, что жизнь есть лишь одна из редких особенностей вечно мертвой материи и эта особенность скрыта в самом прочном составе вещества, поэтому умершим нужно так же мало, чтобы ожить, как мало нужно было, чтобы они скончались. Более того, живое напряжение сменяемого смертью человека настолько велико, что больной бывает сильнее здорового, а мертвый жизнеспособней живущих. (42)

Как пишет М. Дмитриевская (Дмитриевская 1997а: 50), в платоновской модели мира "мертвая материя" является "общей основой живой и неживой природы, <...> их объединяющим фактором". Она может обернуться под одухотворяющим человеческим воздействием *живой*, но может и не реализовать своей потенции жизни и остаться "вечно мертвой". В конечном счете благодаря амбивалентной сущности материи снимается оппозиция жизни и смерти и моделируется мир, в котором все находится в непрерывном процессе вечного энергообмена, затушевывающем грань между живой и неживой природой.

Анализ содержания категорий *живое/неживое* в романе *Счастливая Москва* через рассмотрение таких центральных для данной оппозиции концептов-мотивов, как *жизнь*, *смерть*, *бессмертие*, показывает, что Платонов значительно раздвигает границы этих категорий, включая в сферу *живого* многие явления, которые с точки зрения биологических и физических законов таковыми не считаются, а в сферу *неживого*, в пространство *смерти* вовлекает человека и его природное и предметное окружение. Смерть в платоновской модели мира моделируется одновременно как злейший враг человека и как желанное состояние, избавляющее человека от страданий телесного бытия. В соответствии с утопическим проектом платоновского творчества вся преобразующая деятельность человека направляется против смерти и на достижение бессмертия, однако

роман *Счастливая Москва* обнаруживает отход от идеала раннего федоровского фактического воскрешения и демонстрирует перевод поисков решения этой проблемы на уровень разысканий в области самой материи, исследования граней *живого* и *мертвого* вещества. Манифестируемая Платоновым идея о подвижной границе между живой и неживой природой обнаруживает сходство не только с мифопоэтическими представлениями, согласно которым в мире все взаимосвязано и взаимообусловлено, но и с утопическими чаяниями эпохи, с проектами русских космистов по органическому энергообмену и оживлению материи. Поиски Самбикиным тайного животворящего вещества, способного остановить действие смерти и оживить мертвую материю, свидетельствуют, что Платонов не расстался со своей юношеской мечтой о преодолении смерти и достижении бессмертия, однако решение этой задачи предполагается найти не в фактическом воскрешении мертвых в федоровском духе, а в раскрытии потенциала жизни в природе самой материи.

3.3.4. Пространственные оппозиции

Известно, что в литературном произведении "пространственная схема имеет тенденцию к превращению в абстрактный язык, способный выражать разные содержательные понятия" (Лотман 1988: 278); с помощью пространственно-семантических позиций типа "высокий-низкий", "правый-левый", "близкий-далекий", "открытый-закрытый", "отграниченный-неотграниченный", "дискретный-непрерывный" и др. строятся культурные модели с непространственным содержанием, получающие значение "ценного-неценного", "хорошего-плохого", "своего-чужого", "доступного-недоступного", "смертного-бессмертного" и т.п. (Лотман 1971: 267). Язык пространственных отношений представляет собой важнейшее средство художественного моделирования, построения модели мира данного автора. Он становится носителем идеологических и экзистенциальных ценностей и играет таким образом центральную роль в создании смысла текста. В платоновской модели мира, сконструированной во многом по законам мифопоэтического восприятия мира, высокую моделирующую роль играют такие пространственные оппозиции, как оппозиция *центра* и *периферии*, *верха* и *низа*, *близкого* и *далекого*, *открытого* и *замкнутого*, *внутреннего* и *внешнего* пространства. В художественном пространстве платоновских произведений актуализируется также ряд отдельных пространственных образов, известных своей центральной функцией в архаических и космологических текстах, таких как *дом*, *башня*, *дорога*, *путь*, *ворота*, *порог*, *окно*, *дверь*, *стена*, *круг*, *линия*, а также

специфически-платоновских: *котлован, овраг, степь, пустыня* и др. Эти пространственные образы неразрывно связаны с временным аспектом — с *будущим и прошлым, началом и концом, текущим моментом и вечностью*, — что позволяет рассматривать их в качестве особых пространственно-временных конструкций, хронотопов. Неразделимость пространственного и временного аспекта в восприятии пространства художественного произведения отвечает принципам моделирования мира мифопоэтическим сознанием⁴⁵³ и отражена в концепциях "хронотопа" М. Бахтина, "художественного пространства" Ю. Лотмана и "мифопоэтического пространства" В. Топорова⁴⁵⁴.

Платоновское пространство-время имеет двоякий характер. С одной стороны, в нем узнаваемы конкретные приметы исторического пространства-времени описываемых событий: это может быть и средне-русский степной край времен революции и гражданской войны (*Чевенгур*), Москва в начале первой пятилетки (*Усомнившийся Макар*), окраина советского города и деревня в эпоху индустриализации и коллективизации (*Котлован*), средне-азиатские пески в 30-е годы (*Джан*) и т.д., но, с другой стороны, конкретика описываемого пространства-времени вуалируется его моделированием по особым законам мифологического восприятия пространства и времени, что помещает описываемые события в вечно-

⁴⁵³ Ср.: "Не разделяет мифопоэтическое сознание и пространство и время. Любое полноценное описание пространства первобытным и архаическим человеком предполагает определение "здесь-теперь", а не просто "здесь"" (Топоров 1988в: 340); "Еще одной особенностью мифологической картины мира является нерасчлененное представление пространственной и временной форм существования" (Радбиль 1998: 44).

⁴⁵⁴ Ср.: "Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть *хронотопом* <...>. В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысляется и измеряется временем" (Бахтин 1975: 234-235); "Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п. <...> художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений" (Лотман 1997а: 622); "В мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства <...>, его новым ("четвертым") измерением. Пространство же, напротив, "заражается" внутренне-интенсивными свойствами времени ("темпорализация" пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т.е. в тексте)" (Топоров 1983: 232).

экзистенциальное пространство-время поисков смысла жизни, эсхатологическое пространство-время ожидания конца света и т.д. О мифомоделировании платоновского пространства-времени свидетельствуют такие его свойства, как *антропологизация*: пространство и время мыслятся находящимися в изоморфных отношениях с человеческим телом и, соответственно, воспринимаются в качестве "очеловеченных", телесных, чувственно воспринимаемых субстанций; *качественная разнородность*: разные пространственные точки имеют разную ценность по признаку приближенности-отдаленности от сакрального центра; *цикличность и обратимость*: несмотря на утопические чаяния героями Платонова скорого конца времени, отмены времени вообще, платоновское время обнаруживает зависимость не от представлений о линейном, поступательном, эсхатологическом характере времени, а соответствует восприятию времени мифологическим сознанием, приписывающим ему цикличность, обратимость и зависимость от человеческой активности⁴⁵⁵. Мифологическое неразграничение времени и пространства отражено и в особенностях платоновского языка: время осмысляется в пространственных терминах с помощью глаголов, союзов и предлогов пространственной семантики, а пространство, в свою очередь, вовлекается в течение времени посредством придания ему временных признаков долготы и длительности. Но именно пространственное моделирование оказывается в платоновской модели мира первичным: его важность подчеркивается не только пространственным переосмыслением любых непространственных категорий, но и такой особенностью платоновского языка, как избыточное употребление слова *пространство*: как пишет М. Дмитриевская (1996б: 77–89), Платонов использует слово *пространство* и тогда, когда оно было бы опущено или заменено другими словами в нормативном языке; для платоновского языка характерно также употребление слова *пространство* вместо видовых пространственных обозначений типа *земля, степь, поле* и т.д., и использование в качестве пространственных обозначений слов, которые таковыми не являются в стандартном языке, типа *природа, воздух, погода, лето* и т.д. Первичность пространственных категорий в платоновской модели мира соответствует и свойствам русской языковой картины мира⁴⁵⁶, и особенностям художественного пространства в целом⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ См.: Мелетинский 1976: 50–52, 1987: 252–253; Топоров 1988в: 340–342; Лотман 1992б: 63–64; Дмитриевская 1990б: 164, 1996а: 27, 1997в: 8; Радбиль 1999б: 138–139.

⁴⁵⁶ Ср. высказывание Ю. Караулова: "...русский язык тяготеет к пространственным представлениям как первичным, исходным и склонен рассматривать время как пространство". (Цит. по: Радбиль 1999б: 150.)

В нашем анализе пространственно-временных оппозиций в романе *Счастливая Москва* мы стремимся показать, как оппозиции *центра и периферии, верха и низа, далекого и близкого, закрытого и открытого пространства, кругового и линейного* движения участвуют в создании смысла текста, в построении амбивалентной модели мира романа, а также какую роль они играют в утопических и антиутопических стратегиях писателя. Кроме того, внимание будет уделено анализу таких важных хромотопических концептов-мотивов (мифологем), как *дом, дорога, могила, метро, ворота, забор, окна, дверь, порог* и др. Особую значимость в романе приобретает сам город *Москва*, устойчивый и амбивалентно смоделированный платоновский хромотоп. Нас будет интересовать, какие смыслы этот хромотоп приобретает в романе, как он смоделирован с точки зрения его пространственной организации.

В отличие от большинства платоновских произведений, в том числе *Чевенгура* и *Котлована*, место действия в романе *Счастливая Москва* указано точно и определено: это столица Советского Союза город Москва; время указано менее определено, однако по ряду примет, в том числе по возрасту героев и эмблематике описываемых событий, можно с уверенностью судить, что действие романа происходит в первой половине 30-х годов XX века. Москва как устойчивый платоновский хромотоп начала формироваться еще в ранних воронежских рассказах, действие которых происходит, как правило, в российской провинции, но в которых Москва, даже если она не упоминается, присутствует как объект пространственных стремлений героев. В *Рассказе о многих интересных вещах* (1923) платоновский правдоискатель Иван Копчиков отправляется в Город, который не назван Москвой, однако поскольку он является средоточием достижений науки и техники (ср. посещаемые Иваном лаборатории "Опытно-исследовательского института по Индивидуальной Антропотехнике"), в нем легко угадывается столица Москва. Далее Москва устойчиво моделируется как город "идейных людей и науки", "новой космогонии", как "верховой руководящий город" (*Впрок*), манящий к себе платоновских правдоискателей (Корниенко 1995в: 322)⁴⁵⁸. Москва как

⁴⁵⁷ Ср.: "Язык пространственных отношений, как мы уже говорили, — не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком." (Лотман 1997а: 658.)

⁴⁵⁸ Как отмечает Н. Малыгина (1995б: 52), стремление платоновских персонажей в Москву и их восхищение перед ней носит автобиографический характер; ср. письмо Платонова жене осенью 1922 года: "Я шел по глубокому логу. Ночь, бесконечные

олицетворение света, музыки и будущего противопоставляется деревне с ее убожеством, тьмой и принадлежностью к прошлому⁴⁵⁹. Стремление в Москву как в новый мировой центр реализовано и в судьбе героев *Счастливой Москвы*: там оказывается после скитаний по стране главная героиня, питерская сирота Москва Честнова, туда же приезжает из деревни Сарториус, крестьянский сын Жуйборода. Город Москва, сыгравший некогда в истории России роль "собирающей земли", продолжает таким образом выполнять функцию "собирающей людей" (Яблоков 1995а: 225).

Однако наряду с комплексом положительных коннотаций (центр земли, средоточие науки и культуры, город музыки и будущего) Москва, начиная с произведений второй половины 1920-х годов, наделяется и противоположными качествами, которые придают московскому хронотопу принципиально амбивалентный характер: в московских сюжетах романа *Чевенгур* подготавливается восприятие Москвы как бездушного, бюрократического, равнодушного к судьбе отдельного человека пространства, реализованного в образе московского циника, партийного функционера Сербинова, затем в рассказе *Усомнившийся Макар* данные коннотации Москвы олицетворяются в образе безучастного к судьбе Макара столичного "Научного человека", а в пьесе 1932 года *14 красных избышек* Москве как "носителю мертворожденных городских идей" выносятся устами потерявшей ребенка колхозницы Ксении приговор: "Москва проклятая!"⁴⁶⁰. Амбивалентность московского хронотопа сохраняется и в романе *Счастливая Москва*: с одной стороны, это город науки и техники, радикальных проектов переустройства бытия, молодости и будущего, но, с другой стороны, это пространство разорванных связей между людьми, бедности и смерти, равнодушия и страдания. Примечательно то, что если раньше оценка Москвы производилась острающим взглядом со стороны, взглядом пришельца, то в романе *Счастливая Москва* это уже взгляд изнутри: и повествователь, и герои романа замкнуты в "разрушенном",

пространства, далекие темные деревни и одни звезды над головой в мутной смертельной мгле. Нельзя поверить, что можно выйти отсюда, что *есть города, музыка*, что завтра будет полдень, а через полгода весна", — и письмо жене из Тамбова 1927 года: "Скитаясь по захолустьям, я увидел такие грустные вещи, что не верил, что где-то существует *роскошная Москва, искусство и проза*". (Платонов 1988а: 547, 556.) Курсив наш. — ХК.

⁴⁵⁹ См.: Малыгина 1995а: 278, 1995б: 52; Харитонов 1995а: 73.

⁴⁶⁰ Цит. по: Корниенко 1995б: 10. Как указывает Н. Корниенко (там же), эти слова героини отсутствуют во всех посмертных изданиях трагедии.

"больном", "мучающемся" московском пространстве (Корниенко 1995в: 323), откуда для них не существует выхода. Москва как "привал странников", как пространство "омертвевшего движения" противостоит личности, ее стремлению слиться с миром, макрокосмом (Яблоков 1995а: 227–228); она противопоставляется также "бесконечному пространству природы, единственно гармонирующему с внутренней человеческой потребностью продления собственного существования в бесконечность" (Дрозда 1975: 97⁴⁶¹). Как указывает Е. Яблоков (1991б: 604, 1995а: 228), в подобном восприятии города угадываются и шпенглеровские, и федоровские "обертоны". Таким образом, Москва одновременно сочетает в себе и утопические, и антиутопические коннотации: это и город-мечта, и город утраченных иллюзий.

Амбивалентность московского пространства в романе усиливается через возможность двойного прочтения образа Москвы: с одной стороны, на город распространяются черты главной героини романа, носящей имя города, с другой — Москва Честнова, приобретая "городские", московские коннотации, становится аллегорией не только Москвы, но и всей России⁴⁶². В силу соотнесенности через общее имя города — Москвы с девушкой Москвой пространство города антропоморфизуется: город начинает восприниматься как живой и активно действующий организм⁴⁶³. По законам мифомоделирования, пространство города Москвы уподобляется телу Москвы Честновой: ее изначальная красота, сила, жизнерадостность и устремленность вперед и вверх соответствуют утвердившейся к середине 30-х годов новой советской мифологеме о городе Москве как средоточии счастья, веселости и движения вперед⁴⁶⁴. Соответствующим образом моделируется и московское пространство романа, но одновременно, вместе с сюжетным нисхождением Москвы Честновой, в нем, как в теле Москвы

⁴⁶¹ Цит. по: Савельзон 1999: 234.

⁴⁶² Вопрос об аллегорических коннотациях образа главной героини здесь обсуждаться не будет, так как он затронут уже в главе 3.2.3. настоящей работы и обстоятельно рассмотрен в работе Н. Друбек-Майер (1994).

⁴⁶³ Ср. уже процитированное нами (3.2.3.1.2.) отчетливо антропоморфизированное описание Москвы-города: "Сарториус прислонился лицом к оконному стеклу, наблюдая любимый город, каждую минуту растущий в будущее время...", а также соответствие такого восприятия города отмеченной В. Паперным (Паперный 1996: 188–190) склонности сталинской культуры, "культуры два", к антропоморфизации Москвы: Москва, поскольку она человек, "имеет имя, а не название".

⁴⁶⁴ См. работы Х. Гюнтера о мифологеме новой Москвы, в частности, в связи с архетипом матери (Гюнтер 1991б: 126–128, 1997: 56, 1999а: 171).

Честновой, начинает преобладать сладострастный низ: сердце города перемещается вниз, в его кишки, воплощенные в образе строящегося московского метро. В амбивалентном двойном образе города-девушки можно, следовательно, усмотреть актуализацию не только традиционных представлений о Москве как традиционно-русской и "женской", с соответствующими качествами иррациональности, чувственности и стихийности в противовес "рационалистическому" и "европейскому" Петербургу⁴⁶⁵, но и реализацию мифопоэтических представлений о "городе-деве/городе-блуднице"⁴⁶⁶ и символистского мифа о России как "грешнице-святой"⁴⁶⁷, которые все через свою двойную структуру моделируют пространство города Москвы как амбивалентное сочетание противоположных начал.

3.3.4.1. Центр — периферия

Одной из основных оппозиций, организующих пространство города Москвы, является оппозиция *центр — периферия*. В соответствии с мифопоэтическими представлениями, Москва моделируется как замкнутое утопическое пространство, которое по отношению к окружающему его пространству воспринимается как мифологический сакральный центр, вокруг которого организовано кольцеобразное, расширяющееся пространство⁴⁶⁸. Эта древняя мифологическая схема становится вновь актуальной в сталинском мифе 30-х годов о Москве как о центре не только советской

⁴⁶⁵ На самом деле, на образ города-Москвы в романе налагаются и петербургское происхождение Москвы Честновой и ее советская, "активно-мужская" ипостась (жесткость, воля, активность, героизм), что придает образу города амбивалентный "женско-мужской" характер.

О "московском тексте" русской культуры, в частности, в связи с противопоставлением Петербург-Москва см.: Замятин 1963; Монас 1983; Топоров 1994, 1995б,в; Лотман 1996д: 275–295; Ванчугов 1997; Лотмановский сборник 2 (Лотмановский... 1997: 481–835); Москва и "московский текст" русской культуры (Москва... 1998); Москва и "Москва" Андрея Белого (Москва... 1999); Шубинский 2000: 145–156.

⁴⁶⁶ См. Топоров 1994.

⁴⁶⁷ См. Топоров 1990: 40.

⁴⁶⁸ См.: Топоров 1983: 233; Гюнтер 1991а: 253.

Родины, но и всего мира⁴⁶⁹, что отражено в романе, в частности, в мотиве корреспонденции москвича Божко с трудящимися всего мира: живущий в центре столицы Божко одновременно воспринимается живущим и в центре всего мира, который окружен близкими и далекими пространственными точками "Мельбурна, Капштадта, Гонконга, Шанхая, островов Тихого океана" и т.д. (11). Москва занимает центральное положение и по отношению к окружающему ее безграничному и неструктурированному пространству России, которое моделируется в романе как пустота и хаос; ср. образ ночного, "темного" Петербурга-Петрограда в начале романа и описание хождений Москвы Честновой по России: "С уснувшей душой, не помня ни людей, ни пространства, она несколько лет ходила и ела *по родине, как в пустоте*". Окружающее Москву пространство моделируется и как сказочный лесной антимир⁴⁷⁰: "Окна квартиры Честновой выходили поверх окрестных московских крыш, и вдалеке — на ослабевшем, умирающем конце пространства видны были какие-то *дремучие леса* и загадочные вышки" (14), что сообщает Москве статус организованного космоса.

Для внутримосковского пространства оппозиция *центра — периферии* тоже оказывается высокоорганизуемой. В нем выделяется сакральный центр, представленный находящимися в центре города высотными домами новой элиты, где живут Божко и Москва Честнова⁴⁷¹, и другими зданиями, связанными с новой советской жизнью: это районный клуб комсомола, конструкторские бюро, институты. Центр города — это пространство устремленного в будущее *нового* мира, который строится на глазах: "Древний город шумел и озарялся светом, как *новостройка*" (23). Сакральная ценность центра Москвы моделируется такими его качествами, как *свет, свежесть, новость, быстрота*: ср. "Каждый день растут *свежие сады*, заселяются *новые дома* и *быстро работают* изобретенные машины" (11). На периферии Москвы находится, однако, совсем другой мир, мир *прошлого*, представленный старым домом-жактом, в котором живет Комягин; он моделируется как пространство *старости, тьмы, бедности, телесности, бытовых проблем, грязи и смерти*:

⁴⁶⁹ О сталинском хронотопе Москвы см.: Clark 1986: 233–239; Гюнтер 1991б: 134–136. По сути, сталинский миф о Москве как центре мира продолжает традицию ее восприятия в качестве Третьего Рима; об этой мифологеме см. Лотман & Успенский 1982.

⁴⁷⁰ См.: Пропп 1986: 57–58; Иванов & Топоров 1965: 168–175; Лотман 1971: 278.

⁴⁷¹ Самбикин и Сарториус предположительно тоже живут в центре города, однако Платонов не эксплицирует это в романе.

До канцелярии жакта шел деревянный коридор, по обе стороны его жили вероятно многодетные семьи — там сейчас с обидой и недовольством кричали дети, деля пищу на ужин между собой. Внутри деревянного коридора стояли жильцы и беседовали на все темы, какие есть на свете, — о продовольствии, ремонте дворовой уборной, о будущей войне, о стратосфере и смерти местной, глухой и безумной прачки. На стенах коридора висели плакаты Мопра, Управления сберкасс, правила ухода за грудным ребенком, человек в виде буквы "Я", сокращенный на одну ногу уличной катастрофой, и прочие картины жизни, пользы и бедствий. (17)

Между центром и периферией, новым и старым миром, обозначенными с одной стороны строящимся "Медицинским экспериментальным институтом специального назначения для поисков долговечности и бессмертия" Самбикина и жактом Комягина с другой, пролегает *забор*, который выполняет в романе функцию мифологической *границы*, делящей пространство на два взаимно не пересекающихся подпространства (Лотман 1971: 278). Сама граница, однако, принадлежит одновременно обоим разделяемым мирам, обоим прилегающим семиосферам (Лотман 1996в: 183): она и разделяет, и соединяет, приобретая при этом роль медиатора между двумя мирами. Эта принадлежность забора обоим разделяемым пространствам, и пространству новой Москвы, и пространству старой Москвы, искусно моделируется Платоновым двойным описанием внешнего вида забора: со стороны жакта (взгляд из старого мира) забор описывается как "длинный" и "сплошной" (16), а со стороны Медицинского института (взгляд из нового мир) — как "детского размера", "накренившийся", "поникший" (18) и "бедный" (19).

Основным свойством границы является ее непроницаемость: из этого следует, что литературные герои, как правило, прикреплены к своим подпространствам и не пересекают границу (таковы Божко, Самбикин, Комягин в романе *Счастливая Москва*), однако существует определенная категория героев, функция которых — переход границы, непреодолимой для других, но не существующей в их пространстве (Лотман 1997а: 626): таковы в романе *Москва Честнова* и Сарториус. Они осуществляют контакт между старым и новым миром, выполняют посредническую, медиаторскую роль между ними: Москва Честнова свободно переходит из одного подпространства в другое⁴⁷², а в конце романа, посещая Москву-

⁴⁷² Р. Ходел (1999а: 247) называет посредническую роль Москвы Честновой "заборностью".

Мусю в жакте, границу нового и старого мира пересекает и Сарториус. Границу пересекает, однако, и музыка старого скрипача, неизменного атрибута забора: его музыку одинаково слышно и на этой, и на той стороне забора. Образ скрипача олицетворяет то прошлое, которое основательно забыто молодыми героями, но которое все-таки живет где-то в глубине их памяти. Музыка скрипача, выступая посредником, медиатором между старым, ушедшим, и новым, наступающим мирами, заставляет людей "нового мира" вспомнить о забытом:

<...> Самбикин услышал вдруг жалкую музыку, тронувшую его сердце не столько мелодией, сколько *неясным воспоминанием* чего-то *прожитого, оставленного в забвении* (18–19).

Сам забор тоже выполняет медиаторскую функцию, заключающуюся в возможности, находясь на нем, увидеть другой, иначе скрытый от взора, мир:

Самбикин влез на забор и *увидел* постаревшего лысого скрипача, игравшего в безлюдьи, в два часа ночи. Самбикин прочел вывеску над входной дверью дома, у которого играл музыкант: "Правление жакта и домоуправление". (19)

Для героев романа, таким образом, пребывание на границе, смоделированное как буквальное нахождение на заборе, носит характер "амбивалентного состояния "присутствия-отсутствия", "реального-ирреального", "чужого-своего", "двойного бытия" (Фарыно 1991: 372), позволяющего им достичь контакта с находящимся по ту сторону границы миром, ощутить свою принадлежность обоим мирам.

Периферийному пространству старого мира принадлежит и посещаемый Сарториусом в конце романа Крестовский рынок, который как место общественного пользования относится к пограничным местам, находящимся на границе мира и антимира, космоса и хаоса:

Крестовский рынок был полон торгующих нищих и тайных буржуев, в сухих страстях и в риске отчаяния добывающих свой хлеб. Нечистый воздух стоял над многолюдным собранием стоячих и бормочущих людей, — иные из них предлагали скудные товары, прижимая их руками к своей груди, другие хищно приценились к ним, щупая и удручаясь, рассчитывая на вечное приобретение. (53)

В лице Сарториуса и продающихся на рынке портретов "давно погибших мещан" Платонов сталкивает Москву новую, социалистическую с Москвой дореволюционной, "аксаковской, толстовской, купеческой" (Корниенко 1997а: 156):

Сарториус долго стоял перед этими портретами прошлых людей. Теперь их намогильными камнями вымостили тротуары новых городов и третье или четвертое краткое поколение топчет где-нибудь надписи: "Здесь погребено тело купца 2-й гильдии города Зарайска, Петра Никодимовича Самофалова, полной жизни его было... Помяни мя господи во царствии твоём" — "Здесь покоится прах девицы Анны Васильевны Стрижевой... Нам плакать и страдать, а ей на господу взирать..." (53)

Платонов показывает безнравственную суть нового мира, отнесшего свое прошлое на "свалку" Крестовского рынка и построившего, в сущности, себя на кладбище старого мира⁴⁷³, однако он не восторгается и перед миром старым, которому он приписывает такие качества, как ложная удовлетворенность узкой домашней жизнью и отсутствие познавательного интереса к миру:

[Сарториус] ... содрогнулся от ужаса жить среди них, — в том времени, когда не сводили лесов, убогое сердце было вечно верным одинокому чувству, в знакомстве состояла лишь родня и мировоззрение было волшебным и терпеливым, а ум скучал и плакал по вечерам при керосиновой лампе или в светящий полдень лета — в обширной, шумящей природе; когда жалкая девушка, преданная, верная, обнимала дерево от своей тоски, глупая и милая, забытая теперь без звука. Она не Москва Честнова, она Ксения Иннокентьевна Смирнова, ее больше нет и не будет. (53)

Подобно Ксении Смирновой, нет больше и старой России с ее ценностями и обычаями: она вытеснена на пограничную черту, за которой начинается ее полное забвение. Крестовский рынок, однако, оказывается хронотопом, в котором прошлое и настоящее, старое и новое сосуществуют, неотделимы друг от друга. Этот хронотоп вбирает в себя также амбивалентную оценку Платоновым как центрального нового мира, так и периферийного старого мира: оба мира Платонов оценивает и положительно, и отрицательно, разделяя со своими героями их устремленность в будущее и отказ от мещанских добродетелей, но осуждая их за забвение прошлого, за пренебрежение реальной участью человека в мире.

⁴⁷³ Ср. данный платоновский мотив с федоровской идеей "жизни на кладбище" как сути современного состояния человечества (Григорьева 1998: 178).

3.3.4.2. Верх — низ

Помимо оппозиции *центр — периферия* существенным признаком, организующим пространственную структуру романа, является вертикальная оппозиция *верха — низа*. Актуализация этой оппозиции достигается пространственными передвижениями героев по вертикальной оси, а также в ряде вертикально построенных пространственных образов типа *башни, шахты метро* и т.д. Как пишет Ю. Лотман (1971: 268), "в ряде случаев "верх" отождествляется с "простором", а "низ" с "теснотой" или же "низ" с "материальностью", а "верх" — с "духовностью"". Платоновский текст отталкивается от этих представлений, однако обнаруживает и некоторый отход от них в виде ряда специфических их интерпретаций в тексте.

Пространство города Москвы приобретает вертикальную смоделированность в образе высотного дома (башни), в котором воспроизводится древний мифологический образ "мирового древа"⁴⁷⁴. Фраза "В центре столицы, на седьмом этаже жил тридцатилетний человек Виктор Васильевич Божко" (11) моделирует Москву как одно единое высотное здание, на седьмом этаже которого проживает обобщенный представитель человечества Божко⁴⁷⁵. Образ Москвы как единого здания в виде башни отсылает явно к центральному утопическому локусу повести *Котлован*, к задуманному инженером Прушевским "общепролетарскому дому вместо старого города", который впоследствии предполагался быть замененным построенной "в середине мира башней, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли"⁴⁷⁶. Башня являлась также важнейшим символом авангардного пролетарского искусства, иллюстрирующим революционную мифологию "пролетариат штурмует небо" (ср. "Памятник III Интернационалу" Татлина), породившим затем грандиозные сталинские архитектурные проекты с их устремленностью на небо (ср. проект Дворца Советов и высотных домов в Москве)⁴⁷⁷. В новом высотном доме, на пятом

⁴⁷⁴ О "мировом древе" как средстве структурирования пространства по вертикали у Платонова см.: Дмитриевская 1997в: 7–8; Малыгина 1998в: 247.

⁴⁷⁵ Отмечено также Т. Сейфридом (Seifrid 1992: 200).

⁴⁷⁶ Платонов 1988а: 122. Еще раньше, как указывает Н. Малыгина (1995б: 77–78), образ-символ "башня" возникает в *Рассказе о многих интересных вещах* в виде придуманного Иваном Копчиковым "башни-ветрогона" и в рассказе *Усомнившийся Макар* — "башни-каруселя".

⁴⁷⁷ См.: Смирнов 1995: 198–209; Лотман 1996а: 159; Паперный 1996: 31; Малыгина 1995б: 75–79, 1998в: 247.

этаже, поселяется и Москва Честнова, что позволяет интерпретировать ее в качестве выжившей Насти из *Котлована*, поселившейся в достроенной башне (Малыгина 1995б: 56). В связи с образом высотного дома-башни оппозиция *верх* — *низ* получает значение положительно оцениваемого *нового* и отрицательно оцениваемого *старого* мира: "низ" является пространством "ложи низких и ошибочных звуков", которые, однако, не доносятся до высоты жилищ "новых людей"; в верхнем мире слышно только фильтрованный "гул нового мира", который приравнивается к "симфоническому произведению" (11)⁴⁷⁸. По вертикальной оси высотным зданиям-башням, населеными строителями нового мира Москвой Честновой и Божко, в романе противопоставляется жакт Комягина, который описывается как "небольшой" (16) и в котором Комягин живет на втором этаже, т.е. в пространстве "низких и ошибочных звуков" старого мира.

Оппозиция *верха* — *низа* реализуется также в пространственных образах небесной выси и подземного пространства московского метро. В пространственной модели романа *верх* наделяется сначала довольно традиционными коннотациями простора и свободы, а *низ* — тесноты и несвободы ("простая плохая земля" (10), "скошенные пространства пустой, оголтелой земли" (36) и др.). Как отмечает М. Дмитриовская (1994а: 84–85), потребность оторваться от земли носит у платоновских людей экзистенциальный характер, и с наибольшей силой этот порыв к освобождению от земных уз выражен у Москвы Честновой, которая единственная из героев *Счастливой Москвы* может реализовать порыв человечества к свободе, легкости, освобождению от собственной тяжести. Ее "ясная и восходящая жизнь" (9) находит воплощение в ее устремленности на небо, ввысь, к облакам и реализуется в полетах в качестве парашютиста. Как далее пишет М. Дмитриовская (1994а: 85), "полет в художественной системе Платонова выступает в одном ряду со странствием, являясь его наивысшим выражением". Но мотив полета связан и с утопической тематикой платоновского творчества: полет как движение в небесном пространстве интерпретируется как стремление платоновских людей в у-топос и у-хронос бессмертия, в котором преодолены как власть пространства, так и власть времени⁴⁷⁹. Небо сохраняет в художественной системе Платонова

⁴⁷⁸ Ср. отмеченное И. Есауловым (Есаулов 1999: 255) сопоставление Платоновым "гула нового мира" и "гула жизни в могущественном теле Москвы Честновой", моделирующее Москву Честнову как микрокосм нового мира.

⁴⁷⁹ О пространственно-временных коннотациях бессмертия см.: Любушкина 1988: 418; Малыгина 1995б: 22; Казакова 1996: 85.

традиционные коннотации христианского рая, страны бессмертия и вечного блаженства, однако теперь это утопический рай технического, обезбоженного века, объект мечтаний молодых энтузиастов романа⁴⁸⁰:

Скорее же покончить с тяжелой возней на земле, и пусть тот же старый Сталин направит скорость и напор человеческой истории за черту тяготения земли — для великого воспитания земли — для великого воспитания разума в мужестве давно предназначенного ему действия. <...> Мульдбауэр говорил о слое атмосферы на высоте где-то между пятьюдесятью и стами километров; там существуют такие электромагнитные, световые и температурные условия, что любой живой организм не устанет и не умрет, но будет способен к вечному существованию среди фиолетового пространства. Это было "Небо" древних людей и счастливая страна будущих: за далью низко стелющейся непогоды действительно находится блаженная страна. Мульдбауэр предсказывал близкое завоевание стратосферы и дальнейшее проникновение в синюю высоту мира, где лежит воздушная страна бессмертия; тогда человек будет крылатым, а земля останется в наследство животным и вновь, навсегда зарастет дебрями своей ветхой девственности. (22, 25–26)

Мотив утопического небесного пространства, страны бессмертия, встречается уже в научно-фантастических рассказах воронежского периода, в частности, в *Рассказе о многих интересных вещах*, *Лунная бомба* и *Эфирный тракт*,⁴⁸¹ и обнаруживает близость с идеями русских космистов, главные лозунги которых были *иммортализм* и *интерпланетаризм*: первый, установка на бессмертие, означал попытку преодоления ограниченности во времени, а второй, стремление на другие планеты в

⁴⁸⁰ Мы не согласны с Т. Новиковой (1997: 71), которая, на наш взгляд, слишком однозначно, не учитывая амбивалентности платоновской поэтики, усматривает здесь "рай для дураков, ироническое противопоставление традиционному иудейско-христианскому обиталищу души".

⁴⁸¹ Ср. мотив космического полета Ивана Копчикова с инженером Баклажановым в "большевицкий рай" на голубой планете, а также мотив строительства героем рассказа *Лунная бомба* Петером Крейцкопфом космического корабля с целью "открыть на соседних планетах новые девственные источники питания для земной жизни, провести от этих источников рукава на земной шар и ими рассосать зло, тягость и тесноту человеческой жизни. И, когда откроются безмерные недра чужого звездного дара, человек будет больше нуждаться в человеке..." (Платонов 1998а: 222.)

космос, — ограниченности в пространстве (Семенова 1996: 79–80)⁴⁸². Стремления русских космистов вдохновляли и левых авангардных художников, и пролетарских писателей, которые мечтали о "летающих городах", освобождающих землю, о "летающем человечестве", не знающем ограничений ни в пространстве, ни во времени⁴⁸³. "Воздушная страна бессмертия" Мульдбауэра является прямой иллюстрацией этих стремлений⁴⁸⁴, однако скептическая реакция Сарториуса на мечтания Мульдбауэра ("Сарториус скучно улыбнулся; он хотел бы сейчас остаться в самом низу земли, поместиться хотя бы в пустой могиле и неразлучно с Москвой Честновой прожить жизнь до смерти" (26)) выражает сомнение в осуществимости этого утопического проекта и отказ от нее в пользу земной, и даже "подземной" жизни.

Пространство *выси*, стремление *вверх*, дискредитируется в романе и другим способом: полет парашютиста — это, по сути, полет вниз: кульминацией такого амбивалентно направленного движения Москвы Честновой *вверх* — *вниз* является сцена ее падения с горящим парашютом, после чего вертикальное движение Москвы Честновой утрачивает направленность *вверх*, и остается только движение *вниз*. Непреодолимое тяготение недр земли, которое Москва Честнова почувствовала во время падения, в дальнейшем все усиливается. Работа в районном военкомате и знакомство с вневойсковиком Комягиным и жильцами жакта сближает ее с городским дном, с его социальным и экзистенциальным низом. Однако и жакт — всего лишь проходной пункт на пути Москвы Честновой все глубже в недра земли. Кульминацией этого спуска является ее работа на строительстве московского метрополитена, подземное пространство которого воспринимается как мифологическое царство смерти. Пространственная граница, отделяющая земное и подземное пространства, обозна-

⁴⁸² См. также: Карасев 1992: 98–101; Holqvist 1996: 111.

⁴⁸³ См.: Beaujour 1983: 479–480, 485; Gutkin 1994: 180–181.

⁴⁸⁴ Ср. разработки А. Чижевского в области электричества для достижения бессмертия и мечту Мульдбауэра об особых "электромагнитных, световых и температурных условиях", в которых "любой живой организм не устанет и не умрет" (26); после *Счастливой Москвы* Платонов вновь возвращается к идее о стратосфере, обеспечивающей благодаря особым условиям бессмертия, в рассказе *Фро*: "Федор слушал Фро, затем подробно объяснял ей свои мысли и проекты — <...>, о стратосфере на высоте в сто километров, где есть особые световые, тепловые и электрические условия, способные обеспечить вечную жизнь человеку, — поэтому мечта древнего мира о небе теперь может быть исполнена <...>" (Платонов 1995: 417).

чается *воротами*, через которые пролегает путь Москвы Честновой в подземное пространство:

На Каланчевской площади за дощатой изгородью шахты сопели компрессоры метрополитена. У рабочего входа висел плакат: "Комсомолец, комсомолка! Иди в шахту метро!.." Москва Честнова поверила и *вошла в ворота* <...>. (38)

В мотиве посещения Москвой Честновой подземного пространства метро воспроизводится мифологический инициационный сюжет посещения царства смерти затем, чтобы выйти оттуда в новом, обновленном качестве, однако в романе *Счастливая Москва* этого обновления не происходит: Москва Честнова возвращается оттуда в худшем качестве, искалеченная, без ноги. После потери ноги она возвращается в жакт к Комягину и погружается *на дно* и социально и экзистенциально: в этом контексте ее пространственное нисходящее передвижение с пятого этажа нового высотного дома до второго этажа убогого жакта, с небес через подземелье до низкого земного бытия равнозначно утрате ею идеального утопического облика и обозначает вытеснение утопического хронотопа нового мира антиутопическим хронотопом старого мира.

В конце романа в пространственной модели романа преобладает *низ* с обозначенной им телесной, инстинктивной жизнью: это лишь подтверждается судьбой Сарториуса в последней главе романа, историей его превращения в безвестного советского служащего Груняхина. Функционально посещаемый им Крестовский рынок представляется вариантом мифологического локуса смерти, аналогичного посещаемой Москвой шахте московского метро (ср. многочисленную атрибутику смерти на рынке): оттуда он выходит в обновленном качестве, Иваном Груняхиным, однако и это обновление скоро обнаруживает свою мнимость: удел Груняхина — "низкое бытие" в коммунальной квартире на заводской окраине Москвы. Переход в новое состояние, в мужа Матрены Филипповны и в жизнь в коммуналке, обозначен в романе перешагиванием *порога*, маркирующего границу между старой и новой жизнью Сарториуса-Груняхина: "Груняхин возвратился в комнату жены Арабова. Она встретила его с прежним равнодушием, а он, *перейдя порог*, предложил ей выйти за него замуж" (56). "Новая" жизнь Груняхина, однако, оказывается "новой" лишь по части увеличивающихся страданий, физического насилия и нравственного унижения, безропотное терпение которых, однако, означает нравственное перерождение героя⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ См. 3.3.1. настоящей работы.

Хотя пространственный *низ*, а также связанные с ним телесность и материальность бытия оцениваются Платоновым отрицательно, как пространство смерти, страданий, отсутствия высших стремлений и эгоизма, при более подробном рассмотрении оказывается, что они моделируются у Платонова амбивалентно: это не только рабство инстинктов, материального, но и убежище, укрытие от враждебного внешнего мира. Недаром для платоновских людей столь привлекательны всякие впадины земли: их втягивает в ямы, щели, углубления, овраги, котлованы, традиционно воспринимаемые как локусы смерти, но в платоновском мире получающие амбивалентную оценку могилы-убежища⁴⁸⁶. Такими амбивалентными локусами жизни-смерти в романе *Счастливая Москва* являются землемерная яма, в которой происходит единственное сближение Москвы Честновой и Сарториуса, но зато и погибает любовь Сарториуса ("Сарториус обиделся, что его любовь, собранная за всю жизнь, в первый же раз погибла безответно" (29)), многочисленные могилы, которые то привлекают (ср. желание Сарториуса прожить "жизнь до смерти" в пустой могиле с Москвой Честновой (26), а также отождествление могилы с утробной жизнью до рождения: "Под конец сна Сарториус улыбнулся; кроткий характером, он почувствовал, что его мертвого зарыли в землю, в *глубокое тепло*" (33)), то отталкивают героев ("Иногда она снилась Сарториусу, жалкая или уже усопшая, лежащая в бедности последний день перед погребением. Сарториус просыпался в горе и в жестокости" (45)), и овраги; ср. сопоставление музыки и "ночных оврагов в полях" (43) как символов побеждающей жизни в воображении выздоравливающей Москвы и оврага как локуса смерти в высказывании Комягина: "Я исчезаю, я старая песня, мой маршрут кончается, я скоро свалюсь в *овраг личной смерти*..." (46). Подобная амбивалентная оценка *верха* и *низа* содержится и в представлениях героев о человеческом теле: голова как орган сознания и мысли воспринимается платоновскими людьми не только как положительное рациональное начало, но и как источник разрушительных проектов и отчуждения от мироздания, и, соответственно, телесный низ мыслится не только как источник враждебных инстинктов, но и как тайник, где упрятана разгадка человеческого существования⁴⁸⁷.

⁴⁸⁶ См.: Naiman 1987: 191; Seifrid 1992: 148–149; Карасев 1995а: 33; Малыгина 1995б: 44; Ходел 1999а: 245.

⁴⁸⁷ Об этом подробнее в главе 3.3.2. настоящей работы.

3.3.4.3. Замкнутое — открытое / внутреннее — внешнее пространство

Наряду с рассмотренными выше оппозициями *центра* и *периферии* и *верха* и *низа* существенную моделирующую роль в романе играет и оппозиция *замкнутого, внутреннего* и *открытого, разомкнутого, внешнего* пространства, реализованная в пространственных образах *дома, города, дороги, дали, горизонта*, а также в обозначающих границу между этими пространствами образах *окон, дверей, стены, ворот* и *порога*. Как отмечает Ю. Лотман (1971: 277–278), образы замкнутого пространства — дом, город, родина — традиционно наделяются признаками положительного свойства: "родной", "теплый", "безопасный", — и противопоставляются разомкнутому внешнему пространству с его признаками "чужого", "враждебного" и "холодного"; "если внутренний мир воспроизводит космос, то по ту сторону его границы располагается хаос, антимир, внеструктурное иконическое пространство, обитаемое чудовищами, inferнальными силами или людьми, которые с ними связаны" (Лотман 1996в: 189). В фольклорных и литературных текстах внутреннему и внешнему пространству соответствует два различных типа героя: с одной стороны, это герои "открытого пространства", герои "пути" и герои "степи", функция которых — переход существующей между двумя пространствами границы, а с другой — герои неподвижного, "замкнутого" пространства, прикрепленные в сюжетном отношении к одному какому-то месту и лишенные права передвижения⁴⁸⁸. В моделировании оппозиции внутреннего и внешнего пространства Платонов следует этим мифопоэтическим представлениям, однако, как мы стремимся показать, интерпретирует их с позиции утопического сознания XX века.

В романе *Счастливая Москва* главный образ замкнутого/внутреннего пространства — это дом, квартира. В раннем творчестве образ дома всегда уступал образу дороги или бесцельному блужданию по степи: платоновские странники, правдоискатели, всегда покидали дом во имя поисков смысла жизни, который предполагалось найти где-то в бескрайних просторах России, за горизонтом. В силу этого платоновские дома лишены интимности и уюта, они открыты для прохожих и, как следствие такого отношения, даже не прикреплены к одному какому-то месту (ср. мотив перемещения домов в *Чевенгуре*)⁴⁸⁹. Дом находит свое оправдание только в

⁴⁸⁸ См. Лотман 1971: 279, 1997а: 625–626.

⁴⁸⁹ См. Фоменко 1995: 98, а также Дмитровская 1999д: 129 и, в частности, приведенное ей недоуменное размышление Саши Дванова из *Чевенгура*: "Неужели они в домах счастливей, чем на воздухе," — по поводу уединившихся в своих домах чевенгурцев.

виде утопического коллективного жилища будущего, которое воспринимается как прибежище от энтропийных сил внешнего мира, смоделированного как хаос: в нем люди живут одним большим семейством, осуществив рай на земле (ср. общий дом "Невеста" в *Рассказе о многих интересных вещах* и "Общепролетарский дом" в *Котловане*⁴⁹⁰).

Неприятие домашнего замкнутого интимного мира вытекает из утопических устремлений платоновских героев: для них достижение поставленных перед человечеством задач по переустройству бытия связывается с преодолением пространственной и экзистенциальной замкнутости, слияния всего мира и всех людей в одно коллективное целое без границ. В романе *Счастливая Москва* это находит отражение в принципиальной открытости и отсутствии интимности квартир, в которых живут юные строители нового мира, Москва Честнова и мужчины-утописты; подобно Божко, они не заботятся о домашнем уюте ("В комнате было бедное суровое убранство, но не от нищеты, а от мечтательности" (11)), о неприкосновенности своего личного пространства; примечателен в этом отношении эпизод поселения у Москвы Честновой случайного человека с улицы:

Дверь в свою квартиру Москва Честнова часто забывала закрывать. Однажды она застала незнакомого человека, спящего на полу на своей верхней одежде. Москва подождала, пока проснется ее усталый гость. Он проснулся и сказал, что будет тут жить в углу — больше ему нигде. (15)

О лишении дома статуса закрытого и интимного пространства говорит и тот факт, что Москва Честнова сама постоянно стремится прочь из своего жилища, что находит выражение в мотиве *ухода* (ср. уход из комнаты, где она жила с первым мужем (10), уход из квартиры в новом доме ("она решила в жилище свое не возвращаться" (34)), уход из комнаты Комягина ("Она сама ушла" (52)), *свешивания из окон*⁴⁹¹ ("Она ложилась животом на подоконник, волосы ее свисали вниз", "Москва свешивалась из своего окна в вечера одиночества" (14)) и *вторжения* в чужое закрытое домашнее пространство: такое вторжение осуществляется, в частности, вглядыванием в чужие окна, обозначающие пространственную границу внешнего и внутреннего мира:

⁴⁹⁰ См.: Малыгина 1992б: 4–5, 1993: 55–60, 1995б: 56, 1999б: 43–45; Seifrid 1992: 154; Будин 1994а: 168–183; Маркштайн 1994: 284–285; Гюнтер 1995: 135–151; Баак 1995: 148; Ваак 1997: 239–240; Livingstone 1997: 139–157; Дмитровская 1999д: 130; Злыднева 1999: 877 и др.

⁴⁹¹ См. Дмитровская 1999д: 132.

Честнова пошла к центру, глядя во все попутные ярко освещенные окна жилищ и останавливаясь у некоторых из них. <...> Москва настолько интересовалась происходящим на свете, что вставляла носками туфель на выступы фундамента и засматривалась внутрь квартир, пока ее не осмеивали прохожие. (36)

Окна и дверь, обозначающие пространственную границу между внутренним, домашним, и внешним мирами, оказываются в утопическом мире новой Москвы принципиально открытыми⁴⁹². Для Москвы Честновой как представителя утопического мировоззрения именно замкнутое, внутреннее, ограниченное пространство дома, а не лежащее вне дома открытое пространство — источник опасности. Она воспринимает дом как локус ложного довольствия и эгоизма, приковывающий человека к бытовым мелочам, ежедневным проблемам, отрывающим его от высших ценностей и решения глобальных задач⁴⁹³:

Москве Честновой было удивительно узнать это; она не могла понять, почему люди жались к жакту, к конторе, к справкам, к местным нуждам небольшого счастья, к самоистощению в пустынях, когда в городе были мировые театры, а в жизни еще не были разрешены вечные загадки мучения и даже у наружной двери играл прекрасную музыку скрипач, не вникаемый никем. (17)

Она провела несколько часов в таком наблюдении и почти всюду замечала радость или удовольствие, однако ей самой делалось все более печально. Все люди были заняты лишь взаимным эгоизмом с друзьями, любимыми идеями, теплом новых квартир, удобным чувством своего удовлетворения. Москва не знала, к чему ей привязаться, к кому войти, чтобы жить счастливо и обыкновенно. В домах ей не было радости, в тепле печей и в свете настольных абажуров она не видела покоя. (36–37)

Дом лишился привычных коннотаций защиты от внешнего мира, уюта и интимности и для мужских персонажей романа. Их жизнь проходит в

⁴⁹² О художественной функции окон, дверей и ворот в романе см. Есаулов 1999: 252–260, а также вообще о семантике границы у Платонова: Дмитровская 1995г: 304–305, 1999д: 118–137.

⁴⁹³ Ср. аналогичное восприятие внутреннего пространства дома в творчестве Гоголя и Достоевского; см.: Топоров 1995а: 203–206; Лотман 1997б: 748.

казенных помещениях контор, фабрик, конструкторских бюро и институтов, дома они лишь спят, и даже в эти несколько ночных часов они успевают ощутить себя одинокими, никому не нужными, их одолевает тоска и отчаяние. Принципиально лишенными домашнего уюта и интимности являются и коммунальные квартиры романа: отражая реальный быт советских городов 30-х годов, они одновременно моделируют и сниженный, антиутопический вариант "общепролетарского" коллективного жилища, о котором мечтали платоновские утописты. Подобно юным героям романа, жильцы коммуналок и старых домов тоже стремятся преодолевать пространственную замкнутость своего жилища: их жизнь проходит не столько за закрытой дверью в комнатах, сколько в общем пространстве коридора ("Многие люди приходили сюда, в деревянный коридор домоуправления, часов с пяти вечера, сразу после работы, и простаивали на ногах, размышляя и беседуя, вплоть до полуночи" (17)) или даже на крышах домов, которые воспринимаются как своеобразные пограничные маргинальные пространства между закрытым миром дома и открытым миром "внедомья", где допускается более свободное поведение чем в строго регламентированном пространстве дома⁴⁹⁴:

Позже Москва видела сверху, как начали населяться окрестные *крыши старых домов*: через *чердаки* на железные кровли выходили семьи, стелили одеяла и ложились спать на воздухе, помещая детей между матерью и отцом: в *ущельях* же крыш, где-то между пожарным лазом и трубой, уединялись женихи с невестами и до утра не закрывали глаз, находясь ниже звезд и выше многолюдства. (14–15)

В связи с образом коммунальной квартиры в романе возникает тема "ложного дома", встречающаяся у современника Платонова М. Булгакова (Лотман 1997б: 749), однако у Платонова коммуналка приобретает значение не *антидома* с признаками inferнальности и антидуховности, как у Булгакова, а "ложного" локуса старого, замкнутого, ограниченного бытия, противостоящего утопическим стремлениям платоновских героев. В системе утопических ценностей платоновской прозы любой дом может оказаться пространством с отрицательной семантикой ограниченного,

⁴⁹⁴ Подобным пограничным пространством с аналогичной семантикой локуса более свободного поведения служат в романе и пригородные поля, где происходят любовные сцены романа; ср. Москва Честнова и Сарториус ("Они приехали за город почти с последним трамваем..." (27)), Сарториус и Лиза ("Они поехали в окрестность города на трамвае..." (41)), а также Черноморский берег, где отдыхала Москва Честнова с Самбикиным после выписки из больницы (44). О семантике *предместья* см. Лотман 1996в: 189, 1997в: 786.

ложного бытия, однако, как мы уже отметили в связи с образом "Общепролетарского дома", может встречаться и прямо противоположная оценка дома как убежища, защиты от враждебного внешнего мира: таковым представляется жилище Комягина, который лишь в своей комнате чувствует себя спокойным и счастливым.

Подобное амбивалентное восприятие замкнутого пространства распространяется и на представления о человеческом теле, которое часто моделируется у Платонова в пространственных терминах; ср. "вдруг *вдалеке, в глубине тела* опять раздавался грустный крик" (9); "где тот *иллюз* в темноте, в *телесных ущельях* человека" (25); с одной стороны, тело воспринимается героями Платонова как "замкнутое со всех сторон туловище" (48), которое сжимает человека в своих границах и мешает ему приобрести полноту бытия, слиться с окружающим миром, однако с другой стороны, человеческое тело и связанное с ним ощущение тесноты воспринимаются платоновскими людьми как защита от окружающего мира, как средство достижения счастливого состояния коллективного бытия "дружественных тел". Как пишет М. Дмитриевская (1994а: 77–78), ощущение жестко замкнутого в своих границах существования возникает у платоновских героев вследствие рождения человеческого самосознания, человеческого "я". Из этого невыносимого состояния платоновский человек ищет выхода за свои пределы, стремясь одновременно и к наполнению своей внутренней пустоты, и к рассеиванию ее вовне: способами этого наполнения-рассеивания являются, как отмечает М. Дмитриевская (1993: 49–50), движение в пространстве и телесное слияние с другими людьми.⁴⁹⁵

Такое понимание человеческого тела отражено и в поступках героев *Счастливой Москвы*. С одной стороны, возможность преодоления собственной замкнутости видится им в другом человеке, в телесном слиянии с ним: отсюда их постоянная физическая тяга друг к другу. С другой стороны, герои романа допускают возможность еще более радикального варианта выхода за пределы собственного ограниченного существования: Москва Честнова мечтает "покинуть как-нибудь самое себя, свое тело в платье, и стать другим человеком — женой Гунькина, Самбикиным, вневойсковиком, Сарториусом, колхозницей на Украине..." (23), а Сарториус в конце романа даже осуществляет это желание "посредством превращения себя в прочих людей" (50). Новая жизнь Сарториуса в качестве Ивана Груняхина, однако, обнаруживает тщетность этого стремления: тело его осталось прежним, а качественного обновления жизни не произошло.

⁴⁹⁵ См. также другие публикации М. Дмитриевской на эту тему: Дмитриевская 1995а: 92, 1995б: 49–50, 1999д: 127–128.

Как мы уже отметили, решение проблемы замкнутости человеческого бытия всегда связывалось у Платонова и с движением в пространстве, выходом из замкнутого мира дома в бескрайние просторы России. Дорога, ведущая в бескрайнюю даль, — центральный образ открытого, разомкнутого пространства в платоновском творчестве⁴⁹⁶. Этот образ тесно связан с утопической тематикой в платоновском творчестве: по этой дороге герои отправляются на поиски "коммунизма", по ней же, разочаровавшись в своих поисках, возвращаются на свою "детскую родину"⁴⁹⁷. По сути, дорога — это хронотоп поисков смысла жизни, обретения человеком самого себя и мира⁴⁹⁸. В нем отражены мифопоэтические и религиозные представления о жизни как о пути, которые у Платонова реализуются в пространственной интерпретации человеческой жизни в терминах пространственного передвижения, нахождения в пути, в дороге⁴⁹⁹; ср. "уйти в бесчисленную жизнь" (30), "большая дорога жизни" (36), "Неизвестная, странная жизнь открылась перед ним..." (43), "весь долгий путь остающейся жизни" (43) и др.

Вплоть до повести *Котлован* естественное состояние платоновских героев — странствие. В романе *Счастливая Москва* героям впервые отказано в странствовании: как правило, они остаются в пределах замкнутого пространства города Москвы. Это, однако, не означает, что они не испытывают потребности в преодолении пространственной замкнутости своего существования, тяги в даль. Наибольшую близость к типу платоновских странников обнаруживает главная героиня Москва Честнова, в которой сохранился порыв платоновских правдоискателей к странствию: в детстве она "несколько лет ходила и ела по родине, как в пустоте" (9), а во взрослой жизни постоянно испытывает желание уйти "в невозвратное

⁴⁹⁶ В незавершенном романе Платонова *Однажды любившие*, который составлен по письмам Платонова жене, содержится следующее упоминание дороги, объясняющее значимость этого образа для Платонова: "Три вещи меня поразили в жизни — дальняя дорога в скромном русском поле, ветер и любовь. Дальняя дорога — как влечение жизни, ландшафты встречного мира и странничество, полное живого исторического смысла." (Платонов 1988а: 575.) Курсив наш. — ХК.

⁴⁹⁷ О связи открытого пространства и утопии в платоновском творчестве см. Hansen-Löve 1994: 143–148.

⁴⁹⁸ О хронотопе дороги см.: Фоменко 1980: 95–99, 1995: 99–102; Эйдинова 1976: 96–97; Любушкина 1988: 418; Карасев 1992: 102–103; Дмитровская 1994а: 82–83, 1994б: 126, 129; Малыгина 1995б: 51–52. О связи платоновского странствия с древнерусским хождением см. Знатнов 1989в: 77.

⁴⁹⁹ См. Дмитровская 1994а: 81.

пространство" (44). Ее жизнь — серия уходов, в которых ей видится возможность обретения счастья и смысла жизни: за порогом дома ее ждет "бесчисленная жизнь, давно томящая ее сердце предчувствием неизвестного наслаждения" (30).

Стихия Москвы Честновой — движение ввысь и вдаль. Как для Москвы Честновой невыносимо существование в ограниченном, замкнутом пространстве дома, так для нее немислимо и никакое круговое движение. Принцип ее жизни — "жизнь по прямой линии, без сюжета и круга" (37)⁵⁰⁰. Прямолинейная направленность вдаль и замкнутое пространство круга противопоставляются в ресторанном эпизоде романа:

*Сферический зал ресторана, оглушенный музыкой и воплями людей, наполненный мучительным дымом курения и газом сдавленных страстей, этот зал словно вращался — всякий голос в нем раздавался дважды и страдание повторялось; 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, и краткое забвение в музыке или в любви ко встречной женщине кончалось либо раздражением, либо слезами отчаяния. Чем позже шло время, чем более сгущалось веселье, тем быстрее *вращался сферический зал* ресторана, и многие гости забыли, где дверь, и в испуге *кружились* на одном месте посреди, предполагая, что они танцуют. (37)*

В замкнутом пространстве ресторана, смоделированном и в терминах человеческого тела ("круглый шар головы", "сумка сердца") и уподобляемом всему кольцеобразному пространству города Москвы, контаминируются круговое движение танца и прошлое: они все являются знаками ненавистного старого природного порядка вещей, порочного круга жизни и смерти, деторождения и инстинктов, вечно повторяющегося страдания и отчаяния⁵⁰¹. Миру прошлого противопоставляется новый утопический мир в образе открывающегося за окнами "поля, открытого в

⁵⁰⁰ Примечательно, что Москва Честнова отождествляет себя с деревом, растущим "прямо вверх и в стороны, никуда не закругляясь, не возвращаясь назад": "<...> Москва глядела на это дерево и говорила себе: "Это я, как хорошо! Сейчас уйду отсюда навсегда" (38). Курсив наш. — ХК.

⁵⁰¹ Сопоставление идеи дурной бесконечности и кругового танцевального движения отмечено также С. Семеновой (Семенова 1995: 218). О мотиве круга, кругового движения у Платонова см.: Толстая-Сегал 1979: 249–251; Карасев 1992: 102.

плоскость *бесконечности*", и "стрелы действия и надежды, напряженной для *безвозвратного движения вдаль, в прямое жесткое пространство*" (37); новый мир, в отличие от замкнутого, ограниченного мира прошлого, имеющего вид круга, моделируется здесь прямо противоположными эпитетами бесконечности, безвозвратности, прямооты и жесткости. Достижение будущего счастья представляется возможным, только если вырвешься из круга, следуя в пространстве "по прямой линии" в даль.

Завороженность далью и неприятие "близки" — коллизия, которая повторяется во всех значительных платоновских произведениях⁵⁰². Даль, утопическое пространство за горизонтом было всегда предпочтительнее для платоновских героев, чем близкое, частное, настоящее, а движение к ней — равнозначно коммунизму; ср. высказывание Луя из *Чевенгура*: "коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли"⁵⁰³. Как отмечает М. Дмитриевская (1997г: 304), пространственная даль и горизонт контаминируются у Платонова с будущим: создается утопический хронотоп, к которому платоновские герои стремятся, но который практически всегда остается недостижимым. Обычно в даль устремлены мужские персонажи, герои-утописты Платонова, однако в романе *Счастливая Москва* больше других заморожена далью Москва Честнова, которая мечтает о "безвозвратном движении вдаль, в прямое жесткое пространство" (37). Кроме нее в даль устремлен и Божко с его перепиской на эсперанто с трудящимися всего мира: его "любовь к дальнему" сопровождается принципиальной неспособностью к контакту с реальным человеком рядом и игнорированием потребностей собственного тела ради дали. Однако, как можно убедиться, авторская оценка дали достаточно амбивалентна: уже эпитеты дали как "жесткого пространства" (37), "безвозвратного пространства" (44), "дали, из которой не возвращаются" (53), говорят о том, что в романе нет прежней утопической замороженности далью. Следует также заметить, что противоречие между стремлениями и поступками Москвы Честновой (несмотря на повторяющиеся решения уйти в даль и не вернуться она никуда не уходит, а наоборот, раз за разом возвращается к самому жалкому из своих поклонников, Комягину) и судьба Сарториуса и Божко (их "уединение квартирным браком") подчеркивают амбивалентное содержание обоих концептов, как дали, так и близки. Одновременно с "разоблачением" дали и связанного с ней утопического комплекса Платонов не "реабилитирует" близь, а только смиряется с ней: замкнутого мира дома Платонову явно недостаточно, но это единственное, что реально существует в мире.

⁵⁰² См. Жолковский 1994: 374–375.

⁵⁰³ Платонов 1988б: 223.

В заключение нашего анализа пространственных оппозиций *центра/периферии, верха/низа, замкнутого-внутреннего/открытого-внешнего* пространства в романе *Счастливая Москва* мы хотим отметить, что в целом в пространственной модели мира романа отмечается постепенный переход от начального доминирующего положения центра к периферии, от верха к низу и от открытого пространства к закрытому пространству в конце романа, что отражает отмеченную нами и на других уровнях текста мену утопической направленности текста антиутопическими текстовыми стратегиями. Тем не менее, присущее платоновской поэтике амбивалентное моделирование обоих членов оппозиций, наделяющее пространственные образы противоречивыми смыслами, порождает принципиально неоднозначный текст, до конца сочетающий утопические устремления с их разоблачением. В целом благодаря ориентированному на мифомоделирование пространственному языку платоновский роман о Москве 30-х годов выходит далеко за пределы рассказа о советской реальности и достигает более высокого, универсального уровня значений при рассмотрении человеческой участи в мире.

4. ЯЗЫКОВАЯ МИФОЛОГИЯ ПЛАТОНОВА В РОМАНЕ *СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА*

4.1. Общее

Читатель платоновского творчества прежде всего обращает внимание на необычайность, даже "странность", языка произведений Платонова. Хотя некоторые исследователи и склонны видеть в языке Платонова спонтанное выражение особого склада мышления писателя ("Платонов по-иному думать и писать не мог"⁵⁰⁴) или стихийное отражение языковых реалий ранней советской эпохи (советский *новояз*), преломленных в стилистических явлениях ранней советской прозы, в которой "затрудненное, смутное выражение", порожденное "первобытным мышлением" революционных масс, было общей темой и представлялось отражением как происходящих в обществе социальных, так и космических, природных процессов⁵⁰⁵, мы все же склонны усмотреть в платоновском языке не явление стихийное, а последовательно и осознанно сконструированное и эстетически выверенное, отражающее при этом ментальную перестройку революционной эпохи. В конечном счете платоновский язык порождает *языковую модель мира* платоновских произведений, отличающую платоновские тексты от текстов современников при всем их возможном стилистическом и тематическом сходстве.

Изучение языкового аспекта поэтики Платонова предполагает применение как литературоведческой, так и лингвистической методологии. Это требование вытекает в целом из специфики словесного искусства, которое имеет своим "материалом" язык: как пишет Ю. Лотман (1963: 45), "структура содержания реализуется через структуру языка, образуя комплексное целое". В платоноведческой литературе проблема языка, сформулированная, в частности, как проблема "*языковой мифологии*" Платонова, разработана с учетом этой специфики словесного искусства М. Дмитриевской, Т. Радбилем, Н. Кожевниковой, Т. Сейфридом, Ю. Левиным, Н. Полтавцевой, М. Вознесенской, И. Кобозевой & Н. Лауфер и др. Основное внимание исследователей уделяется изучению языка наиболее крупных произведений Платонова, таких как *Чевенгур* и *Котлован*, в то время как язык, с одной стороны, ранних (до 1927 года) и, с другой стороны, поздних (после 1932 года) произведений остается менее изученным. Это же положение касается и романа *Счастливая Москва*,

⁵⁰⁴ Это мнение опровергается многими мемуаристами, утверждающими, что Платонов говорил совершенно нормальным, литературным языком, ничего общего не имеющим с языком его произведений (Андрей Пл 1994б, Ласунский 1999).

⁵⁰⁵ См. Бочаров 1994: 26–27.

языковые особенности которого рассматривались более или менее глубоко в работах лишь некоторых исследователей, в том числе М. Дмитриховской, А. Кретиной и Т. Радбиля⁵⁰⁶.

В платоноведческой литературе утвердилось мнение, что язык Платонова менялся в каждый отдельный период творчества. По мнению исследователей, специфический платоновский язык сформировался во второй половине 20-х годов и проявился полностью в произведениях сборника *Епифанские иллюзии* и в романе *Чевенгур*; к тому времени различные языковые деформации, встречающиеся еще в ранней воронежской прозе, перестали выполнять роль знака социального происхождения в духе сказа, а переросли в осознанный литературный прием, в специфический платоновский поэтический троп⁵⁰⁷. Как пишет Т. Сейфрид (1994б: 146), "в результате у Платонова возникает стиль, в котором деформации порождают новую семантику образом удивительно похожим на излюбленное модернизмом "разрушение синтаксиса" (deformation of syntag — Marinetti) ради "освобождения слова"". При этом, продолжает Т. Сейфрид, "грубый", "хтонический" платоновский язык сближает его скорее со стилистическими изысканиями примитивизма, чем с футуризмом, а к началу 30-х годов "юродивый" язык Платонова становится главным средством пародирования сложившейся к тому времени советской языковой практики. Тем не менее одновременно с демифологизацией "советской" языковой мифологии платоновский язык выполняет мифологизирующую функцию, ведь именно языку отводится важнейшая моделирующая роль в платоновской мифопоэтике: именно посредством языка формулируются важнейшие категории мифологического восприятия мира повествователем и героями, строится модель мира платоновских произведений; в результате создается "последовательно, тенденциозно сконструированная, эстетически обыгрываемая языковая модель окружающей среды и героя, живущего в ней" (Орлов 1998: 125). Таким образом, платоновский язык выполняет в платоновской поэтике одновременно и мифологизирующую и демифологизирующую функцию: мифологизирующая функция направлена на создание специфического платоновского авторского мифа, а демифологизирующая — на разоблачение, пародирование различных "мифов", эстетических, общественных, а также собственной утопической мифологии раннего периода творчества.

⁵⁰⁶ См. также работы, содержащиеся в сборнике ""Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 3" (Страна...1999).

⁵⁰⁷ См., в частности, работы Е. Толстой-Сегал, Т. Лангерака и Т. Сейфрида.

Считается, что наибольшей оригинальности и яркости язык Платонова достиг в повести *Котлован* (1929), а после этого начал постепенно терять свою самобытность, превращаясь в почти "нормальный" в поздних рассказах 30–40-х годов, в чем многие исследователи склонны усмотреть уступки сталинской культуре и цензуре (Геллер, Сейфрид, Лангерак и др.). Более права, однако, кажется, Е. Толстая-Сегал (1978б: 109), отметившая, что "у зрелого Платонова язык все более становится "фактором конструкции" — на уровне слова и словосочетания выводятся основные мировоззренческие понятия и скрытые смысловые слои. Плоть языка обедняется и усложняется его организация. Язык становится насквозь "прозрачным" и "одухотворенным"". В доказательство правильности выводов Е. Толстой-Сегал мы намерены в дальнейшем, после краткого обзора методологических вопросов изучения языковой мифологии, на материале идеологических концептов в романе *Счастливая Москва* изучить специфику языка зрелого Платонова.

4.1.1. "Языковая картина мира" как научная проблема

Проблема языка, передающего особенности взглядов того или иного носителя языка на мир, обозначена в советской и российской исследовательской литературе как проблема *языковой картины мира*⁵⁰⁸. Она получила глубокую разработку в работах таких ученых, как Ю. Апресян, А. Вежбицкая, Т. Цивьян, В. Иванов, В. Топоров, Е. Яковлева, Т. Булыгина, А. Шмелев, Е. Урысон и др.⁵⁰⁹ В более широком контексте эта проблема входит в научное направление, обозначенное как "изучение роли человеческого фактора в языке" и разработанное такими учеными, как Ю. Караулов, Б. Серебренников, А. Уфимцева и др.⁵¹⁰ Изучением данной

⁵⁰⁸ В исследовательской литературе встречаются также термины "концептуальная картина мира", "языковая модель мира", "лингвистическая модель мира", "языковые моделирующие семиотические системы". Некоторыми учеными "языковая" и "концептуальная" картина мира воспринимаются как синонимичные термины (группа "Логический анализ языка"), другие же (напр., Брутян 1973) склонны разграничить эти два понятия на том основании, что сфера концептуальной модели мира (КММ), по их мнению, шире языковой модели мира (ЯММ), охватывая не только знание, возникшее в результате мыслительного отражения действительности, но и итог чувственного познания мира.

⁵⁰⁹ См. библиографию по данному вопросу, например, по: Яковлева 1994: 317–326.

⁵¹⁰ Подробнее об этом см. Бабенко 1995: 35, а также Караулов 1987; Серебренников 1988; "Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира" (Роль...1988); "Язык и личность" (Язык... 1989).

проблематики занимается также группа ученых Института языкознания РАН, обозначившая свой подход как "логический анализ языка"⁵¹¹ и представленная такими именами, как Н. Арутюнова, Е. Падучева, Ю. Степанов, Е. Кубрякова и др.

Теория "языковой картины мира"⁵¹² основывается на представлении о том, что язык — не простое отображение мира, а способ его интерпретации и моделирования: "язык не отражает действительность, а отображает ее знаковым способом" (Роль... 1988: 6). Предпосылкой такого понимания языка являются положения философии языка, сформулированные философами и лингвистами — В. фон Гумбольдтом, Л. Витгенштейном, М. Хайдеггером, в России — А. Потебней; они подчеркивают, что "различные языки суть различные видения мира" (В. фон Гумбольдт); "слово есть известная форма мысли, как бы застекленная рамка, определяющая круг наблюдений и известным образом окрашивающая круг наблюдаемого..." (А. Потебня)⁵¹³; "Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек"⁵¹⁴ (М. Хайдеггер). Благодаря этим теоретическим разработкам в области философии языка постепенно утвердилось представление о тесной взаимообусловленности восприятия человеком мира и языка, на котором он мыслит. В языке фиксируется специфическая для данного языкового коллектива схема восприятия действительности, и, соответственно, разные языки содержат различные видения мира. Как пишет Е. Урысон (1998: 3), "каждый естественный язык по-своему членит мир, т.е. имеет свой специфический способ его концептуализации. Иными словами, в основе каждого конкретного языка лежит особая модель, или картина, мира". Тем не менее, не все в языке предназначено для выражения картины мира: по мнению Б. Серебренникова (Роль... 1988: 240), "в языке совершается немало процессов, не имеющих прямого отношения к непосредственному выражению картины мира. Это процессы, связанные с тенденцией к экономии физиологических затрат, с тенденцией к улучшению и совершенствованию средств языкового выражения, к восстановлению средств, необходимых для коммуникации, и т.п." Но даже это

⁵¹¹ С 1989 года выходят одноименные сборники статей (Логический... 1989–1999) и организуются конференции (см. хроники конференций в "Известиях АН, серия литературы и языка", в частности, Кобозева & Кустова 1997).

⁵¹² Она же — "языковая модель мира", "лингвистическая модель мира"; здесь мы употребляем термин "языковая картина мира", так как именно он последовательно употребляется в работах, на которые мы будем в дальнейшем ссылаться.

⁵¹³ Цит. по: Радбиль 1998: 3.

⁵¹⁴ Хайдеггер 1993: 192.

справедливое, на наш взгляд, разграничение тем не менее не ставит под сомнение роль языка в формировании модели мира.

Теория "языковой картины мира" базируется на основополагающем различии двух типов понятийных систем — "научных" и "наивных" — и соответствующих им картин мира. В отличие от "научной картины мира", которая является результатом сознательного абстрагирования реальности посредством формально-логического аппарата, "языковая картина мира" имеет "наивный и неосознанный характер" и в ней очень силен субъективно окрашенный, конкретно-образный компонент. В силу этого "донаучного характера" "языковую картину мира" называют также "наивной"; концепция "наивной картины мира" разработана, в частности, в работах Ю. Апресяна,⁵¹⁵ и как он сам сообщает (Апресян 1995б: 38), исследования ведутся в двух основных направлениях: во-первых, "исследуются отдельные характерные для данного языка концепты, своего рода лингво-культурные изоглоссы и пучки изоглосс"; к таковым ученый относит типично русские концепты "душа", "тоска", "судьба" и т.д.; во-вторых, "ведется поиск и реконструкция присущего языку цельного, хотя и "наивного", донаучного взгляда на мир". Реконструкцией этого "цельного", "наивного" взгляда на мир заняты и Т. Цивьян, В. Иванов и В. Топоров в своих работах, посвященных исследованию славянских и балканских языковых моделирующих систем. Т. Цивьян называет наивную картину мира "архаической моделью мира" и подчеркивает важность языка в системе кодов модели мира: по ее мнению, "только язык может описать модель мира во всей ее совокупности и с любой степенью подробности" (Цивьян 1990: 32); язык — этого своего рода метакод модели мира, "знаковая система особого рода, "надсистема" в иерархии кодов модели мира" (40). Язык и модель мира находятся во взаимной зависимости друг от друга, поскольку "язык описывает модель мира и описывается ею", с одной стороны, и "модель мира структурирует язык и структурируется им" (43). В. Иванов и В. Топоров (Иванов & Топоров 1965: 7) подходят к языку как *реализации* модели мира, а всякая такая реализация рассматривается ими как *текст*.

Разумеется, "языковая картина мира" художественного произведения отличается от "языковой картины мира" естественных языков тем, что она, будучи эстетическим конструктом, является результатом осознанного художником творческого акта, и ни о какой "наивности", "неосознанности" или "спонтанности" здесь говорить не приходится. Функционируют они, тем не менее, одинаково, так как цель обеих систем — не только

⁵¹⁵ См. библиографию работ Ю. Апресяна в его же "Избранных трудах" (Апресян 1995а).

отображение, но и моделирование действительности, и именно этим сходством среди исследователей методологически обосновывается сближение теории языковой картины мира и языка художественной литературы⁵¹⁶.

4.1.2. "Языковая мифология" Платонова

Согласно вышеописанной теории "языковой картины мира", Платонов посредством словесного знака не только отображает определенные реалии, но и интерпретирует их на свой лад, создавая при этом с помощью первичных знаков естественного языка цельную систему вторичных знаков, модель мира своих произведений. В силу укорененности этой модели мира именно в особенностях платоновского языка позволительно говорить об особой *языковой модели мира* платоновских произведений, понимаемой нами как отражение в организации языка всей концептуальной системы Платонова. Эта концептуальная система, система представлений о мире и человеке в нем, рассматривается нами как платоновский миф, в создании которого особую роль играет язык, что позволяет говорить о специфической *языковой мифологии*⁵¹⁷ платоновских произведений. Таким образом, термины *языковая модель мира* и *языковая мифология* оказываются синонимичными в нашем исследовании. Языковая мифология Платонова отражает общие свойства мифологического мышления, обсужденные нами в главе 2.3.2.: опредмечивание, овеществление абстракций и отвлеченных понятий и связанная с этим проблематика конкретного и отвлеченного, с одной стороны, и одушевление неодушевленного, с другой; неразграничение слова и вещи, свойственное мифомышлению представление об акте номинации как акте творения. Эти свойства мифологического мышления эстетически переосмысляются Платоновым, что позволяет вслед за исследователями языка Платонова утверждать, что "мифологизм А. Платонова — это прежде всего мифологизм художественный, мифологизм как метод эстетического освоения действительности в адекватных эпохе, согласно эстетической позиции писателя, формах" (Радбиль 1998: 10). Естественно, подобные языковые явления наблюдаются и у других советских писателей 20–30-х годов, однако между языковыми картинами мира Платонова и его современников существует существенная разница: как указывает Т. Радбиль (1998: 22–23), в случае овеществления таких абстрактных сущностей, как *коммунизм*,

⁵¹⁶ Подробнее об этом в связи с творчеством Платонова см. Радбиль 1998: 5.

⁵¹⁷ Термин Т. Радбиля (1998).

социализм, революция, у большинства писателей-современников (Неверов, Ясенский, Пильняк) сохраняется отвлеченно-переносный план, тогда как у Платонова реализуется лишь *прямой, буквальный* план значения, при этом происходит полное вытеснение общезыкового концептуального содержания слов *коммунизм, социализм, революция*⁵¹⁸.

4.1.2.1. Метод изучения "языковой мифологии" Платонова

Методологически мы будем опираться на работы по языку Платонова, основанные на *концептуальном анализе языка*⁵¹⁹. В отличие от собственно *семантического анализа* он направлен не на исследование лингвистических механизмов языковой модели мира, а на выявление выраженного в языке мыслительного содержания; как пишет Е. Кубрякова (1991: 85), "если семантический анализ направлен на экспликацию семантической структуры слова, уточнение реализующих ее денотативных, сигнификативных и коннотативных значений, то концептуальный анализ предстает как поиск тех общих концептов, которые подведены под один знак и определяют бытие знака как известной когнитивной структуры. Семантический анализ связан с разъяснением слова, концептуальный анализ — идет к знаниям о мире". Лежащий в основе "концептуального" подхода термин *концепт* имеет широкое распространение в современной лингвистике и культурологии и утвердился в значении "инвариант различных явлений, преломленных в языке" (Лукин 1993: 63); если взять приведенный Лукиным пример *истина*, то концепт *истины* "вбирает в себя обобщенное содержание множества форм выражения *истины* в естественном языке". Первоначально концепт — термин математической логики, но в последнее время он закрепился также в языкознании и

⁵¹⁸ В качестве иллюстрации можно указать, со ссылкой на приведенные Т. Радбилом (1998: 30) примеры, на то, что у М. Зощенко, например, антропоморфное представление общественно-политической лексики функционирует как "речевая маска" повествователя, как "остраняемая" в повествовании аномалия "чужого слова"; у Б. Пильняка же антропологизация общественно-политической лексики приобретает возвышенно-поэтическую функцию, когда контекст все-таки поддерживает отвлеченно-метафорическое, символическо-аллегорическое прочтение этих антропологизаций (само представление о *революции* как персонифицированной силе, "очеловеченной стихии" — норма поэтической речи тех лет и идет от Блока и Белого). Ср. также использование "овеществленных одушевленных" личных имен типа *Ленин, Маркс* у Платонова и, напр., Зощенко и Булгакова; у последних они "остранены", помещены в иронически сниженный контекст.

⁵¹⁹ Работы М. Дмитриховской, И. Кобозевой и Н. Лауфер, Т. Радбиля и др.

культурологии; как понятие математической логики, он означает "содержание понятия" (в отличие от "объема понятия"), а как понятие языкознания и культурологии он используется в качестве кроме вышеупомянутого значения языкового инварианта и в качестве "основной ячейки культуры в ментальном мире человека" (Степанов 1997: 41). Как термин культурологии "концепт" восходит к т.н. *филологическому концептуализму*, основателем которого был С. Аскольдов-Алексеев; это направление продолжается в исследованиях Ю. Степанова и его школы, а также в работах Д. Лихачева; на Западе наиболее известный представитель этого подхода — А. Вежбицкая (Нерознак 1997: 4). С. Аскольдов в своей основополагающей работе *Концепт и слово* (1928) определяет концепт как "мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода" (Аскольдов 1997: 269), подчеркивая его основную функцию *заместительства*. При этом он различает два типа концептов, познавательные и художественные: согласно ему, они отличаются друг от друга не столько по признаку "общность/индивидуальность", сколько по признакам "психологической сложности" ("к концептам познания не примешиваются чувства желания, вообще иррациональное", тогда как "художественный концепт чаще всего есть комплекс того и другого, т.е. сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений" (там же: 274)), "предметности" и "ассоциативности". Д. Лихачев, развивший мысль Аскольдова, предлагает понятие "концептосфера", представляющее собой совокупность "потенций, открываемых в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом" (Лихачев 1997: 282). Если концептосфера определенного естественного языка, например, русского, характеризуется набором центральных для него концептов, то по аналогии можно говорить и о "концептосфере" отдельного писателя: она состоит из набора концептов, характеризующих художественный мир писателя. В случае с Платоновым центральными концептами его концептосферы являются такие понятия, как *коммунизм, социализм, революция, душа, тело, сознание, котлован, пустота, сила, вещество* и др.⁵²⁰ Важность именно этих концептов можно установить не только определением центральных мотивов платоновских произведений (с одной стороны, главные произведения Платонова так или иначе посвящены "советской тематике": в них повествуется о революции, гражданской войне,

⁵²⁰ Как показывает проведенный Н. Злыдневой (Злыднева 1999: 874) анализ концепта *Америка* у Платонова, понятие "концепт" может рассматриваться как синонимическое с понятием "мотив", хотя изначально эти два термина и имеют различные сферы приложения. См. также сноску № 354 настоящей работы.

коллективизации, пятилетках, построении коммунизма в России; с другой — их неизменной темой являются и метафизическая проблематика человеческой жизни, поиски смысла существования, осмысление проблематики жизни и смерти и т.д.), но и количественным подсчетом данной лексики в платоновских произведениях, что подтверждает доминантность именно этих концептов в платоновском художественном мире⁵²¹.

Наш дальнейший анализ языка Платонова посвящается рассмотрению функционирования идеологических концептов в романе *Счастливая Москва*. Мы намерены показать, как эти концепты мифологизируются у Платонова, как они образуют важнейший аспект платоновской языковой мифологии. Особенностью этих концептов является их мифологическое переосмысление в языковой модели мира платоновских произведений, а знаком, указывающим на такое переосмысление, служат разного рода аномалии на разных уровнях языка, морфологическом, лексическом и синтаксическом. Как справедливо, на наш взгляд, замечает Т. Радбиль (1998: 12), проявления этой пресловутой платоновской языковой аномалии стоит искать не столько на уровне морфологии и лексики, сколько на уровне синтаксиса: это различные нарушения сочетаемости (слов, фраз, фрагментов текста), избыточность синтаксических позиций, с одной стороны, и сокращение, стяжение, совмещение позиций, с другой; перестановка позиций в оппозиции с исходной на противоположную и замещение одной позиции на другую и т.д.⁵²². Именно они наиболее ярким образом свидетельствуют о присутствии в языковой картине мира платоновских произведений таких черт мифологического мышления, как "неадекватное отображение объективно существующих в реальности связей и отношений", "неразграничение одушевленных и неодушевленных существностей", "невозможность воспринять отвлеченность, абстрактность вне ее конкретно-чувственного воплощения", "неразграничение субъекта и объекта, номинации и предикации, нарушение нормального отображения причинно-следственных и иерархических отношений, неверное представление структуры события" (Радбиль 1998: 12–13). Мы будем обращать внимание на такие явления мифологизации языка, как 1) овеществление абстрактных понятий, 2) их антропологизация, одушевление, 3) переосмысление социально-политических явлений как природных, стихийных, 4) переосмысление абстрактной лексики в качестве результата

⁵²¹ Компьютерная обработка платоновских текстов с целью выявления количества тех или иных слов предпринята, в частности, в исследовании японской исследовательницы Х. Кубо (Кубо 1998).

⁵²² См. также: Кобозева & Лауфер 1990.

человеческой деятельности, 5) отражение в центральных платоновских концептах аномальных а) пространственно-временных и б) причинно-следственных отношений. Эти явления платоновской языковой мифологии будут рассматриваться нами как в парадигматическом, содержательном, так и в синтагматическом, собственно лингвистическом аспекте.

4.2. Особенности языковой мифологии Платонова в романе *Счастливая Москва*

Как было уже отмечено нами выше (4.1.), Платонов посредством языка, т.е. с помощью словесных знаков, не только отображает определенные реалии советской жизни, но и интерпретирует их на свой лад, создавая при этом цельную концептуальную систему, определенную нами как *платоновский миф*. В этой главе более детально разбору подвергается именно *языковой аспект* данной мифологии, то, каким именно образом язык, его различные уровни — морфологический, лексический, синтаксический и т.д. — участвуют в создании этой мифологии. Этот аспект платоновского мифа мы назвали, вслед за Т. Радбилом и др., *языковой мифологией* платоновских произведений. В основе нашего анализа данного аспекта платоновской мифопоэтики лежат выделенные нами центральные концепты, ключевые слова-лексемы платоновского творчества, которые условно делятся на две группы: 1) "идеологические" концепты, т.е. лексемы, обозначающие общественно-политические реалии СССР (*коммунизм, социализм, революция* и др.) и 2) "онтологические" концепты, т.е. лексемы и словосочетания, обозначающие явления бытия (*жизнь, смерть, существование, душа, тело, сердце, чувство, ум, сознание, память* и др.). На основе уже проделанных до нас анализов данных концептов на материале таких произведений, как *Чевенгур, Котлован*, и других сочинений Платонова⁵²³ можно констатировать, что именно эти концепты являются особо значимыми в платоновском творчестве и, следовательно, внимание исследователей должно концентрироваться на этих концептах и в романе *Счастливая Москва*. При этом до сих пор не выяснено, каково значение этих концептов в рассматриваемом нами романе и произошли ли какие-либо изменения в их употреблении по сравнению с предшествующими творчеством. Детальное рассмотрение этих вопросов будет произведено ниже на материале идеологических концептов в романе, в то время как центральные "онтологические концепты" рассматривались уже в главе 3.3. *Оппозиции*.

⁵²³ См. работы Н. Кожевниковой (Кожевникова 1971–1999), М. Дмитровской (Дмитровская 1989–1999), Т. Радбиля (Радбиль 1998–1999) и др.

4.2.1. Концепт — лексема — синтагма

Если под концептами "*революция*", "*социализм*" и "*коммунизм*" понимать "некий инвариант, обобщенное содержание многочисленных словесных обозначений явлений" (Радбиль 1998: 17), то на уровне конкретного текста данные концепты реализуются как соответствующие лексемы, т.е. единицы словарного состава языка. Для нас интерес представляют не данные лексемы сами по себе, а их взаимодействие со своим окружением, с другими лексемами. Наименьшим контекстом слова является *синтагма*, словосочетание; характеризуясь незакрепленностью и подвижностью, именно она является "областью наибольшего проявления творческой активности писателя" (Рудаковская 1998: 25). По отношению к языку Платонова это особенно справедливо, так как Платонов — "синтаксист", в то время как, например, Хлебников — "лексиколог"; как пишет М. Бобрик (1995: 166), "именно нарушения сочетаемости и правил построения фразы вызывает реакцию на других уровнях текста, деформируя семантику отдельных слов и форм, усложняя смысл высказывания в целом"; тот же автор считает, что "акцент на синтаксисе у Платонова существен <...> при уяснении своеобразия его языка на фоне литературного модернизма в целом" (189). В дальнейшем нас будут интересовать платоновские аномальные синтагмы в области "идеологической лексики", характеризующиеся различными сдвигами от общепринятых языковых грамматических и семантических норм. Именно они являются знаками сдвигов в модели мира писателя, сигнализируют о точках наибольшей мифотворческой активности.

4.2.2. Идеологические концепты в романе *Счастливая Москва*

Центральными идеологическими концептами платоновского творчества являются слова революционной лексики *революция*, *социализм*, *коммунизм*. Их центральность определяется не только наивысшей частотностью, но и значительной смысловой нагрузкой в повествовании писателя, ведь главные произведения Платонова повествуют о начальной эпохе советской власти в России, о революции, гражданской войне, об установлении советской власти, коллективизации и индустриализации. Реалии первых десятилетий советской жизни неизменно просвечивают в его произведениях, которые и тематически все более и менее объединены одним кругом вопросов: это — судьба строителей социализма и коммунизма в России. Исследователи платоновского языка усматривают в платоновском

употреблении идеологической лексики отчасти отображение некоторых черт реального языка революционной эпохи⁵²⁴, отчасти реализацию общих для литературы первого десятилетия советской власти стилистических и языковых приемов, однако главной особенностью функционирования общественно-политической лексики у Платонова, как отмечает Т. Радбиль (1998: 8), является ее "мифологическое переосмысление в языковой картине мира героев платоновской прозы"⁵²⁵. Так, например, *коммунизм* для героев Платонова — не столько общественная формация, сколько причудливое сочетание политических представлений с христианскими религиозными понятиями и идеями: марксистская идея о конце истории в коммунизме связывается в уме героев с идеями библейского "второго пришествия Христа", светопреставления и вечной жизни в раю и т.д.⁵²⁶ К архаическим представлениям, в свою очередь, восходит частое приписывание *коммунизму* свойств *субъекта*: коммунизм — это нечто, что само "организуется", "наступает", "существует", "рождается", "находится", "помещается" и т.д.; при этом, как замечает Э. Рудаковская (1998: 41), коммунизм — субъект не активный, а "наличествующий" (экзистенциальный). Восприятие *коммунизма* героями Платонова характеризуется также мифологической "материализацией", опредмечиванием: *коммунизм* — некое вещество, которое можно воспринимать органами чувств, локализовать в пространстве: в таком качестве *коммунизм* является объектом процессов чувства и ощущения, с одной стороны, и интеллектуальной деятельности, с другой. *Коммунизм* связывается также с явлениями природы, в частности, *солнца*, что придает ему стихийные свойства.⁵²⁷

Уже при поверхностном рассмотрении романа *Счастливая Москва* возникает ощущение, что доля и значение общественно-политической лексики в романе меньше, чем в более ранних крупных произведениях *Чевенгур* и *Котлован*. Отчасти это объясняется тем, что в романе, в

⁵²⁴ См. исследования по языковой ситуации первых лет советской власти в работах А. Селищева (Селищев 1928, 1968).

⁵²⁵ Здесь хочется добавить, что подобное мифологическое переосмысление характеризует не только язык героев, но и язык повествователя (в русской терминологии чаще всего говорится об *авторе*, хотя явно имеется в виду не конкретный человек-писатель Платонов, а инстанция текста, от которой ведется повествование), при том, что эти повествовательные инстанции не всегда четко разделены; см. 3.2.1.3. настоящей работы.

⁵²⁶ См. 2.3.1.1. , 2.3.3. и 3.3.1. настоящей работы, а также сноску № 367.

⁵²⁷ Подробнее см. Рудаковская 1998: 40–42.

отличие от *Чевенгура*, политическая тематика отходит на второй план: тема революции скорее периферийная, чем центральная, хотя и проходит через весь роман в мотиве "темного человека с горящим факелом", а главная тема *Котлована*, строительство социализма в его сталинском варианте, описание индустриализации и коллективизации, в романе *Счастливая Москва* присутствует скорее всего лишь как фон для рассмотрения центральных в романе философских вопросов бытия, касающихся судьбы человека не только в конкретной исторической ситуации, но и в сущностном плане человеческого бытия вообще. Тем не менее, роман о "новых людях" в "новом мире"⁵²⁸, повествующий о детях революции Москве Честновой, Сарториусе, Самбикине и Божко, во многих мотивах перекликается с мотивами предыдущего творчества писателя, о чем свидетельствуют и идеологические концепты романа, функционирование которых и будет рассматриваться в дальнейшем.

4.2.2.1. Синтагмы со словом *революция*

Концепт *революция* отсылает в романе, с одной стороны, к конкретному историческому событию советской истории, на что указывает кроме эксплицитного обозначения исторического факта "октябрьская революция" и использование с ней глагола совершенного вида прошедшего времени:

В ту ненастную ночь поздней осени *началась* октябрьская революция <...> (9);

при этом с конкретным историческим событием концепт *революция* связывается и указанием в связи с ней конкретного времени суток, времени года и года:

Всякая музыка <...> напоминала Москве <...> о темном человеке с горящим факелом, бежавшем в *ночь революции* <...> (17)

<...> в *семнадцатом* *осень* была долгая, сухая и удобная для *революции*.... (49)

С другой стороны, *революция* мыслится как продолжающийся до момента описываемых в романе событий процесс; в частности, во фразе

⁵²⁸ См. записку Платонова, относящуюся ко времени создания романа: "Есть такая версия: *Новый мир* реально существует, поскольку есть поколение искренно думающих и действующих <...> живые люди, составляющие этот *новый, принципиально новый* и серьезный мир, уже есть и надо работать среди них и для них" (Платонов 1990а: 17). Курсив наш. — ХК.

<...> здесь были шубы, прошедшие за время революции столько рук, что меридиан земного шара мал для измерения их пути между людьми <...> (53)

конструкция *за время революции* явно обозначает не отрезок времени "октябрь 1917 года", а относится ко всему промежутку времени от революции 1917 года до момента описываемых в романе событий. Следовательно, революция мыслится как некий перманентный, продолжающийся по сей день процесс, начало которого в прошлом, но конца которому не видно. Здесь явно просвечивает симпатичная молодому Платонову идея Троцкого о перманентной революции, которая перерастает из революции в одной отдельно взятой стране в мировую революцию⁵²⁹.

Революция — не столько "событие", сколько "состояние", которое "наступает" подобно "новому дню" или "вечному счастью":

<...> капитализм пусть остается пустым, если там не наступит революция" (11–12).

Из данной фразы явствует также, что революция — это состояние, характеризующее онтологическую сущность мира: мир капитализма — "пустой", без содержания и смысла, в то время как революция означает ликвидацию этой "пустоты" и переход в качественно новое состояние "непустоты".

4.2.2.2. Синтагмы со словом *социализм*

Во время написания романа под "социализмом" в нормативном употреблении русского языка подразумевался установленный после революции в России общественный строй, характеризующийся определенными производственными отношениями и диктатурой пролетариата; при этом *социализм* — первая фаза коммунизма, высшей формы общественных отношений⁵³⁰. В чем специфика употребления Платоновым этого концепта, его роль в модели мира писателя?

⁵²⁹ О "троцкистских" мотивах в творчестве Платонова см.: Корниенко 1990б: 180, 1994г: 231–232; аннотацию доклада А. Харитоновой "Троцкий и троцкизм в повести А. Платонова "Котлован"" (Творчество... 1995: 276–279); Андрей Пл 1999б: 101–102.

⁵³⁰ См. статьи "Социализм" советских толковых словарей 1930–1940-х годов, например, "Толкового словаря русского языка" в четырех томах, выпущенного с 1935 по 1940 год Государственным издательством иностранных и национальных словарей под редакцией Д. Ушакова (Толковый... 1935–1940/4: 414).

Отчасти концепт *социализм* встречается в романе в достаточно конвенциональном значении "вид общественного строя", правда, он и здесь приобретает дополнительную, не совпадающую с нормативным употреблением семантику. В частности, не совпадает с общепринятым употреблением отнесение социализма в сферу будущего, еще не существующего, только ожидаемого:

<...> Честновой Москве хотелось выйти и пригласить ужинать всех: все равно *социализм* настает! (23)

Внутри его [Сарториуса] тайно ото всех встретились и сочетались два чувства — любовь к Москве Честновой и ожидание социализма. (31)

В то же время *социализм* уже существует в виде "свежего, неизвестного *социалистического мира*" (53), куда Божко зовет людей "к участию в *социализме*" (12). О прикреплении концепта *социализм* к существующим общественным реалиям советской жизни 30-х годов говорит и тот факт, что *социализм* связывается в романе с колхозами: с одной стороны, трудности колхозов — трудности *социализма*, но, с другой стороны, успехи колхозов тоже напрямую связываются с достижениями *социализма*:

[Божко <...> сообщил] <...> о дополнительных трудностях *социализма в колхозах*" (26)

<...> точная гиря влекла за собою долю благоденствия колхозной семьи, помогала *расцвету социализма*, обнадеживала в конце концов душу всех неимущих земного шара. (39)

Наряду с этими случаями, которые довольно близки к общепринятой норме употребления концепта *социализм* в русском языке того времени, применение Платоновым этого концепта свидетельствует также о значительных отклонениях от языковой нормы: в частности, путем мифологического переосмысления данного концепта *социализм* наделяется в романном тексте субъектностью, становится персонифицированной одушевленной силой⁵³¹, наделенной способностью к активному влиянию на мир; при этом на него возлагается миссия спасения мира:

Теперь — необходимо понять все, потому что либо *социализму* удастся добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех

⁵³¹ В рукописном тексте романа существует фраза, в которой *социализм* прямо отождествляется с человеком: "<...> видел сегодня *социализм* *живым*, в виде *созревшего человека* <...>" (Платонов 1999б: 16). Курсив наш. — ХК.

веках, либо ничего нового не случится и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе страшный тайник души, чтобы опять со сладострастным отчаянием впиться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню с последним плачущим человеком... (39)

В данном примере внимание обращает и типичное для Платонова сопоставление "высокого" с "низким", явлений отвлеченно-философских с явлениями из телесной сферы бытия, что сообщает обоим явлениям амбивалентность и снимает иерархию между ними. Подобное гротескное сопоставление *социализма* с физиологией человека дается и во фразе:

Самбикин в долгом одиночестве гладил голое тело умершего, как самую священную *социалистическую* собственность, и горе нагревалось в нем, пустынное, не разрешимое никем (42),

в которой "голое тело" умершей девушки и "священная социалистическая собственность" стилистически и ценностно уравниваются и взаимно семантически усложняются. Сами словосочетания "*священное добро социализма*", "*самая священная социалистическая собственность*", сочетающие слова низкого и высокого стилей, религиозную и политическую лексику, придают концепту *социализм* в романе иронический, двусмысленный оттенок: в них одновременно прочитывается вера в ожидаемое благоденствие с горьким осознанием несовершенного положения вещей в реальном мире.

4.2.2.3. Синтагмы со словом *коммунизм*

Слово *коммунизм* встречается в романе всего четыре раза, т.е. значительно реже, чем слово *социализм* и производные от него слова. Отчасти его употребление совпадает со словарным значением слова *коммунизм* "высшая общественная формация, идущая на смену социализму"⁵³²; в частности, во фразе:

<...> Москва Честнова не решилась отдавать коммунизм из-за бедности в жилищах <...> (15),

коммунизм можно понимать именно в общезыковом значении как "следующая за социализмом фаза общественного развития", однако типичную для Платонова мифологизацию этого концепта можно обнаружить в том, что с помощью употребления глагола с пространствен-

⁵³² См. Толковый... 1935/1: 1424.

но-временной семантикой *отдалять*⁵³³ соответствующие компоненты концепта *коммунизм* не дифференцируются, а "коммунизм" мыслится одновременно и как некое место в пространстве, и как некая светлая пора в будущем; в нормативном же употреблении может быть реализовано либо только пространственное, либо временное значение (Радбиль 1998: 45).

Отход от общепринятого значения концепта *коммунизм* можно обнаружить и во фразе:

Он [Божко] давно втайне боялся за *коммунизм*: не осквернит ли его остервенелая дрожь /чужеродный дух/, ежеминутно поднимающаяся из низов человеческого организма! (40)

Здесь обнаруживается типичный платоновский прием "прямления" (Бочаров 1971: 347), "сокращение номинализации" (Кобозева & Лауфер 1990: 135): вместо нормативного "боялся за судьбу *коммунизма*" Платонов просто пишет "боялся за *коммунизм*", что дает вместе с глаголами *бояться* и *осквернить* возможность приписывать концепту *коммунизм* значение и одушевленности, и овеществленности; этому способствует также контекст человеческого тела, в который помещается концепт *коммунизм* в данной фразе. Здесь же мы встречаемся опять с излюбленным платоновским приемом включения в один контекст слов идеологической, "высокой" лексики с "низким" лексиконом из сферы человеческого тела, что лишает концепт *коммунизм* свойственного ему пафоса, с одной стороны, и возвышает явления телесной сферы бытия до философски значимых, с другой.

Дополнительную семантику концепт *коммунизм* приобретает также в связи с тем, что в романном тексте он связывается с мотивом любви: рассуждения героев о том, что "любовь не может быть *коммунизмом*" (29), "любовь это не *коммунизм*" (41) свидетельствуют о том, что *коммунизму* придается значение, с одной стороны, некоего состояния, которое, подобно любви, призвано соединить людей, и, с другой, здесь слышатся отголоски чевенгурского *коммунизма*, воспринятого героями романа как "промежуточное вещество между туловищами пролетариев". Герои *Счастливой Москвы*, сопоставляя "любовь" и "коммунизм", продолжают воспринимать коммунизм в том же почти религиозном духе, что и герои более ранних произведений Платонова.

Рассмотренные выше особенности функционирования идеологических концептов *революция*, *социализм* и *коммунизм* показывают, что их употребление в платоновском тексте лишь отчасти совпадает с общепринятым нормативным значением этих слов и в значительной мере

⁵³³ Ожегов 1981: 413 "сделать более далеким (в пространстве, времени и т.п.)".

подвергается мифологическому переосмыслению за счет приписывания этим концептам несвойственных им характеристик субъектности, одушевленности, с одной стороны, и овеществления, опредмечивания, с другой. О мифологизации данных концептов свидетельствует также ненормативная реализация пространственно-временных смыслов слов *революция*, *социализм* и *коммунизм*, а также их переход от общественно-политического контекста в контекст метафизических, почти религиозных понятий.

4.2.2.4. Прочие идеологизмы

Кроме рассмотренных выше ключевых идеологических концептов *революция*, *социализм* и *коммунизм*, в романе встречается и ряд других "идеологизмов", к которым можно отнести синтагмы, где встречаются слова, обозначающие различные явления общественно-политической жизни советской эпохи, такие как *пролетариат*, *ударник*, *вождь*, *колхоз/колхозник*, *классовый враг*, *народное хозяйство*, *трудодень*, *кулак*, *классовая борьба*, *комсомолка*, *милиция*, *рабочий*, *трудолюбивый*, *раскулаченный* и производные от этих слов, а также слова из марксистской теории, обозначающие общественно-политические явления капитализма: *эксплуатация*, *буржуазия*, *буржуй*, *империализм* и др. С помощью этих концептов моделируются содержащиеся в романе представления о советской действительности, модель советской жизни, которая во многом строится по законам мифологического восприятия мира. В частности, это реализуется в моделировании советской страны, "рабочей родины", в качестве конкретного места, которое получает с помощью глаголов *строить*, *приютиться* и *спастись* черты приравненного к убежищу "общепролетарского дома", сквозного мифологизированного образа платоновской прозы:

Они заранее строили себе *рабочую родину*, чтобы им было где приютиться на старости лет, чтобы дети их могли в конце концов убежать и спастись в холодной стране, нагретой дружбой и трудом. (11)

Мифологизация модели мира реализуется также в приписывании советской стране, государству, черт одушевленности: советская страна, советское правительство воспринимаются в качестве мифологической матери, кормящей своих детей, заботящейся о них, но и нуждающейся в бережном отношении к себе со стороны "детей":

Жены конструкторов и молодые женщины-инженеры были одеты в лучший шелк республики — правительство украшало лучших людей. (23)

<...> одеваться плохо и грязно было бы упреком бедностью к стране, которая питала и одевала присутствующих своим отборным добром, сама возрастая на силе и давлении этой молодости, на ее труде и таланте. (23)

Он [Божко] скупно, молчаливо любил эту страну и поднимал каждую крошку, падающую из ее добра, чтоб страна уцелела полностью. (25)

Соответственно одушевляется и "не-советская" жизнь и ее явления: в частности, эксплуатация приобретает черты мифического существа, чудовища, которое буквально придавливает бедного человека к земле:

Служащие и рабочие, дальние люди, прижатые к земле неподвижной эксплуатацией <...>. (11)

Важной чертой мифологизированного восприятия мира является деление всех явлений мира по принципу *свое/чужое*. Противопоставление *свое/чужое* реализуется и в модели советской жизни в романе, и в ней можно обнаружить много сходств с ценностной системой советского общества того времени. К ценностному полю *своего* относятся не только служащие, рабочие и колхозники советской страны, всевозможные "деятели СССР", ударники, комсомольцы, "товарищ Луначарский" (52), "улыбающийся, скромный Сталин" (53), "героическая милиция" (52) и т.д., но и отдаленные во времени и пространстве классовые братья: это как "пролетариат" древних времен, циклопы (24), так и рабочие и служащие капиталистических стран, "дальние люди, прижатые к земле неподвижной эксплуатацией" (11), а в будущем *свое* будет представлено "проникновенным техническим существом, практически, работой ощущающим весь мир..." (24). К полю же *чужого* относятся "классовые враги", будь то буржуазия "ветхих времен" (24), природа, с которой борются колхозники "трудом и терпением" (23), кулаки, обманывающие "рабочего потребителя в кооперации и распределителях" (26); к "кулакам" относятся также явления природного и предметного мира: "бурьян, спрятавшийся <...> от культурных полей" (27), а также "неточные весы", делающиеся "полем для кулацкой политики и классовой борьбы" (31); "врагами" являются также "торгующие нищие и тайные буржуи", "трущиеся" в "мелком море бушующего ограниченного империализма" городского рынка (53, 54). Деление *свое/чужое* распространяется и на восприятие времени: нынешнее советское время и "близкое будущее" коммунизма моделируются в романе

как *свое* и, соответственно, расцениваются положительно, а предшествующее революции время попадает в поле *чужого* и описывается в романе как "неудачное буржуазное время" (21).

Казалось бы, вышеописанное мифологизированное деление различных явлений общественной жизни на *свое* и на *чужое*, все написанное в романе о колхозах, кулаках, рабочих и буржуях вполне соответствует официальной риторике восхваления достижений советской власти и критики капитализма, однако, как нам кажется, с помощью именно различного рода языковых аномалий модель советской жизни и авторского отношения к ней усложняется, теряет прямолинейную однозначность. Стиль Платонова приобретает пародийные черты, однако за пародийными элементами языка Платонова просвечивает, как метко замечает Т. Сейфрид (1994б: 146), "ностальгия по тем языковым оборотам, над которыми он иронизирует", и в результате получается "некий аллегорико-утопический диалект, удачно превосходящий всякие семантические различия между буквальным и переносным, отвлеченным и конкретным значениями", язык, в котором "всюду смешивается политическая фразеология с семантикой бытия, как бы доказывая этим процессом пригодность социализма как преобразователя вселенной" (146–147). Язык Платонова эпохи соцреализма — это амбивалентное сочетание издевки над утопической сталинской риторикой с сожалением по поводу того, что действительность оказалась неадекватной этому утопическому языку. Амбивалентность модели советской жизни, вырисовывающейся в романе, свидетельствует в конечном счете о глубинном амбивалентном отношении Платонова к канонам соцреализма, к методу, по которому должны были быть написаны все произведения советской литературы 30-х годов, в том числе и предназначенный для публикации роман *Счастливая Москва*⁵³⁴. В дальнейшем мы намерены показать, как данная амбивалентность реализуется в языке романа *Счастливая Москва* через анализ языковых аномалий, связанных с рассмотренными выше общественно-политическими концептами.

Важнейшим средством создания амбивалентного языкового эффекта является типичный для зрелой прозы Платонова прием сочетания в одной синтагме слов абстрактной лексики со словами конкретной семантики, отвлеченных философских терминов со словами, связанными с "низким" бытом, физиологическими процессами и материальной основой бытия, утопического лексикона соцстроительства с лексиконом философско-

⁵³⁴ Подробнее о попытках публикации романа в 1930-е годы см. 1.2.2. настоящей работы.

религиозным⁵³⁵. Так создаются, по мнению Т. Сейфрида (Сейфрид 1994б: 151), своего рода каламбуры, в которых как будто стирается грань между конкретным (область тела, вещества) и абстрактным (область идеи, духа) и создается иллюзия, что советская идеологическая риторика содержит в себе прямой рецепт для создания утопии; тем не менее, создавшийся при этом эффект речевого гротеска подрывает эти риторические претензии языка утопии эпохи соцреализма и указывает на разрыв между желаемой реализацией утопии и сознанием роковой невозможности этой реализации. Речевые гротески, возникшие в результате подобной языковой практики, создают пародийный эффект, что лишает построенные как будто по канонам соцреализма высказывания серьезности, помещает их в амбивалентное двойное освещение. Рассмотрим ближе реализации этого приема в романе:

Они заранее строили себе рабочую родину, чтобы им было где приютиться на старости лет, чтобы дети их могли в конце концов убежать и спастись в холодной стране, нагретой дружбой и трудом. (11)

Выделенная курсивом синтагма имеет своим коннотатом "СССР", а своим "строительным материалом" слова из лексикона советской риторики "дружба" и "труд"; каламбур создается за счет замены глагола согреть, имеющего кроме конкретного значения "сделать теплым, горячим" и конкретное, и переносное значение "передать свою теплоту кому-чему-н.", глаголом нагреть, который согласно словарю не может использоваться переносно в значении "сделать теплым, горячим", и, соответственно, сочетается преимущественно с конкретными, часто вещественными существительными⁵³⁶. Платонов же сочетает его с абстрактным существительным *страна* в качестве объекта действия, а также абстрактными существительными *дружба* и *труд* в качестве агенса действия, чем и достигается смешение конкретного и отвлеченного планов и вызывается комический эффект. По этому же принципу создания аномалии построена и следующая фраза:

По ночам Самбикин долго не мог заснуть от *воображения труда* на советской земле, освященного сейчас *электричеством.* (18)

⁵³⁵ См. приведенные нами выше примеры такого сочетания в связи с концептами коммунизм, социализм.

⁵³⁶ См. Ожегов 1981: 330.

Предложение построено синтаксически таким образом, что синтагма *освещать электричеством* относится не к синтагме "советская земля" [на советской земле, освещенной* сейчас электричеством], а к абстрактному существительному *труд*, который образует синтагму и со словом *воображение* и со словами *на советской земле*, что придает двусмысленность всей конструкции: с грамматической точки зрения во фразе сообщается одновременно, что 1) /воображение труда освещается электричеством/ и 2) /труд на советской земле освещается электричеством/. Первое прочтение сообщает всей фразе абсурдность и подрывает высокий пафос второго прочтения, вполне соответствующего советской риторике.

"Высокая" политическая лексика сочетается с "низким" бытовым лексиконом и в следующих примерах: "равнодушная *идеологичность убранства*" (15); "*лучший шелк республики*" (23); "*священное добро социализма*" (31); на уровне мотивов романа этому явлению языкового уровня, сочетанию "высокого" и "низкого" лексикона, соответствует мотив "весов": от простого бытового инструмента зависит судьба социализма, обеспечение счастья и благоденствия на земле:

Божко здесь же сообщил <...> о *кулацкой политике*, развертывающейся на основе неточности гирь, весов и безменов, о массовом, хотя и невольном, обмане рабочего потребителя в кооперации и распределителях... И все это происходит лишь благодаря ветхости государственного весового парка <...> (26)

<...> под хлебом и колбасой находятся весы — инструмент чести и справедливости, простая нищая машина, считающая и берегущая *священное добро социализма*, измеряющая пищу рабочего и колхозника в меру его творящего труда и хозрасчета. (31)

Управляющий трестом сообщил Сарториусу об опасности весовых бунтов в колхозах, <...>, ибо недостаток весов означает собой недовес хлеба по трудодням, либо хлеб выдается лишней, тогда получается обман государства. Кроме того, площадка товарных весов, если весы неточные, делается *полем для кулацкой политики и классовой борьбы*. (31)

<...> точная гиря влекла за собою долю благоденствия колхозной семьи, помогала *расцвету социализма*, обнадееживала в конце концов душу всех неимущих земного шара. (39)

Приводим еще несколько примеров языковых аномалий, относящихся к общественно-политическим концептам и участвующих в создании комического амбивалентного эффекта:

- 1) прикрепление к главному слову противоречащих, взаимоисключающих эпитетов:

Божко здесь же сообщил, не видя грусти Сарториуса, о *великих* и *незаметных* бедствиях народного хозяйства <...> (26);

- 2) прикрепление к главному слову "разноуровневых" эпитетов, отсылающих к разным сферам бытия:

<...> улыбающийся, скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги *свежего, неизвестного* социалистического мира <...> (53);

- 3) замена причинного предлога "из-за", указывающего "по чьей вине" что-то случилось, на предлог с положительной семантикой "благодаря":

Божко здесь же сообщил <...> о массовом, хотя и невольном, обмане рабочего потребителя в кооперации и распределителях... И все это происходит лишь *благодаря ветхости* государственного весового парка <...>. (43)

Данные приемы создания языковых аномалий используются в романе в связи с идеологической лексикой в этих единичных случаях, но аномалии, построенные по аналогичной модели, встречаются в языке Платонова часто и служат распространенным средством для создания амбивалентного эффекта текста⁵³⁷.

Разумеется, рассмотренные нами приемы создания языковых аномалий в романе *Счастливая Москва* на основе общественно-политических концептов романа охватили лишь малую часть всего богатства языковых средств Платонова, но нашей целью не была их классификация и комплексный анализ, а рассмотрение лишь идеологических концептов, имеющих отношение к созданию модели советской жизни в романе. Прделанный анализ позволяет заключить, что модель советской жизни в романе является, несмотря на поверхностное соответствие канонам соцреализма, достаточно сложной и неоднозначной, выдавая на уровне языка свою глубинную амбивалентность и ориентированность на мифологическую модель мира. Языковые гротески Платонова в области

⁵³⁷ См. Радбиль 1998: 45–47.

советской риторики, построенные на соединении конкретного и отвлеченного, высокого и низкого, идейного и бытового, пародируют официальный язык эпохи, но постоянное и почти любовное обращение Платонова к данной языковой практике одновременно выдает зависимость Платонова от нее: в своем отношении к сталинской советской риторике Платонов сочетает критику с сожалением по поводу невозможности осуществления этого утопического проекта. Платонов 30-х годов — "сочувствующий метакритик соцреализма" (Сейфрид 1994б: 154).

В целом при рассмотрении идеологических концептов в романе *Счастливая Москва* обращает на себя внимание то, что несмотря на их роль в создании мифологизированной модели мира в романе, они явно не занимают такого центрального положения, как в предыдущих крупных произведениях *Чевенгур* и *Котлован*. При сравнении результатов нашего анализа с проведенными раньше исследованиями соответствующей лексики в романе *Чевенгур* и в повести *Котлован* (Радбиль 1998, Рудаковская 1998) можно увидеть, что произошли как количественные, так и качественные изменения: по сравнению с более ранними крупными произведениями идеологические концепты типа *революция*, *социализм*, *коммунизм* и др. встречаются гораздо реже в романном тексте *Счастливой Москвы*, а также приемы создания языковых аномалий, средства языковой мифологизации значительно однообразнее и скуднее, чем в *Чевенгуре* и *Котловане*. Это позволяет сделать вывод, что в целом к середине 30-х годов, когда писался роман *Счастливая Москва*, Платонов по разным причинам, которые могут быть как внутренне-эстетические (переключение интереса писателя от проблем общественно-политических к проблемам общечеловеческим, философским, личным), так и внешне-идеологические (невозможность в условиях ужесточающейся цензуры писать ярко политизированные вещи), отходит от тем идеологических к темам не открыто политическим: центральными объектами языковой мифологизации становятся вместо идеологических концептов аспекты человеческого существования в мире, вопросы жизни и смерти, что мы попытались показать при анализе центральных онтологических концептов-мотивов в главе 3.3.

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящего исследования по мифопоэтике А. Платонова в романе *Счастливая Москва* была реконструкция авторского мифа Платонова в романе с учетом особенностей платоновского мифологизма и места романа в творческой эволюции писателя. Нами ставилась также задача рассмотрения платоновского романа в контексте русской литературы и культуры, в частности, в связи с ее модернистской парадигмой. Исходной точкой для нашего анализа платоновского мифа, понятого нами как совокупность платоновских представлений о человеческом существовании в мире, рассматриваемых как в синтагматическом (повествование), так и парадигматическом (набор представлений) аспекте, было убеждение в том, что поскольку платоновское творчество представляет собой целостный единый текст, раскрытие смысла какого-то отдельного произведения возможно только через его сопоставление со всем остальным творчеством писателя; к тому же нужна его контекстуализация с литературным и культурным окружением эпохи, что привело к предположению о значении связи платоновского мифологизма с традицией русского неомифологизма. Нам представлялось также важным показать ориентированность платоновского мифа на архаические формы мышления в качестве главного моделирующего принципа с вытекающими из этого особенностями создаваемой модели мира и на использование самого разного материала в качестве мифологического для создания собственной мифопоэтической образности. Задача настоящего исследования состояла также в опровержении встречающихся в исследовательской литературе утверждений об исключительной сатирической и разоблачительной антиутопичности романа через раскрытие содержащейся на разных уровнях текста принципиальной амбивалентности платоновской поэтики, что позволило бы охарактеризовать роман как одновременно утопический и антиутопический.

Анализ романа, выполненный, с одной стороны, методами структурально-семиотического анализа мифопоэтики и методами концептуального анализа языка, с другой, производился нами на нескольких уровнях текста, позволяющих, на наш взгляд, наиболее полно раскрыть специфику платоновского мифологизма в романе: это уровни сюжета, персонажей, тематических оппозиций и языка. Наблюдения над мотивной структурой сюжета романа позволяют сделать вывод о связи сюжета романа с общим метасюжетом платоновского творчества, заключающимся в повествовании о странствиях платоновских героев в поисках смысла существования и способов преодоления земных природных законов смерти и мучения, хотя сюжет романа и обнаруживает некоторые трансформации этого метасюжета, выражающиеся, в частности, в том, что неизменный сюжетный элемент странствия по России заменен пространственными перемещениями в ограниченном пространстве города Москвы. Кроме этого, сюжет-

ные мотивы романа, касающиеся темы строительства "нового социалистического мира", обнаруживают зависимость от общей литературной тематики тех лет и некоторую общность с типовым сюжетом соцреалистического романа 30-х годов, однако эта общность осуществляется в основном через общую как для платоновских текстов, так и для соцромана мифологическую основу поэтики.

Как следует из нашего анализа образов персонажей романа, осуществленного через рассмотрение моделирующих категорий *имени*, *портрета* и *речевой характеристики*, а также через сопоставление персонажей романа с типами платоновских героев предшествующей прозы, персонажи романа как бы "вырастают" из более ранней прозы, наследуя от своих предшественников как разрешаемые ими задачи, так и методы их разрешения. Герои романа, как и платоновские персонажи в целом, — не психологически достоверные личности, а скорее типы, которые являются носителями определенной идеи, которая через них исследуется и проверяется на состоятельность. В этом качестве платоновские персонажи могут рассматриваться в качестве аллегорических фигур, которые закодированы одновременно двумя кодами: с одной стороны, в них узнаваемы черты реальных современников описываемой эпохи, но с другой, в силу своей мифологической смоделированности они превращаются в условные знаки обозначенных ими идей. Так, в романе *Счастливая Москва* образ главной героини может прочитываться как аллегория платоновской утопии, сочетающей веру в коммунизм с надеждой на глубинный онтологический переворот, призванный преобразить сущность человеческого существования. В моделировании образа героини Платонов прибегает к разного рода мифологическому материалу, в частности, к архетипическим началам *воздуха, ветра, воды и земли*, а также к мифологическому комплексу "мировой души" в качестве некоего объединяющего все начала, которое в лице Москвы Честновой призвано преодолеть разобщенность между людьми и человеком и мирозданием. Подобно "мировой душе", образ Москвы Честновой моделируется как существо принципиально амбивалентное, сочетающее в себе противоположные начала хаоса и космоса, добра и зла, созидания и разрушения. Нисхождение судьбы героини, ведущее ее с небесных высот до подполья, безусловно, обозначает дискредитацию того утопического комплекса, носителем которого она является, однако содержащаяся в ней и сохраняющаяся до конца амбивалентность образа героини свидетельствует о том, что она не может интерпретироваться только как разоблачение утопии, а скорее всего служит знаком противоречивого отношения писателя к утопическому проекту социализма в целом и своим прежним утопическим идеалам в частности.

В образах мужских персонажей, рассмотренных нами как система объединенного героя и его двойников, Платонов изучает явление "нового советского человека", ставя, однако, и его в мифологический контекст представлений о трехчастном строении космоса и человека: герои-утописты, смоделированные через их принадлежность к разным доминирующим сферам головы, сердца и телесного низа, решают все разными методами одну и ту же утопическую задачу преобразования бытия; им противопоставляется "старый человек" Комягин, смоделированный как носитель хаотического начала. Через личные трагедии мужских персонажей и неудачи их утопической деятельности Платонов показывает ущербность "нового человека", однако не идеализирует и "старого человека" в лице Комягина и его функциональных заместителей. Оказавшиеся одинаково несостоятельными противоположные модели человека примиряются в образе прозревшего от утопических соблазнов Сарториуса-Груняхина, который видит предназначение человеческой жизни в бескорыстном служении ближнему. В образе Груняхина вырисовывается также новый идеал поздней, "смирненной" прозы Платонова конца 1930-х годов, в которой утопические и идеологические темы уступают вопросам частной человеческой жизни.

Анализ парадигматического аспекта платоновского мифа через рассмотрение центральных, на наш взгляд, тематических и пространственных бинарных оппозиций романа подтверждают и углубляют выявленные уже на уровне анализа мотивной структуры и образов персонажей особенности амбивалентного моделирования смыслового содержания романа, заключающегося в одновременном утверждении и разоблачении утопического комплекса платоновского мифа. Оппозиции *любви/пола, телесного/духовного, живого/неживого*, реализовавшиеся в таких центральных платоновских концептах-мотивах (мифологемах), как *любовь, пол, коммунизм, тело, сознание, душа, жизнь, смерть, бессмертие* и др., и разработанные Платоновым в контексте философской мысли русских религиозных философов начала века и идей русских космистов, обнаруживают стремление зрелого и позднего Платонова к преодолению смоделированного оппозициями конфликтного противопоставления разных сфер человеческого и природного бытия, которые в ранней прозе были резко враждебны друг другу; вместо этого создается модель мира, которая характеризуется взаимообусловленностью и взаимопроникновением противоположностей, порождающими в конечном счете явление многомерного платоновского текста. Рассмотренные нами пространственные оппозиции *центра/периферии, верха/низа, внутреннего/внешнего пространства, дали/близости*, а также центральные пространственные образы *дома, окон, дверей, забора, ворот, дороги, круга, линии* и др., придающие

структуре пространства романа мифологический характер, обнаруживают также амбивалентную неоднозначность через моделируемые ими утопические и антиутопические ценности.

Важнейшим моделирующим средством платоновской поэтики оказывается сам язык, который обнаруживает зависимость от мифологических представлений и становится знаком изображенного Платоновым аномального мира. При анализе центральных тематических оппозиций романа внимание уже уделялось рассмотрению средств языковой мифологизации центральных "онтологических" концептов Платонова (*тело, душа, сознание, смерть, бессмертие* и др.), а в последней главе специально рассматривались особенности языкового мифологизирования через анализ центральных идеологических концептов *революция, коммунизм, социализм* и др. Как следует из нашего анализа, идеологические концепты переосмысляются в духе мифологических представлений: за счет их включения в необычные синтаксические конструкции они наделяются несвойственными им в нормативном языке характеристиками живых, действующих субъектов и вопреки языковым нормам в них не разграничиваются временной и пространственный компоненты. Языковые аномалии служат также средством амбивалетизации идеологических концептов и лежащих за ними представлений о советской жизни: гротескное совмещение "высокого" и "низкого", "конкретного" и "отвлеченного", "идеологического" и "бытового" в синтагмах, содержащих идеологические концепты, порождает пародийный эффект, подрывающий основы советско-сталинской риторики. Тем не менее идеологические каламбуры романа представляют собой не только критику сталинской реализации утопии, но и амбивалентное сочетание издевки с сожалением по поводу неосуществимости и искажения утопических идеалов. Анализ идеологических концептов в романе *Счастливая Москва* позволяет также сделать такой важный для творческой эволюции писателя вывод, что в целом к середине 30-х годов Платонов отходит от тем идеологических и переходит к проблематике частной человеческой жизни, характеризующей его позднюю "смирненную прозу".

Проделанный нами анализ мифопоэтики в романе *Счастливая Москва* позволяет сделать вывод, что мифологемы авторского мифа Платонова, заложенные еще в ранней воронежской прозе и публицистике, заключающиеся в утопической вере в возможность человека с помощью своего разума и достижений науки преобразить человеческое и всеобщее бытие, преодолеть законы природы и достичь бессмертия, сохранились и в романе *Счастливая Москва*, хотя и стали объектами демифологизирующего критического переосмысления писателем. Эти проблемы всегда ставились Платоновым в контексте утопического проекта социализма, который

воспринимался им не столько в качестве общественно-политической категории, сколько в качестве онтологического переворота, направленного на пересоздание основ бытия и вывод человека в более совершенное и истинное существование. В романе *Счастливая Москва* герои Платонова продолжают рассчитывать на социализм как на возможность изменить не отвечающее их идеалам положение дел в мире; при этом характерное для всей платоновской прозы неразграничение позиций автора-повествователя и персонажей, наблюдаемое и в романе *Счастливая Москва*, позволяет допускать, что Платонов до определенной степени разделяет эти утопические чаяния своих героев и относится с сочувствием к их стремлениям и сомнениям. Но в то же время наделение героев и нового московского пространства гротескными чертами, обнаруживающими их аномальность и абсурдность, позволяет Платонову дистанцироваться от позиций своих героев и от своих прежних утопических идеалов, дискредитированных еще в произведениях конца 1920-х – начала 1930-х годов. Как следствие, в романе *Счастливая Москва* платоновский миф оказывается в проблемном поле одновременного утверждения и разрушения, о чем свидетельствует пронизывающая все текстовые уровни амбивалентность платоновской поэтики. В силу своей смысловой многомерности и противоречивости платоновский текст избегает однозначных оценок и не может рассматриваться только как антиутопический; вместо этого он предоставляет возможность множества прочтений, даже друг друга исключаящих, что свидетельствует о сохранении Платоновым внутренней творческой свободы и верности своим поэтическим принципам в условиях тотальной несвободы сталинской России 1930-х годов.

6. ЛИТЕРАТУРА

ИСТОЧНИКИ

- ПЛАТОНОВ 1974 Платонов, А. *Потомки солнца. Повести и рассказы*. Сост. М.А. Платоновой. Москва, "Советский писатель", 1974.
- ПЛАТОНОВ 1983 Платонов, А. *Скрипка. Сокровенный человек. Повести и рассказы*. Ярославль, "Верхне-Волжское книжное издательство", 1983, 268–281.
- ПЛАТОНОВ 1984–1985 Платонов, А. *Собрание сочинений. В 3 т.* Сост. В.А. Чалмаева. Москва, "Советская Россия", 1984–1985.
- ПЛАТОНОВ 1988а Платонов, А. *Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма*. Сост. М.А. Платоновой. Москва, "Советский писатель", 1988.
- ПЛАТОНОВ 1988б Платонов, А. *Чевенгур. Роман*. Подгот. текста М. Платоновой. Москва, "Художественная литература", 1988.
- ПЛАТОНОВ 1988в Платонов, А. К начинающим пролетарским поэтам и писателям. Публ. и комм. Т. Лангерака. *Russian Literature*, 1988, XXIII–IV, 489–492.
- ПЛАТОНОВ 1988г Платонов, А. Заметки. Бог человека. Подгот. текста и комм. Ш. Любушкиной. *Russian Literature*, 1988, XXIII–IV, 432.
- ПЛАТОНОВ 1989а Платонов, А. *Возвращение*. Сост. и подгот. текста М.А. Платоновой. Москва, "Молодая гвардия", 1990.
- ПЛАТОНОВ 1989б Платонов, А. Антисексус. Публ. М.А. Платоновой. *Новый мир*, 1989, № 9, 167–177.
- ПЛАТОНОВ 1990а Платонов, А. *Деревянное растение: Из записных книжек*. Сост. и подгот. текстов М.А. Платоновой. Москва, "Правда", Библиотека "Огонька", 1990, № 16.
- ПЛАТОНОВ 1990б Платонов, А. *Чутье правды*. Москва, "Советская Россия", Библиотека русской художественной публицистики, 1990.
- ПЛАТОНОВ 1991 Платонов, А. Счастливая Москва. Публ. М.А. Платоновой. *Новый мир*, 1991, № 9, 9–76.
- ПЛАТОНОВ 1992 Платонов, А. Симфония сознания. Подгот. текста Н.В. Корниенко. *Russian Literature*, 1992, XXXII–III, 261–268.
- ПЛАТОНОВ 1993 Платонов, А. О первой социалистической трагедии. Публ. В. В. Перхина. *Русская литература*, 1993, № 2, 200–206.
- ПЛАТОНОВ 1995 Платонов, А. *Взыскание погибших. Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи*. Сост. М.А. Платоновой. Москва, "Школа-Пресс", 1995.

- ПЛАТОНОВ 1998а Платонов, А. *Собрание сочинений в пяти томах. Том первый. Стихотворения. Рассказы и повести 1918–1930. Очерки*. Сост. В.А. Чалмаева. Москва, "Информпечать", 1998.
- ПЛАТОНОВ 1998б Платонов, А. *Собрание сочинений в пяти томах. Том второй. Чевенгур. Роман. Котлован. Повесть. Впрок. Повесть. Ювельное море. Повесть. Приложения*. Сост. В.А. Чалмаева. Москва, "Информпечать", 1998.
- ПЛАТОНОВ 1999а Платонов, А. *Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика*. Сост. М.А. Платоновой. Москва, "Гудьял-Пресс", 1999.
- ПЛАТОНОВ 1999б Платонов, А. *Счастливая Москва. Роман*. Публ. М.А. Платоновой. Сост. Н.В. Корниенко. "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3. Москва, "Наследие", 1999, 9–105.
- ПЛАТОНОВ 1999в Платонов, А. *Ямская слобода. Повести. Рассказы. Из ранних сочинений*. Сост. В.А. Свительского. Воронеж, "Издательство им. Е.А. Болховитинова", 1999.
- ПЛАТОНОВ 2000 Платонов, А. *Записные книжки. Материалы к биографии*. Публ. М.А. Платоновой. Сост. Н.В. Корниенко. Москва, "Наследие", 2000.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- АВЕРИН 1970 Аверин, Б.В. Этическая концепция человека в статьях А. Платонова конца 30-х годов. (К проблеме взаимодействия культуры и техники). *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 140–146.
- АВЕРИНЦЕВ & ЭПШТЕЙН 1987 Аверинцев, С.С., Эпштейн, М.Н. Мифы. Мифологизм в литературе 20-го века. *Литературный энциклопедический словарь*, Москва, 1987, 224–225.
- АГЕНОСОВ 1990 Агеносов, В. Идеино-художественное своеобразие романа-мифа А. Платонова "Чевенгур". *Советский философский роман*. Москва, 1989, 127–144.
- АЙХЕНВАЛЬД 1966 Айхенвальд, Ю. Рецензия на книгу "Платонов А. Избранное". *Новый мир*, 1966, № 11, 280.
- АКИМОВ 1979 Акимов, В. "Рабочий класс — это моя родина..." А. Платонов. *В прекрасном и яростном мире. Повести и рассказы*. Ленинград, 1979, 402–414.
- АКСЕНОВ 1962 Аксенов, В. Ответ на анкету "Молодые о себе". *Вопросы литературы*, 1962, № 9, 118.

АЛЕЙНИКОВ & СВИТЕЛЬСКИЙ 1996

Алейников, О.Ю., Свительский, В. Андрей Платонов с разных точек зрения. Взгляд из Парижа. Взгляд из Амстердама. *Филологические записки*, В. 7, 1996, 210–222.

АЛЕКСАНДРОВ 1970

Александров, А. О повести "Котлован" А. Платонова. *Грани*, 1970, № 77, 134–143.

АНДРЕЕВ 1968

Андреев, Ю.А. Изучать факты в их полноте. *Вопросы литературы*, 1968, № 3, 121–137.

АНДРЕЙ ПЛ 1989a

Андрей Платонов: Забытые страницы. К 90-летию со дня рождения писателя. Платонов А. Виктор Некрасов. "В окопах Сталинграда"; письмо А.А. Жданову. Публикация Л. Коробкова. "Голос не из хора" (переписка с Б. Песковым). Вступительная статья, публикация и примечания В. Свительского. *Подъем*, 1989, № 10, 227–236.

АНДРЕЙ ПЛ 1989б

Андрей Платонов — писатель и философ. *Вопросы философии*, 1989, № 3, 14.

АНДРЕЙ ПЛ 1991a

Андрей Платонов: судьба, изломанная росчерком "самодержца". (Из неопубликованных воспоминаний друзей и коллег). *Советский музей*, 1991, № 1, 38–46.

АНДРЕЙ ПЛ 1991б

Андрей Платонов: судьба, изломанная росчерком "самодержца". (Из неопубликованных воспоминаний друзей и коллег). *Советский музей*, 1991, № 2, 34–37.

АНДРЕЙ ПЛ 1993

Андрей Платонов: Исследования и материалы. Сб. трудов. Воронеж, 1993.

АНДРЕЙ ПЛ 1994a

Андрей Платонов. Мир творчества. Москва, 1994.

АНДРЕЙ ПЛ 1994б

Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. Москва, 1994.

АНДРЕЙ ПЛ 1995

Андрей Платонов. Проблемы интерпретации. Воронеж, 1995.

АНДРЕЙ ПЛ 1996

Андрей Платонов. "Мне приснился голос..." (Притчи, были, сказки из записных книжек). Публикация М. Платоновой. Подготовка текста и вступительное слово Н. Корниенко. *Россия*, 1996, № 12, 65–67.

АНДРЕЙ ПЛ 1997

Андрей Платонов. Записные книжки. Публикация М. Платоновой. Подготовка текста и вступление — Н. Корниенко. *Россия*, 1997, № 4, 68–72.

АНДРЕЙ ПЛ 1999a

Андрей Платонов. "Жить ласково здесь невозможно..." Предисловие Н.В. Корниенко. Публикация М.А. Платоновой. Подготовка текста Е. Антоновой, М. Гах, О. Капельницкой, Н. Корниенко, Н. Малыгиной, Л. Суматохиной, Е. Шубиной, Е. Яблокова. *Октябрь*, 1999, № 2, 119–153.

- АНДРЕЙ ПЛ 1999б Андрей Платонов. Из литературного наследия. Война. Товарищ пролетариата. Публикация М.А. Платоновой. Вступление В.С. Московской. Подготовка текста и примечания Д.С. Московской, Е.А. Роженцевой. *Октябрь*, 1999, № 7, 101–118.
- АНДРИЯУСКАС 1998 Андрияускас, А. Отражение разрушающейся "гармонии мира" в языке и стиле повествования А. Платонова конца 20-х годов. *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 13–20.
- АНДРУШКО 1995 Андрушко, Ч. Платонов и Бабель — новые дон кихоты. *Studia Rossica Posnaniensia*, V. XXVI, 1995, 39–44.
- АННИНСКИЙ 1968 Аннинский, Л. Восток и запад в творчестве Андрея Платонова. *Простор*, 1968, № 1, 89–97.
- АННИНСКИЙ 1989 Аннинский, Л. Откровение и сокровение (Горький и Платонов). *Литературное обозрение*, 1989, № 9, 3–20.
- АНТИПЕНКО 1984 Антипенко, Л. Сопричастность. Рецензия на книгу В.В. Васильева "Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества". *Молодая гвардия*, 1984, № 6, 277–279.
- АПРЕСЯН 1995а Апресян, Ю.Д. *Избранные труды. В 2 томах*. Москва, 1995.
- АПРЕСЯН 1995б Апресян, Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания. *Вопросы языкознания*, 1995, № 1, 37–67.
- АРСЕНТЬЕВА 1994 Арсентьева, Н.Н. *Русско-испанские литературные связи. Проблемы преемственности, типологии, рецензии*. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Моск. гос. пед. ун-т им. В.И. Ленина, 1994.
- АСКОЛЬДОВ 1997 Аскольдов, С.А. Концепт и слово. *Русская словесность*. Москва, 1997, 267–279.
- БААК 1995 Баак, Й.Й. ван. Дом как утопия в русской литературе. *Русская утопия. (Альманах "Канун")*. В. 1. Санкт-Петербург, 1995, 136–153.
- БАБЕНКО 1974 Бабенко, Л.Г. Образный мир рассказов А. Платонова двадцатых годов. *Проблемы стиля и жанра в советской литературе*. В. 7. Свердловск, 1974, 93–101.
- БАБЕНКО 1976 Бабенко, Л.Г. Человек и мир в рассказах А. Платонова 20-х гг. *Проблемы стиля и жанра в советской литературе*. В. 8. Свердловск, 1976, 77–85.
- БАБЕНКО 1995 Бабенко, Л.Г. Перспективы изучения системной организации лексики в теоретической среде концепции языковой картины мира. *Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы. Тезисы международной конференции*. Т. 1. Москва, 1995, 35–36.

- БАГИ 1988 Баги, И. Место повести "Котлован" в идейных исканиях А. Платонова. *Acta Universitatis Szegendrensis de Attila Jozsef Nominatae. Dissertationes Slavicae*. V. 19. Szeged, 1988, 31–56.
- БАГНО 1995 Багно, В.Е. Свое в чужом, чужое в своем. (Искушение максимализмом). Русская интеллигенция: искушение Донкихотством. *Русские утопии. (Альманах "Канун")*. В. 1. Санкт-Петербург, 1995, 96–135.
- БАЖЕНОВА 1975 Баженова, С. Авторское повествование в повести А. Платонова "Джан". *Русская филология. Сборник студенческих научных работ*. В. 4. Тарту, 1975, 209–214.
- БАЛЬБУРОВ 1996 Бальбуров, Э.А. Космос Платонова. "Вечные" сюжеты русской литературы ("блудный сын" и другие). Новосибирск, 1996, 122–131.
- БАНИН 1988 Банин, С. Этот загадочный, необъяснимый Платонов... О художественном пространстве повести "Котлован" и "Ювенильное море". *Сибирские огни*, 1988, № 10, 156–171.
- БАХТИН 1975 Бахтин, М.М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва, 1975.
- БАХТИН 1986 Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, 1986.
- БЕЛАЯ & ПАВЛОВА 1972 Белая, Г., Павлова, Н. Диалектика сознательного и подсознательного в концепциях человека. (Из опыта советской и немецкой литератур). *Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека*. Москва, 1972, 106–165.
- БЕЛАЯ & ШУБИН 1972 Белая, Г., Шубин, Л. "...Чтобы завещанное им слово не убывало." Рецензия на книгу "Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения". *Вопросы литературы*, № 2, 1972, 188–193.
- БЕЛАЯ 1977 Белая, Г. *Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов*. Москва, 1977, 196–213.
- БЕЛАЯ 1989 Белая, Г.А. "Дон-Кихоты" 20-х годов. "Перевал" и судьба его идей. Москва, 1989, 273–276.
- БЕРГЕР-БЮГЕЛ 1999 Бергер-Бюгел, П.-С. "Счастливая Москва" и новый социалистический человек в Советском Союзе 30-х годов. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 3. Москва, 1999, 193–200.
- БИОБИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ... 1979–1980 Биобиблиографический указатель. *Эхо*, 1979, № 4, 186–190, 1980, № 1, 149–158 (сост. В. Марамзин), № 2, 153–158, № 3, 147–158, № 4, 146–151 (сост. А. Киселев и В. Марамзин), 1984, № 13, 212–221 (сост. А. Киселев, Т. Лангерак и В. Марамзин).

- БИТОВ 1989 Битов, А. Ключ к "Антисексусу" А. Платонова. *Новый мир*, 1989, № 9, 166–167.
- БЛЯХЕР 1998 Бляхер, Л.Е. Оговоренность и непоименованность: столкновение параллельных онтологий в художественных мирах А. Платонова. *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 39–54.
- БОБРИК 1995 Бобрик, М. Заметки о языке Андрея Платонова. *Wiener Slawistischer Almanach*, В. 35, 1995, 165–191.
- БОБУХ 1982 Бобух, Т. Рецензия на книгу Н.Г. Полтавцевой "Философская проза Андрея Платонова". *Литературное обозрение*, 1982, № 9, 82–83.
- БОБЫЛЕВ 1978 Бобылев, Б. Об Андрее Платонове — воронежском газетчике. *Подъем*, 1978, № 5, 131–136.
- БОБЫЛЕВ 1988 Бобылев, Б.Г. Грамматическая метафора в тексте повести А. Платонова "Котлован". *Взаимодействие грамматики и стилистики текста*. Алма-Ата, 1988, 38–44.
- БОБЫЛЕВ 1989 Бобылев, Б.Г. "Славянский язык революции" в прозе А. Платонова. *Семантико-стилистические исследования*. Алма-Ата, 1989, 26–33.
- БОБЫЛЕВ 1991 Бобылев, Б.Г. Опыт филологического анализа повести А. Платонова "Котлован". *Русский язык в школе*, 1991, № 2, 62–71.
- БОБЫЛЕВ 1999 Бобылев, Б.Г. Повесть Андрея Платонова "Город Градов": опыт прочтения. *Русский язык в школе*, 1999, № 5, 62–68.
- БОГДАНОВИЧ 1988а Богданович, Т. Биография — культура — история в творчестве А. Платонова. *Известия Академии Наук СССР, серия литературы и языка*, Т. 47, 1988, № 2, 148–158.
- БОГДАНОВИЧ 1988б Богданович, Т. О творческой позиции и поэтике А. Платонова 20-х годов. На материале повести "Происхождение мастера". *Вестник Московского университета, серия 9, Филология*, 1988, № 2, 13–20.
- БОГДАНОВИЧ 1989 Богданович, Т. К вопросу о формировании творческих взглядов А. Платонова. *Филологические науки*, 1989, № 75–78.
- БОЖЕНКО 1988 Боженко, Л. Читая Андрея Платонова... *Дон*, 1988, № 12, 163–165.
- БОКОВ 1994 Боков, В. Высокое слово. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 79–86.
- БОНДАРЕНКО 1984 Бондаренко, В.Г. Комментарии к публикации пьесы А. Платонова "Высокое напряжение". *Современная драматургия*, 1984, № 3, 182–183.
- БОНДАРИН 1968 Бондарин, С. Дом сердца твоего. *Литературная газета*, 1968, № 21, 22 мая, 8.

- БОРИСОВА 1987 Борисова, И. На семи ветрах. К выходу повести А. Платонова "Ювенильное море". *Новый мир*, № 1, 251–261.
- БОРОВКОВА & БОРИСОВА 1999
Боровкова, Н.М., Борисова, Е.Ю. Рецензия на диссертацию А. Мерка "The Novelistic Approach to the Utopian Question: Platonov's "Čevengur" in the light of Dostoevskij's Anti-Utopian Legacy. Oslo, 1997. *Филологические записки*, В. 13, 1999, 260–262.
- БОРОВОЙ 1966 Боровой, Л. "Ради радости". Андрей Платонов. *Язык писателя. А. Фадеев, Вс. Иванов, М. Пришвин, А. Платонов*. Москва, 1968, 179–218.
- БОРОЗДИНА 1970 Бороздина, П. Повесть А. Платонова "Джан". *Творчество Платонова: Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 92–106.
- БОРЩАГОВСКИЙ 1962
Борщаговский, А.М. Поиски молодой прозы. *Москва*, 1962, № 12, 193–211.
- БОЧАРОВ 1987 Бочаров, А. Дальнобойная сила правды. *Литературное обозрение*, 1987, № 5, 10–17.
- БОЧАРОВ 1971/1985/1994
Бочаров, С.Г. "Вещество существования". Выражение в прозе. *Проблемы художественной формы социалистического реализма. Т.2*. Москва, 1971, 310–350/Вещество существования. (Мир Андрея Платонова). *О художественных мирах*. Москва, 1985, 249–296/"Вещество существования". *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 10–46.
- БРЕЛЬ 1998 Брель, С.В. Две статьи об Андрее Платонове. 1. Трансформация представлений русской философии первой трети XX в. о "живом" и "неживом" в эстетике А. Платонова. 2. Мотивы антиутопии в романе А. Платонова "Счастливая Москва". *Проблемы истории литературы. Сборник статей. В. 6*. Москва, 1998, 81–97.
- БРЕЛЬ 1999 Брель, С.В. *Диалектика духовного и материального начал в прозе Андрея Платонова (категории "живого" — "неживого" в жанрах научной фантастики и антиутопии)*. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Москва, 1999.
- БРОДСКИЙ 1973 Бродский, И.А. Предисловие к повести А. Платонова "Котлован". *Платонов, А. Котлован*. Ann Arbor, 1973, 163–165.
- БРУТЯН 1973 Брутян, Г.А. Язык и картина мира. *Научные доклады высшей школы. Философские науки*, 1973, № 1, 108–111.

- БРЮСОВ 1923 Брюсов, В. Среди стихов. Рецензия на сборник стихов А. Платонова "Голубая глубина". *Печать и революция*, 1923, № 6, 69–70.
- БУДИН 1994а Будин, П-А. Загробное царство и Вавилонская башня. О повести Платонова "Котлован". *Классицизм и модернизм. Сборник статей*. Тарту, 1994, 168–183.
- БУДИН 1994б Будин, П-А. Илья-пророк и ГОЭЛРО. Анализ рассказа Платонова "Родина электричества". *Scando-Slavica* 40. Copenhagen, 1994, 75–87.
- БУЗНИК 1966 Бузник, В.В. О правде, идеале и герое (критическое раздумье). *Русская литература*, 1966, № 3, 3–27.
- БУЗНИК 1975 Бузник, В.В. *Русская советская проза двадцатых годов*. Ленинград, 1975, 257.
- БУЗНИК 1976 Бузник, В.В. Повесть 20-х годов. *Русская советская повесть 20–30-х годов*. Ленинград, 1976, 147–217.
- БУЙЛОВ 1997а Буйлов, В. Андрей Платонов и язык его эпохи. *Русская словесность*, 1997, № 3, 30–34.
- БУЙЛОВ 1997б Буйлов, В. Клишированная речь идеологии в контексте прозы Андрея Платонова на материале повести *Котлован*. *Slavic Almanach. The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies*, V. 4, 1997, № 5–6, 90–110.
- БУЙЛОВ 1997в Буйлов, В. Стилистическое использование тропов в повести Андрея Платонова "Котлован". *Теория и практика русистики в мировом контексте. Сборник тезисов*. Москва, 1997, 26–28.
- БУЙЛОВ 1999 Буйлов, В.В. Парономазия в повести А. Платонова "Котлован". *Русский язык в школе*, 1999, № 5, 69–73.
- БУЛЫГИНА & ШМЕЛЕВ 1997 Булыгина, Т.В., Шмелев, А.Д. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. Москва, 1997.
- БУШКАНЕЦ 1983 Бушканец, Н.С. Книга о Платонове. Рецензия на книгу В.В.Васильева "Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества". *Литература в школе*, 1983, № 6, 64.
- ВАЛКЕР 1999 Валкер, К. Об открытии человеческой души: "Фро" в контексте образа будущего человека. *Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж, 1999, 15–18.
- ВАНЧУГОВ 1997 Ванчугов, В. *Москвософия & Петербургология. Философия города*. Москва, 1997.
- ВАНШЕНКИН 1983 Ваншенкин, К. Alma mater. *Воспоминания о Литинституте: к 50-летию Литературного института им. А.М.Горького Союза писателей СССР, 1933–1983*. Москва, 1983, 187.

- ВАНЯШОВА 1993 Ваняшова, М. "Последний луч трагической зари..." Дискуссии о трагедийности искусства в 20–30-х годах. *Вопросы литературы*, 1993, № 4, 27–53.
- ВАРЛАМОВ 1998 Варламов, А. Платонов и Шукшин. Геополитические оси русской литературы. *Москва*, 1998, № 2, 167–174.
- ВАРШАВСКИЙ 1976 Варшавский, В. Чевенгур и "Новый град". *Новый журнал*, 1976, № 122, 191–213.
- ВАРШАВСКИЙ 1982 Варшавский, В.С. Чевенгур. *Родословная коммунизма*. Париж, 1982, 129–158.
- ВАСИЛЬЕВ 1974 Васильев, В.В. Чтоб завещанное народом слово не убывало (к 75-летию со дня рождения Андрея Платонова). *Волга*, 1974, № 10, 155–171.
- ВАСИЛЬЕВ 1979 Васильев, В.В. Литературная критика Андрея Платонова. *Наш современник*, 1979, № 9, 174–189.
- ВАСИЛЬЕВ 1981 Васильев, В.В. Ратный труд. Военная проза Андрея Платонова. *Наш современник*, 1981, № 5, 172–183.
- ВАСИЛЬЕВ 1982 Васильев, В.В. *Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества*. Москва, 1982.
- ВАСИЛЬЕВ 1984 Васильев, В.В. Пейзаж с человеком на переднем плане. О словесной живописи в современной прозе. *Наш современник*, 1984, № 12, 150–167.
- ВАСИЛЬЕВ 1988 Васильев, В.В. Взыскание погибших. *Волга*, 1988, № 1, 70–89.
- ВАСИЛЬЕВ 1989а Васильев, В.В. Если говорить по существу. *Москва*, 1989, № 1, 200–202.
- ВАСИЛЬЕВ 1989б Васильев, В.В. Национальная трагедия: утопия и реальность. Роман Андрея Платонова "Чевенгур" в контексте его времени. *Наш современник*, 1989, № 3, 172–182.
- ВАСИЛЬЕВ 1989в Васильев, В. Платонов — наш современник. Послесловие к книге "Платонов А. Живя главной жизнью. Повести, рассказы, пьеса, сказки, автобиографическое". *Москва*, 1989, 417–434.
- ВАСИЛЬЕВ 1990а Васильев, В.В. *Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества*. Москва, 1990.
- ВАСИЛЬЕВ 1990б Васильев, В.В. Вступительное слово к подборке высказываний А. Платонова "Мысли о вечном". *Молодая гвардия*, 1990, № 5, 39–40.
- ВАСИЛЬЕВА 1992 Васильева, М.А. Философия существования Андрея Платонова. *Вестник Московского университета, серия 7, Философия*, Москва, 1992, № 4, 13–20.

- ВАХИТОВА 1995 Вахитов, Т.М. Аннотация доклада "Фольклорные особенности произведений А. Платонова 20-х годов". *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 279–282.
- ВАХРУШЕВ 1989 Вахрушев, В. Платонов — трагические парадоксы гуманизма. *Волга*, 1989, № 8, 166–174.
- БЕРИН 1979 Берин, В.А. Сатирический дебют Андрея Платонова (о повести "Город Градов"). *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*, 1979, № 4, 11–16.
- БЕРИН 1986а Берин, В.А. Андрей Платонов. Вступительная статья к публикации А. Платонова "Студенческая жизнь", "Волчек". *Студенческий меридиан*, 1986, № 6, 52.
- БЕРИН 1986б Берин, В.А. Вступительная заметка к публикации А. Платонова "И эта мука совести...". *Юность*, 1986, № 12, 90–91.
- БЕРИН 1986в Берин, В.А. "История одной командировки". *Север*, 1986, № 10, 103–105.
- БЕРИН 1987 Берин, В.А. Платонов начинает. Послесловие к рассказу А. Платонова "Усомнившийся Макар". *Литературная учеба*, 1987, № 4, 156–158.
- БЕРИН 1989 Берин, В.А. От веры — к прозрению. История одной идеи. *Литературная газета*, 1989, 30 августа, № 35, 6.
- БЕРЧ 1995 Берч, И. (Ver_, I.) Пушкин и Платонов: к вопросу о формальных соотношениях. *Studia Russica Budapestinensia II–III*, 1995, 209–222.
- ВИШЕВ 1996 Вишев, И. "Философия общего дела" Н.Ф. Федорова и биокосмизм. *"Философия бессмертия и воскрешения"*. Ч. 1. Москва, 1996, 179–185.
- ВИШНЕВЕЦКИЙ 1998 Вишневецкий, И.Г. Платонов — символист? Рецензия на книгу О. Меерсон ""Свободная вещь": поэтика неостранения у Андрея Платонова". *Новое литературное обозрение*, 1998, № 34, 360–364.
- ВОЗНЕСЕНСКАЯ 1989 Вознесенская, М.М. Об особенностях словоупотребления в рассказе А. Платонова "Усомнившийся Макар". *Стилистика и поэтика: Тез. всесоюз. науч. конф.* Москва, 1989, 27–28
- ВОЗНЕСЕНСКАЯ 1995а Вознесенская, М. Об особенностях повествования в рассказе "Усомнившийся Макар". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 2. Москва, 1995, 292–297.

ВОЗНЕСЕНСКАЯ 1995б

Вознесенская, М.М. *Семантические преобразования в прозе А. Платонова*. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Москва, ИРЯ РАН, 1995.

ВОЗНЕСЕНСКАЯ & ДМИТРОВСКАЯ 1993

Вознесенская, М.М., Дмитриовская, М.А. О соотношении ratio и чувства в мышлении героев А. Платонова. *Логический анализ языка. Ментальные действия*. Москва, 1993, 140–146.

ВОЙТИНСКАЯ 1967 Войтинская, З. Послесловие. Киносценарии А. Платонова. *Искусство кино*, 1967, № 3, 158–160.

ВОРОНЕЖСКИЙ... 1992

Воронежский край и зарубежье. Сост. О. Ласунский. Воронеж, 1992, 1–48.

ВРООН 1996

Вроон, Р. Хлебников и Платонов: предварительные заметки. *Язык как творчество. К 70-летию В.П. Григорьева*. Москва, 1996, 55–65.

ВУЛИС 1965

Вулис, А.З. *Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20–30-е годы*. Ташкент, 1965, 64–66, 68, 71–72, 74.

ВЬЮГИН 1992

Вьюгин, В.Ю. *"Чевенгур" Андрея Платонова (к творческой истории романа)*. Авторефер. дис. ... канд. филол. наук. Инт-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН. Санкт-Петербург, 1992.

ВЬЮГИН 1995а

Вьюгин, В.Ю. Из наблюдений над рукописью романа "Чевенгур". (От автобиографии к художественной обобщенности). *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 128–145.

ВЬЮГИН 1995б

Вьюгин, В. Платонов и анархизм (К постановке проблемы). *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 101–113.

ВЬЮГИН 1997

Вьюгин, В.Ю. Хроника. VII и VIII платоновские семинары. *Русская литература*, 1997, № 3, 228–232.

ВЬЮГИН 1998а

Вьюгин, В.Ю. Поэтика загадочного у Андрея Платонова. На материале рассказа "Тютень, Витютень и Протегален". *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 357–373.

ВЬЮГИН 1998б

Вьюгин, В.Ю. Наследие Андрея Платонова (1941–1951 годы). *Русская литература*, 1998, № 2, 228–235.

ВЬЮГИН 1999

Вьюгин, В.Ю. Поэтика Андрея Платонова и символизм. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 267–273.

ГАВРИЛОВА 1990

Гаврилова, Е.Н. Андрей Платонов и Павел Филонов. О поэтике повести "Котлован". *Литературная учеба*, 1990, № 1–2, 164–173.

- ГАЛЬЦЕВА & РОДНЯНСКАЯ 1989 Гальцева, Р., Роднянская, И. Помеха — человек. Опыт века в зеркале антиутопий. *Новый мир*, 1988, № 12, 217–230.
- ГАЛУШКИН 1994 Галушкин, А.Ю. К истории личных и творческих взаимоотношений А.П. Платонова и В.Б. Шкловского. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 172–183.
- ГАСПАРОВ 1994 Гаспаров, Б.М. Послесловие. Структура текста и культурный контекст. *Литературные лейтмотивы*. Москва, 1994, 274–303.
- ГАСПАРОВ 1996 Гаспаров, Б.М. *Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования*. Москва, 1996.
- ГЕЙ 1969 Гей, Н.К. Эстетическая ценность и художественный метод. *Известия Академии Наук СССР, серия литературы и языка*, Т. XXVIII, 1969, № 1, 36–46.
- ГЕЛЛЕР 1998 См. Хеллер 1998
- ГЕЛЛЕР 1972 Геллер, М. Об Андрее Платонове. Предисловие. *А. Платонов. Чевенгур*. Париж, 1972, 9–22.
- ГЕЛЛЕР 1978 Геллер, М. Поэт и вождь. *Континент*, 1978, № 16, 227–240.
- ГЕЛЛЕР 1979 Геллер, М. Соблазн утопии. *Эхо*, 1979, № 4, 174–180.
- ГЕЛЛЕР 1982 Геллер, М. *Андрей Платонов в поисках счастья*. Париж, 1982.
- ГЕЛЛЕР 1999 Геллер, М. *Андрей Платонов в поисках счастья*. Москва, 1999.
- ГЛАДКОВ 1963 Гладков, А. В прекрасном и яростном мире. *Новый мир*, 1963, № 2, 227–234.
- ГЛАДЫШЕВА 1987 Гладышева, Л. В прекрасном и яростном мире. *Подъем*, 1987, № 4, 121–124.
- ГОЛОСОВКЕР 1987 Голосовкер, Я.Э. *Логика мифа*. Москва, 1987.
- ГОР 1965 Гор, Г.С. Своеобразие прозы. Заметки писателя. *Нева*, 1965, № 2, 183–186.
- ГОР 1968 Гор, Г.С. Замедление времени. *Звезда*, 1968, № 4, 174–191.
- ГРАЧЕВА 1990 Грачева, А.М. Третья научная конференция молодых специалистов "Литература и общество" (хроника). *Русская литература*, 1990, № 3, 222–226.
- ГРЕКОВ 1994 Греков, В. Необычайное в прозе Гоголя и Платонова ("фигура фикции" и "миражная интрига" в повести "Котлован"). *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. Москва, 1994, 218–229.
- ГРИГОРЬЕВА 1998 Григорьева, Е. Пространство и время Петербурга с точки зрения микромифологии. *Труды по знаковым системам*, V. 26, 1998, 174–179.

- ГРОЗНОВА 1971 Грознова, Н.А. О творчестве Андрея Платонова. Рецензия на книгу "Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения". Воронеж, 1970. *Русская литература*, 1971, № 1, 199–202.
- ГРОЙС 1993 Гройс, Б. *Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом. Статьи*. Москва, 1993.
- ГРОМОВ-КОЛЛИ 1995 Громов-Колли, А. Об исторической реальности, условном прототипе и проблематике повести "Епифанские шлюзы". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 215–220.
- ГУМИЛЕВСКИЙ 1972 Гумилевский, Л. Однократное слово. *Молодая гвардия*, 1972, № 4, 314–319.
- ГУМИЛЕВСКИЙ 1994 Гумилевский, Л. Судьба и жизнь. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 52–73.
- ГУРВИЧ 1994 Гурвич, А. Андрей Платонов. *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 358–413.
- ГУРЬЕВ 1979 Гурьев, Н. Энергия судьбы. Рецензия на книгу В.А.Чалмаева "Андрей Платонов". *Подъем*, 1979, № 4, 145–146.
- ГУСЕВ 1981 Гусев, В. Практическая теория Андрея Платонова. *Память и стиль*. Москва, 1981, 240–242.
- ГУСЕВ 1988 Гусев, В. ...Минуту молчания. *Октябрь*, 1988, № 11, 162–165.
- ГУСЕВ 1989 Гусев, В. Серьезность дел. *Литературная Россия*, 1989, № 11, 17 марта, 6.
- ГЮНТЕР 1986 Гюнтер, Х. (Günther, H.) Жизнестроение. *Russian Literature*, 1986, XX–I, 41–48.
- ГЮНТЕР 1990 Гюнтер, Г. <Из статьи "Чевенгур" А. Платонова и миллениаризм>. *Утопия и утопическое мышление*. Москва, 1990, 159–167.
- ГЮНТЕР 1991a Гюнтер, Х. Жанровые проблемы утопии и "Чевенгур" А. Платонова. *Утопия и утопическое мышление*. Москва, 1991, 252–276.
- ГЮНТЕР 1991б Гюнтер, Х. "Сталинские соколы" (Анализ мифа 30-х годов). *Вопросы литературы*, 1991, № 11–12, 122–141.
- ГЮНТЕР 1992a Гюнтер, Х. *Чевенгур* и "опоньское царство". К вопросу народного хилязма в романе А. Платонова. *Russian Literature*, 1992, XXXII, p. 211–226.

- ГЮНТЕР 1992б Гюнтер, Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства). *Вопросы литературы*, 1992, № 1, 27–41.
- ГЮНТЕР 1994 Гюнтер, Х. О некоторых источниках миллениаризма в романе "Чевенгур". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. Москва, 1994, 261–265.
- ГЮНТЕР 1995 Гюнтер, Х. Котлован и Вавилонская башня. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 135–151.
- ГЮНТЕР 1996 Гюнтер, Х. Большая семья. *Искусство кино*, 1996, № 4, 103–108.
- ГЮНТЕР 1997 Гюнтер, Х. Поющая Родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери. *Вопросы литературы*, 1997, № 7–8, 46–61.
- ГЮНТЕР 1998 Гюнтер, Х. Юродство и "ум" как противоположные точки зрения у Андрея Платонова. *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 117–131.
- ГЮНТЕР 1999а Гюнтер, Х. "Счастливая Москва" и архетип матери в советской культуре 30-х годов. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 170–175.
- ГЮНТЕР 1999б Гюнтер, Х. (Günther, H.) "Ювенильное море" А. Платонова как пародия на производственный роман. *Russian Literature. Special Issue On the Occasion of the Centenary of Platonov's Birthday*, 1999, XLVI–II, 15 August 1999, 161–170.
- ГЮНТЕР 1999в Гюнтер, Х. Тление искры: постутопические произведения А. Платонова. *Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж, 1999, 13–14.
- ДАВЫДОВ 1988 Давыдов, Ю. Андрей Платонов и русская хандра. *Литературная газета*, 1988, 19 октября, № 42, 3.
- ДАЛЬ 1999 Даль, В.И. *Толковый словарь живого великорусского языка. I–IV*. Издательство "Русский язык". Москва, 1999.
- ДАРЬЯЛОВА 1996 Дарьялова, Л.Н. Жанровая многогранность и система ценностных противопоставлений в романе А. Платонова "Счастливая Москва". *Художественное мышление в литературе XVIII–XX веков*. Калининград, 1996, 36–46.
- ДЕБЮЗЕР 1994 Дебюзер, Л. Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях "Котлован" и "Джан". *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 320–329.
- ДЕБЮЗЕР 1995 Дебюзер, Л. Альберт Лихтенберг в "мусорной яме истории" (О литературном и политическом подтексте рассказа "Мусорный ветер"). *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 240–249.

- ДЕБЮЗЕР 1998 Дебюзер, Л. О некоторых языковых лейтмотивах на первых двух страницах романа Платонова "Чевенгур". *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 87–106.
- ДЕБЮЗЕР 1999 Дебюзер, Л.О. "Медный всадник", "Что делать" и роман Платонова. "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3. Москва, 1999, 320–332.
- ДЖАНАЕВА 1988 Джанаева, Н.Е. Ключевые слова как средство создания образности в контексте А. Платонова. *Взаимодействие грамматики и стилистики текста*. Алма-Ата, 1988, 34–38.
- ДЖАНАЕВА 1989 Джанаева, Н.Е. Этот странноязычный Платонов... *Простор*, 1989, № 9, 135–138.
- ДМИТРИЕВ 1964 Дмитриев, С. Рецензия на рассказы и отрывок из повести А. Платонова, опубликованные в журнале "Сельская молодежь". *Знамя*, 1964, № 6, 252.
- ДМИТРИЕНКО 1985 Дмитриенко, С. Рецензия на книгу В.А.Чалмаева "Андрей Платонов. Очерки жизни и творчества. 2-е издание". *Литературное обозрение*, 1985, № 10, 75–76.
- ДМИТРОВСКАЯ 1989 Дмитриевская, М.А. Категория времени и вечности в творчестве А. Платонова. *Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т.2. Языкознание*. Москва, 1989, 76–79.
- ДМИТРОВСКАЯ 1990а Дмитриевская, М.А. "Переживание жизни": о некоторых особенностях языка А. Платонова. *Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста*. Москва, 1990, 107–115.
- ДМИТРОВСКАЯ 1990б Дмитриевская, М.А. Тождественность себе и неизменность: мир и человек в произведениях Андрея Платонова. *Тождество и подобие. Сравнение и идентификация*. Москва, 1990, 153–165.
- ДМИТРОВСКАЯ 1991а Дмитриевская, М.А. Философия памяти. *Логический анализ языка. Культурные концепты*. Москва, 1991, 78–85.
- ДМИТРОВСКАЯ 1991б Дмитриевская, М.А. О связи свето- и цветообозначений. *Семантика. Типология. Социолингвистика. Конференция молодых научных сотрудников и аспирантов*. Москва, 1991, 35–36.
- ДМИТРОВСКАЯ 1992а Дмитриевская, М.А. Понятие силы у А. Платонова. *Логический анализ языка. Модели действия*. Москва, 1992, 42–49.

ДМИТРОВСКАЯ 1992б

Дмитровская, М.А. Семантические преобразования в художественном тексте. *Исторические изменения в языковой системе как результат функционирования единиц языка. Тезисы докладов межрегиональной научной конференции 4–6 октября 1992 г.* Калининград, 1992, 50.

ДМИТРОВСКАЯ 1993

Дмитровская, М.А. Пространственные оппозиции в романе А. Платонова "Чевенгур" и их экзистенциальная значимость. *Прагматика. Семантика. Грамматика. Материалы конференции научных сотрудников и аспирантов.* Москва, 1993, 47–50.

ДМИТРОВСКАЯ 1994а

Дмитровская, М.А. Миросозерцательные истоки мифологемы "жизнь-путь" у А. Платонова. *Семантика русского языка в диахронии.* Калининград, 1994, 77–86.

ДМИТРОВСКАЯ 1994б

Дмитровская, М.А. Природа: язык и молчание (о миросозерцании А. Платонова). *Логический анализ языка. Язык речевых действий.* Москва, 1994, 125–130.

ДМИТРОВСКАЯ 1994в

Дмитровская, М.А. Феномен пустоты: взгляд А. Платонова на особенности человеческого сознания. *Художественное мышление в литературе XIX–XX веков.* Калининград, 1994, 80–89.

ДМИТРОВСКАЯ 1995а

Дмитровская, М.А. Антропологическая доминанта в этике и гносеологии А. Платонова (конец 20-х – середина 30-х годов). *"Страна философов" Андрея Платонова: Проблемы творчества. В. 2.* Москва, 1995, 91–100.

ДМИТРОВСКАЯ 1995б

Дмитровская, М.А. Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова "Чевенгур". *Творчество Андрея Платонова.* Санкт-Петербург, 1995, 39–52.

ДМИТРОВСКАЯ 1995в

Дмитровская, М.А. Эволюция понятий "истина" и "смысл" в творчестве А. Платонова. *Логический анализ языка. Истина в языке и культуре.* Москва, 1995, 69–78.

ДМИТРОВСКАЯ 1995г

Дмитровская, М.М. Аннотация доклада "Семантика пространственной границы у А. Платонова". *Творчество Андрея Платонова.* Санкт-Петербург, 1995, 304–305.

ДМИТРОВСКАЯ 1995д

Дмитровская, М.М. А.П. Платонов и В.А. Поссе. *Андрей Платонов: проблемы интерпретации.* Воронеж, 1995, 44–51.

ДМИТРОВСКАЯ 1996а

Дмитровская, М.А. Локус "Чевенгура". *Художественное мышление в литературе XVIII–XX веков. Сборник научных трудов.* Калининград, 1996, 27–36.

ДМИТРОВСКАЯ 1996б

Дмитровская, М.А. Панпространственность в художественном мире А. Платонова (материалы к словарю языка писателя). *Семантика русского языка в диахронии.* Калининград, 1996, 77–89.

ДМИТРОВСКАЯ 1996в

Дмитровская, М.А. Философский контекст романа А. Платонова "Счастливая Москва" (Платон, Аристотель, О. Шпенглер). *Доклад на III Международной Платоновской конференции.* Москва, ноябрь 1996 г. Рукопись автора.

ДМИТРОВСКАЯ 1997а

Дмитровская, М.А. Вещество в художественном мире А. Платонова. *Литературный текст: проблемы и методы исследования. В. III. Сборник научных трудов.* Тверь, 1997, 46–54.

ДМИТРОВСКАЯ 1997б

Дмитровская, М.А. Архетипичность представлений о связи силы и натяжения и их рефлексии в произведениях А. Платонова. *Актуальные проблемы лингвистической семантики и типологии литературы: Материалы международной научной конференции, посвященной 50-летию образования Калининградской области. 26–28 апреля 1996 г.* Калининград, 1997, 23–25.

ДМИТРОВСКАЯ 1997в

Дмитровская, М.А. Мифопоэтическое моделирование пространства (мировое древо у А. Платонова). *XXVIII научная конференция профессорско-преподавательского состава, научных сотрудников, аспирантов и студентов: Тезисы докладов: в 7 ч. Ч. 7.* Калининград, 1997, 7–8.

ДМИТРОВСКАЯ 1997г

Дмитровская, М.А. "Загадка времени": А. Платонов и О. Шпенглер. *Логический анализ языка. Язык и время.* Москва, 1997, 302–313.

ДМИТРОВСКАЯ 1998а

Дмитровская, М.А. *Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова.* Калининград, 1998.

ДМИТРОВСКАЯ 1998б

Дмитровская, М.А. Абстрактное и конкретное пространство у А. Платонова. *XXIX научная конференция профессорско-преподавательского состава, научных сотрудников, аспирантов и студентов. Тезисы докладов. Ч. 7.* Калининград, 1998, 16.

ДМИТРОВСКАЯ 1998в

Дмитровская, М.А. "Любовь" и "ненависть" как характеристики взаимоотношений человека и природы в творчестве раннего А. Платонова. *Актуальные проблемы лингвистической семантики*. Калининград, 1998, 48–55.

ДМИТРОВСКАЯ 1999а

Дмитровская, М.А. *Язык и мирозерцание А. Платонова*. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1999.

ДМИТРОВСКАЯ 1999б

Дмитровская, М.А. Архаическая семантика зерна (семени) у А. Платонова. *Доклад на IV Международной конференции по Платонову*. ИМЛИ РАН, 1999. Рукопись автора.

ДМИТРОВСКАЯ 1999в

Дмитровская, М.А. Мифологические представления о связи души и дыхания у А. Платонова. *Логический анализ языка. Образ человека в литературе и языке*. Москва, 1999, 346–355.

ДМИТРОВСКАЯ 1999г

Дмитровская, М.А. Об одной группе антропонимов у А. Платонова (Бог, Божко, Божев, Священный). *Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж, 1999, 18–21.

ДМИТРОВСКАЯ 1999д

Дмитровская, М.А. Семантика пространственной границы у А. Платонова. *Филологические записки*, В. 13, 1999, 118–137.

ДМИТРОВСКАЯ 1999е

Дмитровская, М.А. "... Если кто не родится от воды и духа, не может войти в Царствие Божие". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 3. Москва, 1999, 124–130.

ДМИТРОВСКАЯ 1999ж

Дмитровская, М.А. Философский контекст романа А. Платонова *Счастливая Москва* (Платон, Аристотель, О. Шпенглер). *Russian Literature*, 1999, XLVI–II, 15 August 1999, 139–160.

ДОДОНОВ 1967

Додонов, А. *Из воспоминаний о Пролеткульте*. Москва, 1967.

ДОНАТОВ 1969

Донатов, Л. Раздавленный гений. *Посев*, Франкфурт-на-Майне, 1969, февр., Т. 25, № 2, 48–51.

ДОРОФЕЕВ 1962

Дорофеев, В.П. Андрей Платонов. *Андрей Платонов. Рассказы*. Москва, 1962, 3–18.

ДОРОФЕЕВ 1965

Дорофеев, В. Повести и рассказы Андрея Платонова. *А. Платонов. В прекрасном и яростном мире. Повести и рассказы*. Москва, 1965, 3–34.

ДРАГОМИРЕЦКАЯ 1965

Драгомирецкая, Н.В. Стилиевые искания в ранней советской прозе. *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Силь. Произведение. Литературное развитие*. Москва, 1965, 125–172.

ДРОЗДА 1975

Дрозда, М. Художественное пространство прозы А. Платонова. *Umjetnost Riječi*, V. 19, 1975, № 2/4, 89–105.

ДРУБЕК-МАЙЕР 1994

Друбек-Майер, Н. Россия — "пустота в кишках" мира. "Счастливая Москва" (1932–1936 гг.) А. Платонова как аллегория. *Новое литературное обозрение*, 1994, № 9, 251–267.

ДУБИНСКАЯ 1999

Дубинская, Т. Грех перед нечистым. Известное письмо Андрея Платонова Сталину. *Новая газета*, 1999, № 8 (531) от 28.2.–16.3.

ДУБРОВИНА 1988

Дубровина, И.М. К вопросу о духе и стиле прозы А. Платонова. *Вестник Московского университета, серия 9, Филология*, 1988, № 6, 11–15.

ДУЖИНА 1988

Дужина, Н. "Все, что видимо и что скрыто...". Комментарии к произведениям, включенным в сборник. *А. Платонов. Котлован. Избранная проза*. Москва, 1988, 312–318.

ДУЖИНА 1998

Дужина, Н.И. Андрей Платонов: поход на Тайны. *Литературное обозрение*, 1998, № 2, 47–54.

ДЪЯКОНОВ 1990

Дьяконов, И.М. *Архаические мифы Востока и Запада*. Москва, 1990.

ЕВДОКИМОВ 1995

Евдокимов, А. Статья "Пушкин — наш товарищ" в контексте советской критики. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 259–264.

ЕВСЮКОВ 1989

Евсюков, В. Зазеркалье Андрея Платонова. Заметки читателя. *Дальний Восток*, 1989, № 3, 138–149.

ЕВТУШЕНКО 1989а

Евтушенко, Е. Сталинизм "по-Платонову". *Осмыслить культ Сталина*. Москва, 1989, 195–212.

ЕВТУШЕНКО 1989б

Евтушенко, Е. "Психоз пролетариату не нужен". (Судьба Андрея Платонова). *Взгляд. В. 2*. Москва, 1989, 366–389.

ЕЛИН 1989

Елин, Г. Деревянное растение. Из записных книжек 1927–1950. *Огонек*, 1989, № 33, 13.

ЕЛИСЕЕВ 1997

Елисеев, Н. Загадка "Фро". К истории заглавия рассказа Андрея Платонова. *Новый мир*, 1997, № 3, 213–216.

ЕЛИСТРАТОВ 1989

Елистратов, В.С. О структуре прозы А. Платонова: Письменный текст и его звуковое исполнение. *Вестник Московского университета, серия 9, Филология*, 1989, № 2, 68–74.

- ЕЛИСТРАТОВ 1993 Елистратов, В.С. Образные сочетания слов в прозе А. Платонова. *Русский язык за рубежом*, 1993, № 1, 92–95.
- ЕРЕМИН 1971 Еремин, В.А. Он с детства любил свою землю. *Платонов, А. Течение времени. Повести, рассказы*. Москва, 1971, 5–20.
- ЕРОФЕЕВ 1992 Ерофеев, В. С кем спала Счастливая Москва. *Московские новости*, 1992, № 24, 14.06.
- ЕРШОВ 1976 Ершов, Л.Ф. Традиции Щедрина и советская сатира. *Вестник Ленинградского университета. История. Язык. Литература*, В. 4, 1976, № 20, 75–82.
- ЕСАУЛОВ 1999 Есаулов, И. Ворота, двери и окна в романе "Счастливая Москва". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 3. Москва, 1999, 252–260.
- ЕФИМОВ 1993 Ефимов, И. "Юноша" Хлебников и "взрослый" Платонов. *Звезда*, 1993, № 12, 185–189.
- ЖИВОВ 1992 Живов, В. Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920–1930-х годов. ("Стихи о неизвестном солдате" А. Мандельштама). *Сборник статей к 70-летию профессора Ю.М. Лотмана*. Тарту, 1992, 411–434.
- ЖИВЯ ГЛАВНОЙ... 1975/1988 Живя главной жизнью. (А. Платонов в письмах жене, документах и очерках.) Публикация и вставные главы М.А. Платоновой; комментарии В.В. Васильева. *Волга*, 1975, № 9, 160–179/*Государственный житель*. Москва, 1988, 546–574.
- ЖОЛКОВСКИЙ 1985 Жолковский, А. Технология чуда и ее разоблачение. (Заметки о Платонове.) *Русская мысль*, 1985, № 3600, 20 декабря, 9.
- ЖОЛКОВСКИЙ 1989/1994 Жолковский, А. "Фро": пять прочтений. Анализ новеллы А. Платонова. *Вопросы литературы*, 1989, № 12, 23–49. См. также: *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 373–396.
- ЖОЛКОВСКИЙ & ЩЕГЛОВ 1986 Жолковский, А.К., Щеглов, Ю.К. *Мир автора и структура текста*. Tenaflы, 1986.
- ЗАДОНСКИЙ 1966 Задонский, Н. Молодой Платонов. *Подъем*, 1966, № 2, 145–148.
- ЗАДОНСКИЙ 1994 Задонский, Н. Молодой Платонов. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 13–17.
- ЗАЙОНЦ 1986 Зайонц, И. Время и его герои. Некоторые наблюдения, навеянные чтением двух номеров московских журналов. *Литературное обозрение*, 1986, № 12, 3–6.

- ЗАЛЫГИН 1971 Залыгин, С. Сказки реалиста и реализм сказочника. *Вопросы литературы*, 1971, № 7, 120–142.
- ЗАЛЫГИН 1986 Залыгин, С. Предисловие к публикации повести А. Платонова "Ювенильное море". *Знамя*, 1986, № 6, 48–49.
- ЗАЛЫГИН 1987a Залыгин, С. Вступительное слово к публикации рассказа А. Платонова "Усомнившийся Макар". *Литературная учеба*, 1987, № 4, 148.
- ЗАЛЫГИН 1987б Залыгин, С. Вступительное слово к публикации повести А. Платонова "Котлован". *Новый мир*, 1987, № 6, 50.
- ЗАМОШКИН 1928 Замошкин, Н. А. Платонов. "Сокровенный человек". *Новый мир*, 1928, № 3, 269–270.
- ЗАМЯТИН 1963 Замятин, Е. Москва-Петербург. *Новый журнал*, 1963, № 72, 115–137.
- ЗАХАРИЕВА 1994 Захариева, И. *Художественный синтез в русской прозе XX века*. София, 1994, 145–157.
- ЗВЕРЕВ 1988 Зверев, А. Крушение утопии. *Иностранная литература*, 1988, № 11, 206–215.
- ЗВЕРЕВ 1989 Зверев, А. Когда пробьет последний час природы ... Антиутопия XX века. *Вопросы литературы*, 1989, № 1, 26–69.
- ЗЕЙФРИД 1998 Зейфрид, Т. Смертные радости макрсизма: Заметки о Платонове и Батае. *Новое литературное обозрение*, 1998, № 32, 48–59.
- ЗЕНЬКОВСКИЙ 1991 Зеньковский, В.В. *История русской философии. Т. 1–2*. Ленинград, 1991.
- ЗЛЫДНЕВА 1999 Злыднева, Н.В. *Америка Андрея Платонова. Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования*. Ред. кол. Х. Баран и др. Москва, 1999, 874–883.
- ЗНАТНОВ 1987 Знатнов, А. Послесловие к публикации повести А. Платонова "Впрок". *Дон*, 1987, № 12, 110–112.
- ЗНАТНОВ 1988a Знатнов, А. В поисках истины. Вступительная заметка к публикации пьесы А. Платонова "14 красных избушек" и библиографического списка. *Советская библиография*, 1988, № 3, 85–86, 91–92.
- ЗНАТНОВ 1988б Знатнов, А. На пути к Платонову. *Книжное обозрение*, 1988, № 12, 18 марта.
- ЗНАТНОВ 1988в Знатнов, А.В. Наша со-весть. Предисловие к публикации очерка А. Платонова "Че-Че-О". *Молодой коммунист*, 1988, № 3, 83–85.
- ЗНАТНОВ 1988г Знатнов, А.В. Путем сомнения. *Знамя*, 1988, № 10, 217–219.

- ЗНАТНОВ 1989а Знатнов, А.В. Вступительная заметка к публикации А. Платонова "Рассказ не состоящего больше во жлобах. История иерея Прокопия Жабрина". *Слово*, 1989, № 9, 66.
- ЗНАТНОВ 1989б Знатнов, А. Комментарии к рассказу А. Платонова "Анти-сексус". *Новый мир*, 1989, № 9, 175–177.
- ЗНАТНОВ 1989в знатов, А.В. Связь через отталкивание. *Молодой коммунист*, 1989, № 11, 71–77.
- ЗОЛОТОНОСОВ 1994 Золотоносков, М. "Ложное солнце". "Чевенгур" и "Котлован" в контексте советской культуры 1920-х годов. *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 246–283.
- ЗОЛОТУССКИЙ 1987 Золотусский, И.П. Отчет о пути. *Знамя*, 1987, № 1, 221–240.
- ЗОЛОТУССКИЙ 1988 Золотусский, И. Возвышающее слово. *Литературное обозрение*, 1988, № 6, 23–32.
- ЗОЛОТУССКИЙ 1989 Золотусский, И. Крушение абстракций. *Новый мир*, 1989, № 1, 235–246.
- ЗОРИН 1996 Зорин, А. Поэзия Алексея Цветкова — особенности постмодернистского сознания. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V. Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре*. Helsinki, 1996, 311–322.
- ЗЮБИНА 1970 Зюбина, Л.И. О некоторых формах авторского повествования в рассказах А. Платонова. *Творчество А. Платонова*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 37–44.
- ИВАНОВ 1987 Иванов, В.В. Близнечные мифы. *Мифы народов мира, Т. 1*. Москва, 1987, 174–176.
- ИВАНОВ & ТОПОРОВ 1965 Иванов, Вяч. В., Топоров, В.Н. *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*. Москва, 1965.
- ИВАНОВ... 1973 Иванов, В.В., Лотман, Ю.М., Пятигорский, А.М., Топоров, В.Н., Успенский, Б.А. Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам). *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII międzynarodowemu kongresowi slawistów*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1973, 9–32.
- ИВАНОВА 1970 Иванова, Е.М. А. Платонов в воспоминаниях современников. *Творчество А. Платонова*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 211–219.

- ИВАНОВА 1970а Иванова, Л.А. "Война" и "мир" в творчестве А. Платонова военных лет. *Творчество А. Платонова*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 75–91.
- ИВАНОВА 1970б Иванова, Л.А. Творчество А. Платонова в оценке советской критики 20–30-х годов. *Творчество А. Платонова*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 173–192.
- ИВАНОВА 1987 Иванова, Н.Б. Испытание правдой. *Знамя*, 1987, № 1, 198–220.
- ИВАНОВА 1988 Иванова, Н. Третье рождение. *Дружба народов*, 1988, № 4, 157–160.
- ИЗЛОМАННАЯ... 1990
Изломанная судьба. Из неопубликованных воспоминаний об Андрее Платонове (З.С. Маркина). *Советская культура*, 1990, 10 ноября, 10.
- ИЗ ТВОРЧЕСКОГО... 1995
Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. Под ред. Н.А. Грозновой. Санкт-Петербург, 1995.
- ИНОЗЕМЦЕВА 1971 Иноземцева, Э. Платонов в Воронеже. *Подъем*, 1971, № 2, 91–103.
- ИСТОРИЯ... 1983
История русской литературы. Том четвертый. Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917). Ред. К.Д. Муратова. Ленинград, 1983.
- КАВЕРИН 1971 Каверин, В.А. В старом доме. *Звезда*, 1971, № 10, 138–186.
- КАЗАКОВА 1996 Казакова, С. Родовой человек и социальное "лоно" в прозе Андрея Платонова. *Wiener Slawistischer Almanach*, № 37, 1996, 67–90.
- КАЛУГИН 1979 Калугин, В. "Рабочий класс — это моя Родина..." Рецензия на книгу В.А. Чалмаева *Андрей Платонов*. Москва, 1979, № 5, 213–215.
- КАМАНИН 1981 Каманин, Ф. Литературные встречи. *Новый мир*, 1981, № 6, 106–109.
- КАМИР 1997 Камир, Б. "Черная книга": он страдал нашей болью. *Русский еврей*, 1997, № 4, 14.
- КАМЯНОВ 1988 Камянов, В.И. Служение муз и прикладная эстетика. Сквозь разломы бытия. *Октябрь*, 1988, № 10, 149–151.
- КАМЯНОВ 1989 Камянов, В. Где тонко — там не рвется. *Новый мир*, 1989, № 8, 232–233.
- КАМЯНОВ 1992 Камянов, В. Гости ниоткуда: К возвращению "Счастливой Москвы" Андрея Платонова. *Литературное обозрение*, 1992, № 10, 21–30.

- КАНТОР 1989 Кантор, К.М. Без истины жить стыдно. *Вопросы философии*, 1989, № 3, 14–21.
- КАРАСЕВ 1990а Карасев, Л.В. Парадокс о смехе. *Вопросы философии*, 1989, № 5, 47–65.
- КАРАСЕВ 1990б Карасев, Л.В. Знаки покинутого детства ("постоянное" у А. Платонова). *Вопросы философии*, 1990, № 2, 26–43.
- КАРАСЕВ 1992 Карасев, Л.В. Русская идея (символика и смысл). *Вопросы философии*, 1992, № 8, 92–104.
- КАРАСЕВ 1993 Карасев, Л.В. Гоголь и онтологический вопрос. *Вопросы философии*, 1993, № 8, 84–96.
- КАРАСЕВ 1994 Карасев, Л.В. О символах Достоевского. *Вопросы философии*, 1994, № 10, 90–111.
- КАРАСЕВ 1995а Карасев, Л.В. Движение по склону (Пустота и вещество в мире А. Платонова). *"Страна философов" А. Платонова: проблемы творчества. В. 2.* Москва, 1995, 5–38.
- КАРАСЕВ 1995б Карасев, Л.В. *Онтологический взгляд на русскую литературу.* Москва, 1995.
- КАРАСЕВ 1996 Карасев, Л.В. Смех и стыд у Андрея Платонова. *Философия смеха.* Москва, 1996, 155–166.
- КАРАУЛОВ 1987 Караулов, Ю.Н. *Русский язык и языковая личность.* Москва, 1987.
- КАРДИН 1959 Кардин, Э. Благодатное солнце. *Дружба народов*, 1959, № 9, 214–229.
- КАСАТКИНА 1995 Касаткина, Е. "Прекращение вечности времени", или Страшный Суд в котловане (Апокалиптическая тема в повести "Котлован"). *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2.* Москва, 1995, 181–190.
- КЕБА 1999 Кеба, А.В. А. Платонов и Ф. Кафка: К проблеме типологии художественных форм в литературе XX века. *Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции.* Воронеж, 1999, 21–23.
- КЕЛЛЕР 1994 Келлер, В. Андрей Платонов. Вступление и примечания Е. Шубиной. *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии.* Москва, 1994, 157–162.
- КИЗИМЕНКО 1988 Кизименко, Н. Тоска тщетности. Вернуться на дорогу, ведущую в храм. (О повести Андрея Платонова "Котлован".) *Подъем*, 1988, № 5, 132–135.
- КИСЕЛЕВ 1969 Киселев, А. Андрей Платонович Платонов. *Новый журнал*, 1969, № 97, 291–301.

- КИСЕЛЕВ 1971 Киселев, А. Учение Н.Ф. Федорова в свете современности. *Грани*, 1971, № 81, 122–153.
- КИСЕЛЕВ 1972 Киселев, А. Вступительное слово к публикации пьесы А. Платонова "14 красных избушек". *Грани*, 1972, № 86, 8–10.
- КИСЕЛЕВ 1973 Киселев, А. А.П. Платонов "Чевергур". *Новый журнал*, 1973, № 111, 283–285.
- КИСЕЛЕВ 1989 Киселев, А. Одухотворение мира. *Молодой коммунист*, 1989, № 11, 78–85.
- КИСЕЛЕВ 1994 Киселев, А. Одухотворение мира: Н. Федоров и А. Платонов. "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 1. Москва, 1994, 237–248.
- КИСЛИНГ 1990 Кислинг, П. Сатирическая проза 20-х годов как течение: Михаил Зощенко и Андрей Платонов. *Проблемы изучения и преподавания советской литературы*. Leipzig, 1990, 64–71.
- КЛАРК 1992 Кларк, К. Сталинский миф о "великой семье". *Вопросы литературы*, 1992, № 1, 72–96.
- КОБОЗЕВА & ЛАУФЕР 1989
Кобозева, И.М., Лауфер, Н.И. К формальному описанию стиля А. Платонова. *Стилистика и поэтика: Тез. всесоюз. науч. конф.* Москва, 1989, 65–67.
- КОБОЗЕВА & ЛАУФЕР 1990
Кобозева, И.М., Лауфер, Н.И. Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации. *Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста.* Москва, 1990, 125–139.
- КОБОЗЕВА & КУСТОВА 1997
Кобозева, И.М., Кустова, Г.И. Хроника. Научная конференция "Языки пространств". *Известия АН, серия литературы и языка*, Т. 56, 1997, № 6, 69–74.
- КОБРИНСКИЙ 1992 Кобринский, А.А. *Проза Даниила Хармса*. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 1992.
- КОБРИНСКИЙ 1994 Кобринский, А.А. Проза А. Платонова и Д. Хармса. К проблеме порождения алогического художественного мира. *Филологические записки*, В. 3, 1994, 82–94.
- КОВАЛЕВ 1987 Ковалев, О. "Андрей Платонов: голос поколения". *Искусство кино*, 1987, № 8, 61–73.
- КОВАЛЕНКО 1990 Коваленко, В.А. Трудная дорога свободы (о романе Андрея Платонова "Чевенгур"). *Философские науки*, 1990, № 8, 107–113.

- КОВАЛЬДЖИ 1983 Ковальджи, К. И я тут был... *Воспоминания о Литинституте: к 50-летию Литературного института им. А.М.Горького Союза писателей СССР, 1933–1983*. Москва, 1983, 390.
- КОЖЕВНИКОВА 1971a Кожевникова, Н.А. О типах повествования в советской прозе. *Вопросы языка современной русской литературы*. Москва, 1971, 97–163.
- КОЖЕВНИКОВА 1971b Кожевникова, Н.А. Отражение функциональных стилей в советской прозе. *Вопросы языка современной русской литературы*. Москва, 1971, 222–300.
- КОЖЕВНИКОВА 1976 Кожевникова, Н.А. Из наблюдений над неклассической (орнаментальной) прозой. *Известия Академии Наук СССР, серия литературы и языка*, Т. 35, 1976, № 1, 55–66.
- КОЖЕВНИКОВА 1986 Кожевникова, Н.А. *Словоупотребление в русской поэзии начала XX века*. Москва, 1986.
- КОЖЕВНИКОВА 1989 Кожевникова, Н.А. О словах "жизнь", "жить" в прозе А. Платонова. *Стилистика и поэтика. Тез. всесоюз. науч. конф.* Москва, 1989, 71–75.
- КОЖЕВНИКОВА 1990 Кожевникова, Н.А. Слово в прозе А. Платонова. *Язык: система и подсистемы. К 70-летию М.В. Панова*. Москва, 1990.
- КОЖЕВНИКОВА 1992 Кожевникова, Н.А. Словесно-образный строй романа А. Платонова "Чевенгур". *Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века*. Воронеж, 1992, 29–35.
- КОЖЕВНИКОВА 1999 Кожевникова, Н.А. Звуковые повторы в прозе А. Платонова. *Третьи Платоновские Чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж, 1999, 25–27.
- КОЛЕСНИКОВА 1990 Колесникова, Е.И. Научная конференция, посвященная 90-летию со дня рождения Андрея Платонова. *Русская литература*, 1990, № 2, 258–263.
- КОЛЕСНИКОВА 1993 Колесникова, Е.И. "Человек и есть сюжет". *Русская литература*, 1993, № 3, 141–148.

КОЛЕСНИКОВА 1995

Колесникова, Е.И. Рукописное наследие А. Платонова в Пушкинском Доме. *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 207–264.

КОЛЕСОВА 1991

Колесова, Д.В. Фраза и синтагма в структуре текста Андрея Платонова. *Вестник Ленинградского университета, серия 2, История. Языкознание. Литературоведение*, В. 3, 1991, 94–97.

КОЛЕСОВА & ХАРИТОНОВ 1997

Колесова, Д.В., Харитонов, А.А. Лингвостилистический анализ рассказа А. Платонова "Фро". *Анализ художественного текста. Русская литература XX века. 20-е годы*. Санкт-Петербург, 1997, 161–177.

КОЛОТОВЧЕНКОВА 1996

Колотовченкова, Е. Федоровские мотивы в "Рассказе о многих интересных вещах" Андрея Платонова. *Философия бессмертия и воскрешения. В. 2*. Москва, 1996, 153–161.

КОРНИЕНКО 1978а

Корниенко, Н.В. Рецензия на книгу В.В. Васильева "Сопричастность жизни. Литературно-критические статьи". *Звезда*, 1978, № 7, 219–220.

КОРНИЕНКО 1978б

Корниенко, Н.В. Становление концепции мира в статьях Андрея Платонова 20-х годов. *Проблемы художественного метода и жанра. 31. Герценовские чтения*. Ленинград, 1978, 64–69.

КОРНИЕНКО 1979а

Корниенко, Н.В. *Философские искания и особенности художественного метода Андрея Платонова*. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.П. Герцена. 1979.

КОРНИЕНКО 1979б

Корниенко, Н.В. Путешествие с открытым сердцем. *Звезда*, 1979, № 7, 194–196.

КОРНИЕНКО 1985

Корниенко, Н.В. В мысли о России (к истокам философско-исторической концепции творчества Андрея Платонова). *Русская литература*, 1985, № 1, 111–125.

КОРНИЕНКО 1986

Корниенко, Н.В. Повесть Андрея Платонова как философско-психологическое единство. *Целостность художественного произведения*. Ленинград, 1986, 27–37.

КОРНИЕНКО 1988а

Корниенко, Н.В. Предисловие к публикации "Из наследия Андрея Платонова. Статьи А. Платонова "Великая Глухая" и "Борьба за дорогу"". Публикация М.А. Платоновой. *Русская речь*, 1988, № 4, 51–52.

КОРНИЕНКО 1988б

Корниенко, Н.В. Человек и природа в прозе А. Платонова и М. Пришвина: К проблеме типизации характера в советской литературе. *Проблема характера в советской литературе*. Челябинск, 1988, 41–49.

- КОРНИЕНКО 1989 Корниенко, Н. Примечания к книге "Платонов А. Возвращение". Москва, 1989, 198–205.
- КОРНИЕНКО 1990а Корниенко, Н.В. "Заметки" Андрея Платонова: Комментарии к истории невышедших книг А. Платонова 1939 года. *Русская литература*, 1990, № 3, 179–192.
- КОРНИЕНКО 1990б Корниенко, Н.В. "Сокровенный человек" Андрея Платонова. *Москва*, 1990, № 8, 178–185.
- КОРНИЕНКО 1990в Корниенко, Н.В. Философский диалог Хлебникова и Платонова. *Поэтический мир В. Хлебникова. Научно-методические проблемы изучения. Межвузовский сборник научных трудов*. Волгоград, 1990, 75–83.
- КОРНИЕНКО 1991а Корниенко, Н.В. Комментарии к публикации "Фабрики литературы". *Октябрь*, 1991, № 10, 194–195.
- КОРНИЕНКО 1991б Корниенко, Н.В. "... на краю собственного безмолвия". Комментарии к роману "Счастливая Москва". *Новый мир*, 1991, № 9, 58–74.
- КОРНИЕНКО 1991в Корниенко, Н.В. "... Сохранить в неприкосновенности". Вступительная статья, подготовка текста и комментарии к публикации А. Платонова "Из неопубликованного. Рассказ. Сценарий. Наброски. Записи". *Новый мир*, 1991, № 1, 130–155.
- КОРНИЕНКО 1992а Корниенко, Н.В. *Творческая биография и текстология А.П. Платонова. (В художественной лаборатории писателя)*. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ин-т мировой литературы РАН. Москва, 1992.
- КОРНИЕНКО 1992б Корниенко, Н.В. "Эфирный тракт" (к истории текста повести). *Russian Literature*, 1992, XXXII–III, 253–270.
- КОРНИЕНКО 1993а Корниенко, Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946). *Здесь и теперь*. В. 1. Москва, 1993, 1–320.
- КОРНИЕНКО 1993б Корниенко, Н.В. "Меня убьет только прямое попадание по башке". Материалы к творческой биографии Андрея Платонова. 1927–1932 годы. Публикация М.А. Платоновой. Подготовка текста и очерк творчества Н.В. Корниенко. *Новый мир*, 1993, № 4, 89–121.
- КОРНИЕНКО 1993в Корниенко, Н.В. "...Увлекая в дальнюю Америку". Комментарий к пьесе А. Платонова "Ноев Ковчег (Каиново отродье)". *Новый мир*, 1993, № 9, 128–140.
- КОРНИЕНКО 1994а Корниенко, Н. Вечная родина (1941–1945). *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 437–444.

- КОРНИЕНКО 1994б Корниенко, Н. "В стране разрушенных предметов и враждебных душ" (1946–1951). *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 458–461.
- КОРНИЕНКО 1994в Корниенко, Н. Примечания к материалам для биографии. *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 286–433.
- КОРНИЕНКО 1994г Корниенко, Н. "Страна философов". (Сомнения и откровения Фомы Пухова). *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 227–245.
- КОРНИЕНКО 1994д Корниенко, Н. Неоконченная повесть Андрея Платонова. Предисловие к публикации А. Платонова "Дар жизни". *Домовой*, 1994, № 4, 35.
- КОРНИЕНКО 1995а Корниенко, Н.В. Зощенко и Платонов. Встречи в литературе. *Литературное обозрение*, 1995, № 1, 47–54.
- КОРНИЕНКО 1995б Корниенко, Н.В. О некоторых уроках текстологии. *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 4–23.
- КОРНИЕНКО 1995в Корниенко, Н.В. Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 312–335.
- КОРНИЕНКО 1996 Корниенко, Н.В. Человек перед видением своей родины. О некоторых поездках Андрея Платонова 30-х годов. *Русская провинция*, 1996, № 3, 100–105.
- КОРНИЕНКО 1997а Корниенко, Н.В. "Москва во времени". Об одной литературной акции 1933 года. *Октябрь*, 1997, № 9, 147–157.
- КОРНИЕНКО 1997б Корниенко, Н.В. Основной текст Платонова 30-х годов и авторское сомнение в тексте (от "Котлована" к "Счастливой Москве"). *Современная текстология: теория и практика*. Москва, 1997, 176–192.
- КОРНИЕНКО 1998 Корниенко, Н.В. Повествование Платонова: "автор" и "имплицитный читатель" в свете текстологии. *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 183–206.
- КОРНИЕНКО 1999а Корниенко, Н.В. "Пролетарская Москва ждет своего художника" (К творческой истории романа). *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 357–371.
- КОРНИЕНКО 1999б Корниенко, Н.В. Предисловие к публикации "Андрей Платонов. "Жить ласково здесь невозможно..."". *Октябрь*, 1999, № 7, 119–121.
- КОРНИЕНКО 1999в Корниенко, Н.В. Сочинения и жизнь мастера. *Андрей Платонов. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика*. Москва, 1999, 567–588.

- КОРОБКОВ 1979 Коробков, Л.Д. Государство заботы. О рассказе Андрея Платонова "Государственный житель". *Подъем*, 1979, № 4, 127–132.
- КОРОБКОВ 1984 Коробков, Л.Д. На пути к Платонову. Рецензия на книгу В.В.Васильева "Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества". *Москва*, 1984, № 3, 205–207.
- КОРОБКОВ 1986 Коробков, Л.Д. Нетерпение. О повести Андрея Платонова "Ювенильное море". *Подъем*, 1986, № 12, 119–126.
- КОРОБКОВ 1988 Коробков, Л.Д. Трегедия "непашущей коммуны". К публикации романа А. Платонова "Чевенгур". *Подъем*, 1988, № 12, 130–141.
- КОРОБКОВ 1989 Коробков, Л. Андрей Платонов: забытые страницы. Публикация рецензии А. Платонова "В окопах Сталинграда" и письма А.А. Жданову. *Подъем*, 1989, № 10, 139–142.
- КОРЧАГИНА 1970 Корчагина, Е.П. О некоторых особенностях сказовой формы в рассказе "Река Потудань". *Творчество А. Платонова*. Воронеж, 1970/*Ann Arbor*, 1986, 107–116.
- КОСТОВА 1996 Костова, Х. (Kostov, H.) Телесное и одухотворенное в романе А. Платонова *Счастливая Москва*. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V: Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре*. Ed. by P. Pesonen et al. Helsinki University Press, 1996, 215–237.
- КОСТОВА 1998а Костова, Х. (Kostov, H.) Живое и неживое в романе А. Платонова *Счастливая Москва*. *Studia Slavica Finlandensia XV*. Ed. J. Lindstedt et al. Helsinki, Institute for Russian and East European Studies, 1998, 60–73.
- КОСТОВА 1998б Костова, Х. (Kostov, H.) Структура пространства в романе А. Платонова *Счастливая Москва*. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VI: Проблемы границы в культуре*. Ed. by L. Kiseleva et al. Tartu University Press, 1998, 237–256.
- КОСТОВА 1999 Костова, Х. Оппозиция души и тела в романе А. Платонова *Счастливая Москва*. "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3. Москва, 1999, 152–159.
- КРАВЧЕНКО 1985 Кравченко, Е. Судьба, неотделимая от революции. *Подъем*, 1985, № 1, 139–141.
- КРАВЧЕНКО 1986 Кравченко, Е. На ясный свет. *Подъем*, 1986, № 6, 133–135.
- КРАМОВ 1994 Крамов, И. Платонов. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 130–136.
- КРАСНОГЛЯДОВА 1967 Красноглядова, Ю. Хорошая традиция. *Вопросы литературы*, 1967, № 9, 242–244.

КРАСНОЩЕКОВА 1970

Краснощекова, Е.А. А. Платонов и Вс. Иванов (вторая половина 20-х годов). *Творчество А. Платонова*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 147–156.

КРАСНОЩЕКОВА 1978

Краснощекова, Е. О художественном мире Андрея Платонова. Предисловие. *Избранные произведения Платонова в 2-х томах, Т. I*. Москва, 1978, 5–28.

КРАСНОЩЕКОВА 1979

Краснощекова, Е.А. О поэтике Андрея Платонова. *Известия Академии Наук СССР, серия литературы и языка*, Т. 38, 1979, № 1, 42–51.

КРАСНОЩЕКОВА 1982

Краснощекова, Е. Рецензия на книгу Н.Г.Полтавцевой "Философская проза Андрея Платонова". *Новый мир*, 1982, № 8, 268–269.

КРАСНОЩЕКОВА 1988

Краснощекова, Е. Об одном литературном феномене (публикации А. Платонова, М. Булгакова, И. Бабеля в Советском Союзе). *Новый журнал*, 1988, кн. 171, 150–169.

КРЕМЕНЦОВ 1992

Кременцов, Л.П. Задышающийся язык. *Русская речь*, 1992, № 4, 33–34.

КРЕТИНИН 1995

Кретинин, А.А. Трагическое в художественном мире Андрея Платонова и Бориса Пастернака. *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 63–69.

КРЕТИНИН 1998а

Кретинин, А.А. Знаковая пара "пустота/полнота" как примета Абсолюта (об оформлении авторского смысла в романе А. Платонова "Счастливая Москва"). *Кормановские чтения: материалы межвузовской научной конференции. В. 3*. Ижевск, 1998, 221–231.

КРЕТИНИН 1998б

Кретинин, А.А. "Счастливая Москва" и древняя комедия (роман Андрея Платонова в одном мифологическом контексте). *Das XX Jahrhundert — slavische Literaturen im Dialog mit dem Mythos*. Berlin, 1998. В печати. Рукопись автора.

КРЕТИНИН 1999

Кретинин, А.А. Москва Честнова и "другие" (о некоторых элементах структуры текста "Счастливой Москвы"). *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 288–298.

КРЕТОВ 1970

Кретов, А.И. А. Платонов в работе над сборником сказок "Волшебное кольцо". *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 193–203.

- КРИВУЛИН 1995 Кривулин, В.Б. "Клянчущие метафизики" и "девка-утопия". *Русские утопии. (Альманах "Канун").* В. 1. Санкт-Петербург, 1995, 322–340.
- КРОЙЧИК 1970 Кройчик, Л.Е. Особенности сатиры А. Платонова ("Город Градов"). *Творчество Андрея Платонова. Статьи и сообщения.* Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 117–129.
- КРЮЧКОВ 1998 Крючков, В.П. Вошев и его поиски вещества существования. О символике имени главного героя повести А. Платонова "Котлован". *Литература в школе*, 1998, № 7, 63–66.
- К ТВОРЧЕСКОЙ... 1995 К творческой истории повести Андрея Платонова "Котлован". Фрагменты чернового автографа. Публикация Т.М. Вахитовой и Г.В. Филиппова. *Творчество Андрея Платонова.* Санкт-Петербург, 1995, 91–111.
- КУБО 1997 Кубо, Х. Сектантские мотивы в *Чевенгуре* Андрея Платонова. *Acta Slavica Japonica*, 1997, № 15, [Http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicn/acta/15/kubo/kubo.html](http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicn/acta/15/kubo/kubo.html).
- КУБО 1998 Кубо, Х. Тело как метафора: вычислительно-сравнительные исследования повести "Котлована" и романа "Чевенгур". *Japanese Slavic and East European Studies*, V. 19, 1998, 113–121.
- КУБРЯКОВА 1991 Кубрякова, Е.С. Об одном фрагменте концептуального анализа слова *память*. *Логический анализ языка. Культурные концепты.* Москва, 1991, 85–91.
- КУЗИН 1971 Кузин, Н.Г. Рецензия на книгу "Платонов, А. Размышления читателя. Статьи". *Новый мир*, 1971, № 11, 281–282.
- КУЗИН 1974 Кузин, Н.Г. "К открытию нового центра..." Рабочая тема в творчестве Андрея Платонова. *Урал*, 1974, № 9, 133–139.
- КУЗИН 1979 Кузин, Н.Г. Навстречу будущему. (К 80-летию Андрея Платонова). *Русская литература*, 1979, № 3, 30–44.
- КУЗИН 1981 Кузин, Н.Г. "Рабочий класс — это моя Родина". *Подъем*, 1981, № 2, 141–148.
- КУЗНЕЦОВА 1988 Кузнецова, О. Рецензия на книгу "Платонов, А. Ювенильное море: Повести, роман". *В мире книг*, 1988, № 6, 2.
- КУЗЬМИН 1989 Кузьмин, Н.П. От войны до войны. Ночные беседы. *Молодая гвардия*, 1989, № 7, 9–107.
- КУПИНА 1999а Купина, Н.А. *Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры.* Екатеринбург, 1999.
- КУПИНА 1999б Купина, Н.А. Язык тоталитарной системы в повести "Котлован". *Филологические записки*, В. 13, 1999, 162–172.

- КУРГАНОВ 1998 Курганов, Е. Андрей Платонов и Лесков. Епифанские шлюзы и Загон. *Сравнительные жизнеописания. Т. II*. Таллин, 1999, 174–180.
- КУРСАКИН 1996 Курсакин, С. Концепция мироздания на основе биосферной концепции В.И. Вернадского и философии Общего дела Н.Ф. Федорова. *"Философия бессмертия и воскрешения". Ч. 1*. Москва, 1996, 92–102.
- ЛАЗАРЕНКО 1991 Лазаренко, О.В. Вперед смотрящие (о романах-антиутопиях О. Хаксли, Дж. Оруэлла, А. Платонова). *Подъем*, 1991, № 9, 233–239.
- ЛАЗАРЕНКО 1994 Лазаренко, О.В. Мифологическое сознание в антиутопии XX века и роман А. Платонова "Чевенгур". *Филологические записки*, В. 3, 1994, 76–82.
- ЛАЗАРЕНКО 1995 Лазаренко, О.В. Сон в художественном мире романа А. Платонова "Чевенгур". *Андрей Платонов: Проблемы интерпретации*. Воронеж, 1995, 111–117.
- ЛАЗАРЕНКО 1997 Лазаренко, О.В. *Русская литературная антиутопия 1900-х – первой половины 1930-х годов (проблемы жанра)*. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Воронеж, 1997.
- ЛАЗАРЕНКО 1999 Лазаренко, О.В. Проблема реальности в антиутопии. *Филологические записки*, В. 13, 1999, 60–70.
- ЛАКШИН 1982 Лакшин, В.Я. Няня филологических наук. *Литературное обозрение*, 1982, № 7, 100–108.
- ЛАНГЕРАК 1981 Лангерак, Т. Платонов в переломном периоде творчества. (Заметки об "Антисексусе"). *Russian Literature*, 1981, IX–III, 303–321.
- ЛАНГЕРАК 1987a Лангерак, Т. Андрей Платонов во второй половине двадцатых годов (Опыт творческой биографии) — Часть первая. *Russian Literature*, 1987, XXI–II, 157–182.
- ЛАНГЕРАК 1987b Лангерак, Т. Недостающее звено "Чевенгура". (Текстологические заметки). *Russian Literature*, 1987, XXII–IV, 477–490.
- ЛАНГЕРАК 1988 Лангерак, Т. Андрей Платонов в Воронеже. *Russian Literature*, 1988, XXIII–IV, 437–468.
- ЛАНГЕРАК 1989 Лангерак, Т. Андрей Платонов и левое искусство. (Заметки об "Антисексусе"). *Festschrift für Herta Schmid*. Amsterdam, 1989, 191–204.
- ЛАНГЕРАК 1992 Лангерак, Т. Андрей Платонов во второй половине двадцатых годов. Часть вторая — "Сокровенный человек". *Russian Literature*, 1992, XXXII, 271–302.

- ЛАНГЕРАК 1993 Лангерак, Т. О политических воззрениях Андрея Платонова. Заметки о "Че-Че-О". *Dutch Contributions to the Eleventh International Congress of Slavists. Bratislava, August 30 — September 9, 1993. Literature*. 1994, 219–233.
- ЛАНГЕРАК 1994а Лангерак, Т. Андрей Платонов в 1926 году. *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 193–221.
- ЛАНГЕРАК 1994б Лангерак, Т. Комментарии к сборнику "Епифанские шлюзы". *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 184–203.
- ЛАНГЕРАК 1995 Лангерак, Т. *Андрей Платонов. Материалы для биографии 1899–1929 гг.* Amsterdam, 1995.
- ЛАНГЕРАК 1998 Лангерак, Т. Андрей Платонов на пороге тридцатых годов ("Усомнившийся Макар"). *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 207–222.
- ЛАНДАУ 1965 Ландау, Е. Странный и обыкновенный человеческий взгляд. Рецензия на публикацию "Джан". *Новый мир*, 1965, № 6, 253–254.
- ЛАСУНСКИЙ 1972 Ласунский, О. Начало пути. (Страницы жизни и творчества А.П. Платонова). *Литературные раскопки. Рассказ литературоведа*. Воронеж, 1972, 201–239.
- ЛАСУНСКИЙ 1990а Ласунский, О. "В других партиях не состоял..." Новое об Андрее Платонове. *Литературная газета*, 1990, 6 июня, № 23.
- ЛАСУНСКИЙ 1990б Ласунский, О.Г. Предисловие к публикации рассказа А. Платонова "Житель родного города". *Родина*, 1990, № 6, 82.
- ЛАСУНСКИЙ 1998 Ласунский, О.Г. Из ранней биографии А. Платонова. *Филологические записки*, В. 10, 1998, 79–81.
- ЛАСУНСКИЙ 1999 Ласунский, О.Г. *Житель родного города*. Воронеж, 1999.
- ЛАТЫНИНА 1987 Латынина, А. Договорить до конца. *Знамя*, 1987, № 12, 211–220.
- ЛЕВИН 1964 Левин, В. Связь времен. Беседа с критиком Владимиром Ермиловым. *Литературная газета*, 1964, № 124, 17 октября, 3.
- ЛЕВИН 1958 Левин, Ф. Андрей Платонов (1899–1951). *Андрей Платонов. Избранные рассказы*. Москва, 1958, 5–22.
- ЛЕВИН 1966 Левин, Ф. Зоркость сердца. Рецензия на книгу Л. Славина "Портреты и записки". *Новый мир*, 1966, № 3, 245.
- ЛЕВИН 1971 Левин, Ф. Андрей Платонов — критик. Рецензия на книгу "А. Платонов. Размышления читателя". *Дружба народов*, 1971, № 3, 280–282.
- ЛЕВИН 1994 Левин, Ф. Несколько слов об Андрее Платонове. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 97–99.

- ЛЕВИН 1991 Левин, Ю.И. От синтаксиса к смыслу и дальше (о "Котловане" А. Платонова). *Вопросы языкознания*, 1991, № 1, 170–173.
- ЛЕВИН 1998 Левин, Ю.И. От синтаксиса к смыслу и далее ("Котлован" А. Платонова). *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. Москва, 1998, 392–419.
- ЛЕВКИН 1989 Левкин, А. Четыре российских "бестселлера". *Даугава*, 1989, № 1, 114–117.
- ЛЕСНЕВСКИЙ 1967 Лесневский, С.С. Возвращение. *Вопросы литературы*, 1967, № 3, 64–69.
- ЛИДИН 1962 Лидин, В.Г. Страницы записей. *Вопросы литературы*, 1962, № 1, 169–178.
- ЛИПКИН 1994 Липкин, С. Голос друга. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 120–124.
- ЛИТВИН 1989 Литвин, Е. Публикация, вступительная заметка и примечания к публикации "Письма А.П. Платонова 1927–1936 годов". *Волга*, 1989, № 8, 163–165.
- ЛИХАЧЕВ 1997 Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка. *Русская словесность*. Москва, 1997, 280–287.
- ЛИХОНОСОВ 1989 Лихоносов, В.И. Современный писатель Платонов. *Литература в школе*, 1989, № 4, 81–84.
- ЛОБАНОВ 1964 Лобанов, М.П. Сокровенное в человеке. *Москва*, 1964, № 11, 193–196.
- ЛОБАНОВ 1975а Лобанов, М.П. Образ и схема. Статья первая. *Молодая гвардия*, 1975, № 10, 290–304.
- ЛОБАНОВ 1875б Лобанов, М.П. Образ и схема. Статья вторая. *Молодая гвардия*, 1975, № 11, 252–269.
- ЛОГИЧЕСКИЙ... 1989–1999
Логический анализ языка. Москва, 1989–1999.
- ЛОСЕВ 1991 Лосев, В.В. Об антропоморфизме А. Платонова и Н. Заболоцкого. *Развитие традиций и формирование жанров в советской литературе*. Москва, 1991, 35–42.
- ЛОТМАН 1963 Лотман, Ю.М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры. *Вопросы языкознания*, 1963, № 3, 44–52.
- ЛОТМАН 1971 Лотман, Ю.М. *Структура художественного текста*. Providence, 1971.
- ЛОТМАН 1988 Лотман, Ю.М. *В школе поэтического слова*. Москва, 1988.
- ЛОТМАН 1992а Лотман, Ю.М. *Культура и взрыв*. Москва, 1992.

- ЛОТМАН 1992б Лотман, Ю.М. Миф — имя — культура. *Избранные статьи. Т. I.* Таллинн, 1992, 58–75.
- ЛОТМАН 1992в Лотман, Ю.М. Текст в тексте. *Избранные статьи. Т. I.* Таллинн, 1992, 148–160.
- ЛОТМАН 1992г Лотман, Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора). *Избранные статьи. Т. I.* Таллинн, 1992, 365–376.
- ЛОТМАН 1993 Лотман, Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. *Избранные статьи. Т. III.* Таллинн, 1993, 91–106.
- ЛОТМАН 1994а Лотман, Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* Москва, 1994, 10–263.
- ЛОТМАН 1994б Лотман, Ю.М. Тезисы к семиотике русской культуры. *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* Москва, 1994, 407–416.
- ЛОТМАН 1996а Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры. *Внутри мыслящих миров.* Москва, 1996, 146–160.
- ЛОТМАН 1996б Лотман, Ю.М. Семиотическое пространство. *Внутри мыслящих миров.* Москва, 1996, 163–174.
- ЛОТМАН 1996в Лотман, Ю.М. Понятие границы. *Внутри мыслящих миров.* Москва, 1996, 175–192.
- ЛОТМАН 1996г Лотман, Ю.М. Семиосфера и проблема сюжета. *Внутри мыслящих миров.* Москва, 1996, 206–238.
- ЛОТМАН 1996д Лотман, Ю.М. Символические пространства. *Внутри мыслящих миров.* Москва, 1996, 239–297.
- ЛОТМАН 1997а Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. *О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы.* Санкт-Петербург, 1997, 621–658.
- ЛОТМАН 1997б Лотман, Ю.М. Дом в "Мастере и Маргарите". *О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы.* Санкт-Петербург, 1997, 748–754.
- ЛОТМАН 1997в Лотман, Ю.М. О содержании и структуре понятия "художественная литература". *О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы.* Санкт-Петербург, 1997, 774–788.
- ЛОТМАНОВСКИЙ... 1997 *Лотмановский сборник 2.* Москва, 1997.
- ЛОТМАН & МИНЦ 1981 Лотман, Ю.М., Минц, З.Г. Литература и мифология. *Труды по знаковым системам. XIII. Семиотика культуры.* В. 546. Тарту, 1981, 35–55.

ЛОТМАН & УСПЕНСКИЙ 1982

Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. Отзвуки концепции "Москва — третий Рим" в мифологии Петра Первого. *Художественный язык средневековья*. Отв. ред. В.А. Карпушин. Москва, 1982, 236–249.

ЛОТМАН & МИНЦ & МЕЛЕТинский 1988

Лотман, Ю.М., Минц, З.Г., Мелетинский, Е.М. Литература и мифы. *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва, 1988, 58–65.

ЛУГОВАЯ 1992

Луговая, Е.К. Сознание "живого тела": мышление в движении. *Silentium 2. Язык и текст: онтология и рефлексия*. Санкт-Петербург, 1992, 186–193.

ЛУКИН 1993

Лукин, В.А. Концепт истины и слово *истина* в русском языке. (Опыт концептуального анализа рационального и иррационального в языке). *Вопросы языкознания*, 1993, № 4, 63–86.

ЛУКИН 1996

Лукин, В.А. Семантическая структура текста с самоописанием (на материале рассказа А. Платонова "Возвращение"). *Русистика сегодня*, 1996, № 4, 45–60.

ЛЫСОВ 1999

Лысов, А. "Счастливая Москва" и "Град всечеловечества": о концепции культуры в творчестве Платонова. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 3. Москва, 1999, 131–143.

ЛЮБУШКИНА 1988

Любушкина, Ш. Идея бессмертия у раннего Платонова. *Russian Literature*, 1988, XXIII–IV, 397–424.

ЛЮБУШКИНА 1995

Любушкина, М. А. Платонов — сюрреалист. *Филологические записки*, В. 4, 1995, 121–131; см. также: *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 2. Москва, 1995, 114–125.

МАКАНИН 1998

Маканин, В. Отяжеление слова. Сказовый стиль в "Чевенгуре" А. Платонова. *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 249–260.

МАКОВСКИЙ 1996

Маковский, М.М. *Язык — миф — культура. Символы жизни и жизнь символов*. Москва, 1996.

МАЛУХИН 1987

Малухин, В. Реквием по утопии. *Знамя*, 1987, № 10, 219–221.

МАЛЫГИНА 1977

Малыгина, Н. Идеино-эстетические искания А. Платонова в начале 20-х годов. *Русская литература*, 1977, № 4, 158–165.

МАЛЫГИНА 1979

Малыгина, Н.М. Якутия в преобразовательных проектах А. Платонова. *Полярная звезда*, 1979, № 2, 95–97.

МАЛЫГИНА 1981

Малыгина, Н.М. Естественно-научные источники представлений о природе А. Платонова. *Человек и природа в художественной прозе. Межвуз. сб. науч. тр.* Сыктывкар, 1981, 49–64.

- МАЛЫГИНА 1982 Малыгина, Н.В. *Эстетические взгляды Андрея Платонова*. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Томск. гос. ун-т им. В.В. Куйбышева, 1982.
- МАЛЫГИНА 1985 Малыгина, Н.М. *Эстетика Андрея Платонова*. Иркутск, 1985.
- МАЛЫГИНА 1988 Малыгина, Н. Неизвестный Платонов. *Книжное обозрение*, 1988, № 43, 28-го марта 1988.
- МАЛЫГИНА 1989 Малыгина, Н.М. "Прогресс человечности" (Забытые рецензии Андрея Платонова в журналах "Литературный критик" и "Литературное обозрение"). *Русская литература*, 1989, № 1, 184–192.
- МАЛЫГИНА 1992а Малыгина, Н.М. *Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов*. Автореф. дис. ...д-ра филол. наук. Москва, 1992.
- МАЛЫГИНА 1992б Малыгина, Н.М. Дорога в мир Платонова. *Словесник*, 1992, № 1, 2–9.
- МАЛЫГИНА 1993 Малыгина, Н.В. "Котлован" в общественно-литературной ситуации на рубеже 20–30-х годов. *Андрей Платонов. Исследования и материалы*. Воронеж, 1993, 55–60.
- МАЛЫГИНА 1994 Малыгина, Н. "Рассказ о многих интересных вещах" в контексте творчества Андрея Платонова. *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 180–192.
- МАЛЫГИНА 1995а Малыгина, Н. Модель сюжета в прозе А. Платонова. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 2. Москва, 1995, 274–286.
- МАЛЫГИНА 1995б Малыгина, Н.М. *Художественный мир Андрея Платонова*. Москва, 1995.
- МАЛЫГИНА 1998а Малыгина, Н.М. "... спастись навеки в пропасти котлована". *Русская словесность*, 1998, № 4, 36–41.
- МАЛЫГИНА 1998б Малыгина, Н.М. Диалог героев А. Платонова и Ф. Достоевского. *Литература в школе*, 1998, № 7, 48–57.
- МАЛЫГИНА 1998в Малыгина, Н.М. "Котлован". *Энциклопедия литературных произведений*. Москва, 1998, 247–249.
- МАЛЫГИНА 1999а Малыгина, Н.М. Повороты американского сюжета Андрея Платонова. Неизвестный источник пьесы Андрея Платонова "Ноев ковчег". *Октябрь*, 1999, № 7, 168–175.
- МАЛЫГИНА 1999б Малыгина, Н.М. Путь к всеобщей гармонии. Платонов и Достоевский. *Литература в школе*, 1999, № 7, 43–50.
- МАЛЫГИНА 1999в Малыгина, Н.М. Роман Платонова как мотивная структура. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 3. Москва, 1999, 212–222.

- МАРАМЗИН 1965 Марамзин, В.Р. Предисловие к публикации сказки А. Платонова "Разноцветная бабочка". *Костер*, 1965, № 3, 27.
- МАРКШТАЙН 1994 Маркштайн, Э. Дом и Котлован, или Мнимая реализация утопии. *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 284–302.
- МАРОШИ 1991 Мароши, В.В. Роль мифологических оппозиций в мотивной структуре прозы А. Платонова. *Эстетический дискурс*. Новосибирск, 1991, 144–152.
- МАРЧЕНКО 1967 Марченко, А. Одно только слово. Рецензия на книгу Л.Я. Борового "Язык писателя. А.Фадеев, Вс. Иванов, М. Пришвин, Андрей Платонов". *Вопросы литературы*, 1967, № 2, 192–196.
- МАТВЕЕВА 1995а Матвеева, И. Приемы создания комического в раннем творчестве Платонова. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 287–291.
- МАТВЕЕВА 1995б Матвеева, И. Сатирические и комические элементы в раннем творчестве А. Платонова. *Русская литература XX века: образ, язык, мысль: Межвуз. сборник научных трудов*. Москва, 1995, 3–13.
- МЕЕРСОН 1997 Меерсон, О. "Свободная вещь": поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkeley, 1997.
- МЕЛЕТинский 1976 Мелетинский, Е.М. *Поэтика мифа*. Москва, 1976.
- МЕЛЕТинский 1987 Мелетинский, Е.М. Демиург. *Мифы народов мира*. Москва, 1987, 366.
- МЕЛЕТинский 1994 Мелетинский, Е.М. *О литературных архетипах*. Москва, 1994.
- МЕРК 1995 Мерк, А. К проблеме антиутопических стратегий в романе "Чевенгур". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 134–140.
- МЕТЧЕНКО 1967 Метченко, А.И. О социалистическом и критическом реализме. *Москва*, 1967, № 6, 192–202.
- МИНАКОВА 1995 Минакова, А.М. Тезисы доклада "Мифопоэтика в повести А. Платонова "Котлован"". *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 297–298.
- МИНДЛИН 1966/1968/1994 Миндлин, Эм. Андрей Платонов. *Простор*, 1966, № 5, 56–62./*Необыкновенные собеседники*. Москва, 1968, 418–439./*Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 31–51.

- МИНЦ 1978 Минц, З.Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов. *Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Ученые записки Тартуского гос. университета*, 459. Тарту, 1978, 76–120.
- МИНЦ 1992 Минц, З.Г. "Забытая цитата" в поэтике русского пост-символизма. *Труды по знаковым системам XXV. Семиотика и история*. Tartu riikliku Ülikooli toimetised 936. Tartu, 1992, 123–136.
- МИТРАКОВА 1970 Митракова, Н.М. Литература о жизни и творчестве А. Платонова. *Творчество Андрея Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 231–240.
- МИФЫ... 1987 *Мифы народов мира. Т. 1*. Москва, 1987.
- МИФЫ... 1988 *Мифы народов мира. Т. 2*. Москва, 1988.
- МИХАЙЛОВ 1967 Михайлов, О.Н. Читая Андрея Платонова. *Дружба народов*, 1967, № 1, 273–278.
- МИХЕЕВ 1995 Михеев, М. Некоторые содержательные комментарии к тексту платоновского "Чевенгура". *Московский лингвистический журнал*, Т. 2, 1995, 262–290.
- МИХЕЕВ 1998 Михеев, М. Нормативное и "насильственное" использование словосочетания в поэтическом языке Андрея Платонова. *Русистика сегодня*, 1998, № 1–2, 13–40.
- МИХЕЕВ 1999а Михеев, М.Ю. Портрет человека у Андрея Платонова. *Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке*. Москва, 1999, 356–366.
- МИХЕЕВ 1999б Михеев, М.Ю. Платоновская душа (или неполучившаяся утопия). *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 159–170.
- МНЕ ЭТО НУЖНО НЕ... 1988 "Мне это нужно не для славы...": Письма к Горькому. Вступительная заметка, публикация и комментарии Е. Литвина. *Вопросы литературы*, 1988, № 9, 175–183.
- МОРОЗОВ 1995 Морозов, А.И. *Конец утопии. Из истории советского искусства в СССР 1930-х годов*. Москва, 1995.
- МОСКВА... 1998 *Москва и "Московский текст" русской литературы*. Москва, 1998.
- МОСКВА... 1999 *Москва и "Москва" Андрея Белого*. Под ред. М.Л. Гаспарова. Москва, 1999.
- МОСКОВСКАЯ 1993 Московская, Д.С. "Частные мыслители" 30-х годов: поставангард в русской прозе. *Вопросы философии*, 1993, № 8, 97–104.

- МОТЯШОВ 1968 Мотяшов, И.П. Ответственность художника. *Вопросы литературы*, 1968, № 12, 3–32.
- МУЩЕНКО 1990 Мущенко, Е.Г. Платоновские чтения в Воронеже. *Филологические науки*, 1990, № 4, 125–126.
- НАБРОСКИ... 1995 Наброски к замыслу неизвестного романа? (По неопубликованным рукописям А. Платонова в Пушкинском доме.) Публикация Н.А. Грозной. *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 146–152.
- НАГИБИН 1961 Нагибин, Ю.М. Дебрецен — Будапешт. *Знамя*, 1961, № 5, 6–55.
- НАГИБИН 1967 Нагибин, Ю.М. После спектакля "Волшебное существо" (по мотивам пьесы А. Платонова и Р. Фраермана в постановке филиала Малого театра в Москве). *Наш современник*, 1967, № 7, 97–101.
- НАГИБИН 1987 Нагибин, Ю. Ночью нет ничего страшного. *Нева*, 1987, № 2, 135–141.
- НАГИБИН 1989 Нагибин, Ю. "Он принял меня в царство боли". *Родина*, 1989, № 11, 72–75.
- НАГИБИН 1994 Нагибин, Ю. Еще о Платонове. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 74–78.
- НАЙМАН & НЕСБЕТ 1992 Найман, Э., Несбет, А. (Naiman, E., Nesbet, A.) Mise en abîme: Платонов, Золя и поэтика труда. *Revue des Études Slaves*, 1992, Т. 64, F. 4, 619–633.
- НАЙМАН 1994 Найман, Э. "Из истины не существует выхода". Андрей Платонов между двух утопий. *Новое литературное обозрение*, 1994, № 9, 233–250.
- НАЙМАН 1998 Найман, Э. В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова. *Новое литературное обозрение*, 1998, № 32, 60–76.
- НЕРОЗНАК 1997 Нерознак, В.П. Теория словесности: старая и новая парадигмы. *Русская словесность*. Москва, 1997, 5–8.
- НИКОЛАЕВ 1969 Николаев, В. Верный сын рабочего класса: Андрей Платонов о романе Николая Островского "Как закалялась сталь". Предисловие к публикации статьи А. Платонова "Павел Корчагин". *Дон*, 1969, № 9, 179.
- НИКОНОВА 1970a Никонова, Т.А. Человек и революция ("Севастополь" А. Малышкина и "Сокровенный человек" А. Платонова). *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 157–164.

- НИКОНОВА 1970б Никонова, Т.А. Комментарий к повести А. Платонова "Епифанские шлюзы". *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 204–210.
- НИКОНОВА 1995а Никонова, Т.А. Научно-исследовательская лаборатория по изучению литературы XX века. *Филологические записки*, В. 4, 1995, 251–253.
- НИКОНОВА 1995б Никонова, Т.А. Тема "рядового народа" и власти в трактовке советской литературы 30-х годов и А. Платонова. *Андрей Платонов. Проблемы интерпретации*. Воронеж, 1995, 11–20.
- НИНОВ 1968 Нинов, А.А. "Настало время нужды в героическом..." М. Горький и советский рассказ 20–30-х годов. *Звезда*, 1968, № 6, 192–199.
- НОВИКОВ 1989 Новиков, А. Из неизданной повести "Кустари слова". К 90-летию со дня рождения А. Платонова. Вступительная заметка и публикации М.Д. Эльзона, примечания О.Г. Ласунского. *Подъем*, 1989, № 10, 221–226.
- НОВИКОВА 1994 Новикова, Т. Аллегорический образ русской души в романе Андрея Платонова "Счастливая Москва". *Русский язык за рубежом*, 1994, № 1, 106–112.
- НОВИКОВА 1997 Новикова, Т. Пространственно-временные координаты в утопии и антиутопии: Андрей Платонов и западный утопический роман. *Вестник Московского университета, серия 9, Филология*, 1997, № 1, 67–77.
- НОВИКОВА 1998 Новикова, Т. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов). *Вопросы литературы*, 1998, № 7–8, 179–203.
- НОВИКОВА 1999 Новикова, Т. Одна из антиутопий А. Платонова (пьеса "Шарманка" и ее метаморфозы). *Филологические науки*, 1999, № 1, 92–100.
- НОНАКА 1999 Нонака, С. О точке зрения как художественном приеме в романе "Чевенгур". *Филологические записки*, В. 13, 1999, 40–53.
- НОСОВ 1989 Носов, С.Н. О стилистике романа А. Платонова "Чевенгур". *Русская речь*, 1989, № 1, 22–28.
- ОБОРОТНАЯ... 1995 Обратная сторона "Котлована". Очерк Андрея Платонова "В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)". Вступительная статья и примечания Т.М. Вахитовой. *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 112–127.
- ОЖЕГОВ 1981/1986/1989 Ожегов, С.И. *Словарь русского языка*. Москва, 1986/1989.

- ОЖЕГОВ & ШВЕДОВА 1993
Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. *Толковый словарь русского языка*. Москва, 1993.
- ОЗЕРОВ 1983
Озеров, А. Мастерская переводчиков. *Воспоминания о Литинституте: к 50-летию Литературного института им. А.М. Горького Союза писателей СССР, 1933–1983*. Москва, 1983, 408.
- ОЗЕРОВ 1967
Озеров, В.М. Строительство на земле, строительство в душах. *Знамя*, 1967, № 4, 232–242.
- ОРЛОВ 1998
Орлов, Ю.И. "Усомнившийся Платонов". Изучение языка и стиля писателя. XI класс. *Литература в школе*, 1998, № 7, 125–129.
- ОРЛОВА 1983
Орлова, Е.И. Рецензия на книгу Н.Г.Полтавцевой "Философская проза Андрея Платонова". *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*, 1983, № 3, 87–88.
- ОСНОВНЫЕ... 1970
Основные даты жизни и творчества А. Платонова. Данные уточнены Э.П. Иноземцевой. *Творчество Андрея Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970/*Ann Arbor*, 1986, 229–230.
- ОСНОВЫ... 1997
Основы онтологии. Под редакцией Ф.Ф. Вяккерера, В.Г. Иванова, Б.И. Липского, Б.В. Маркова. Санкт-Петербург, 1997.
- ОТОМО 1995
Отото, Х. Три стихии в "Чевенгуре" Андрея Платонова. *Japanese Slavic and East European Studies*. 1995, V. 16, 33–45.
- ПАВЛОВСКИЙ 1991
Павловский, А.И. Яма (О художественно-философской концепции повести Андрея Платонова "Котлован"). *Русская литература*, 1991, № 1, 3–20.
- ПАНКОВА 1999
Панкова, Е.А. Рецензия на диссертацию П.-С. Бергер-Бюгел "Andrej Platonov: Der Roman "Sčastlivaja Moskva im Kontext seines Schaffens und seiner Philosophie. München, 1999. *Филологические записки*, В. 13, 1999, 258–260.
- ПАПЕРНЫЙ 1996
Паперный, В. *Культура два*. Москва, 1996.
- ПАРАМОНОВ 1987
Парамонов, Б. Чевенгур и окрестности. *Континент*, 1987, № 54, 333–372.
- ПАСТУШЕНКО 1995
Пастушенко, Ю. Поэтика смерти в повести "Котлован". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 2. Москва, 1995, 191–197.
- ПАСТУШЕНКО 1999а
Пастушенко, Ю. Система имен персонажей "Чевенгура" и мифологическая символика романа. *Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж, 1999, 33–34.

- ПАСТУШЕНКО 1996
Пастушенко, Ю. Мифологическая символика в романе "Чевенгур". *Филологические записки*, В. 13, 1999, 28–40.
- ПАУСТОВСКИЙ 1963
Паустовский, К. Книга скитаний. *Новый мир*, 1963, № 10, 110.
- ПАУСТОВСКИЙ 1967
Паустовский, К. Будущее нашей литературы. *Новый мир*, 1967, № 11, 228.
- ПАХОМОВА 1974
Пахомова, М.Ф. *Карелия в творчестве советских писателей*. Петрозаводск, 1974, 205–209.
- ПЕРХИН 1990
Перхин, В. Два письма Андрея Платонова. *Русская литература*, 1990, № 1, 228–232.
- ПЕРХИН 1993
Перхин, В.В. Предисловие, публикация и комментарии к публикации статьи А. Платонова "О первой социалистической трагедии". *Русская литература*, 1993, № 2, 200–206.
- ПЕРХИН 1994
Перхин, В. Предисловие и подготовка текста публикации рассказа А. Платонова "Семейство". *Москва*, 1994, № 1, 91–97.
- ПЕРХИН 1997
Перхин, В.В. Предисловие к публикации очерка А. Платонова "Кухонный мужик Советского Союза". Публикация В.В. Перхина. *Русская литература*, 1997, № 3, 175–177.
- ПЕТРОВСКИЙ 1984
Петровский, Н.А. *Словарь русских личных имен*. Москва, 1984.
- ПИРЕТТО 1995
Пиретто, Д.П. Тройка и поезд: свое и чужое в русской литературе. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV. "Свое" и "чужое" в литературе и культуре*. Тарту, 1995, 297–309.
- ПISКУНОВА 1989
Пискунова, С.И. Мудрость заброшенных книг. *Вопросы философии*, 1989, № 3, 31–34.
- ПISКУНОВА & ПISКУНОВ 1989
Пискунова, С., Пискунов, В. Сокровенный Платонов. К выходу в свет романа "Чевенгур", повестей "Котлован" и "Ювенильное море". *Литературное обозрение*, 1989, № 1, 17–29.
- ПISКУНОВА 1995
Пискунова, А. Классическая коллизия ("Моцарт и Сальери") в творчестве Набокова и Платонова. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 250–258.
- ПISКУНОВА 1999
Пискунова, А. Бикогитальность (двоемыслие) в романе "Счастливая Москва". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 424–431.
- ПЛАТОНОВА 1969
Платонова, М.А. Предисловие к публикации пьесы А. Платонова "Без вести пропавший, или Избушка возле фронта". *Наш современник*, 1969, № 2, 44–45.

- ПЛАТОНОВА 1971 Платонова, М.А. От составителя. *Платонов, А. Течение жизни*. Москва, 1971.
- ПЛАТОНОВА 1974 Платонова, М.А. Послесловие к публикации пьесы А. Платонова "Ученик лицея". *Наши современники*, 1974, № 6, 123–124.
- ПЛАТОНОВА 1975 Платонова, М.А. Публикация и вставные главки к "Живя главной жизнью. (А. Платонов в письмах жене, документах и очерках)". *Волга*, 1975, № 9, 160–179.
- ПОВЕСТЬ... 1995 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*. Санкт-Петербург, 1995, 309–390.
- ПОДОРОГА 1989 Подорога, В.А. Евнух души (Позиция чтения и мир Платонова). *Вопросы философии*, 1989, № 3, 21–26.
- ПОДОРОГА 1995 Подорога, В.А. Понятие тела. *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*. Москва, 1995, 9–98.
- ПОЛТАВЦЕВА 1968 Полтавцева, Н.Г. Рецензия на книгу "Платонов, А. Четыре рассказа". *Дон*, 1968, № 11, 175–176.
- ПОЛТАВЦЕВА 1977а Полтавцева, Н. *Критика мифологического сознания в творчестве Андрея Платонова*. Ростов на Дону, 1977.
- ПОЛТАВЦЕВА 1977б Полтавцева, Н.Г. Человек и природа (философские повести "Женшень" М. Пришвина и "Джан" А. Платонова). *Филологические этюды. Современная русская литература, литература народов СССР и фольклор*. Ростов на Дону, 1977, 19–34.
- ПОЛТАВЦЕВА 1979 Полтавцева, Н. *Философско-этическая проблематика прозы Андрея Платонова*. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина, 1979.
- ПОЛТАВЦЕВА 1981 Полтавцева, Н. *Философская проза Андрея Платонова*. Ростов на Дону, 1981.
- ПОЛТАВЦЕВА 1988 Полтавцева, Н. "Музыка всегда играет ради победы..." *Театр*, 1988, № 1, 28–29.
- ПОПОВ 1991 Попов, К. Идеино-художественная значимость слова (о слове *тишина* в произведениях А. Платонова "Котлован", "Ювенильное море", "Чевенгур"). *Русский язык в СССР*, 1991, № 3, 29–33.
- ПРЕДИСЛОВИЕ... 1967 Предисловие к публикации пьесы А. Платонова "Голос отца". *Звезда Востока*, 1967, № 3, 80.

- ПРИКЛЮЧЕНИЕ... 1989
Приключение идеи. К истории создания романа "Чевенгур". Публикация Л. Шубина. Вступительная статья и примечания Е. Шубиной. *Литературное обозрение*, 1989, № 9, 27–30.
- ПРИХОДЬКО 1967
Приходько, В.А. "... Ты должна быть лучше". *Огонек*, 1967, № 12, 20.
- ПРОПП 1986
Пропп, В.Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград, 1986.
- ПРОСКУРИНА 1996
Проскурина, Е.Н. Мотив бездомья в произведениях А. Платонова 20–30-х гг. "Вечные" сюжеты русской литературы ("блудный сын" и другие). Новосибирск, 1996, 132–141.
- ПУСТОВОЙТ 1989
Пустовойт, П.Г. О языке романа А. Платонова "Чевенгур". *Русская речь*, 1989, № 4, 30–36.
- ПЬЕСА... 1995
Пьеса А.П. Платонова "Голос отца" ("Молчание"). История текста — история замысла. Публикация, вступительная статья и комментарий А.А. Харитоновой. *Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов*. Санкт-Петербург, 1995, 391–425.
- РАДБИЛЬ 1998
Радбиль, Т.Б. *Мифология языка Андрея Платонова*. Нижний Новгород, 1998.
- РАДБИЛЬ 1999а
Радбиль, Т.Б. "Возможные миры" в слове А. Платонова. *Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж, 1999, 34–38.
- РАДБИЛЬ 1999б
Радбиль, Т.Б. "Семантика возможных миров" в языке А. Платонова. *Филологические записки*, В. 13, 1999, 137–153.
- РАЕВСКИЙ 1985
Раевский, Д.С. *Модель мира скифской культуры*. Москва, 1985.
- РАЗГОН 1994
Разгон, Л. Отрок Платон. *Литературная газета*, 1994, 1 июня, № 22, 12.
- РИВКИС & СТЕБУН 1963
Ривкис, Я., Стебун, И. Горьковская концепция человека и современный герой. *Октябрь*, 1963, № 11, 181–195.
- РИСТЕР 1988
Ристер, В. (Rister, V.) Имя персонажа у А. Платонова. *Russian Literature*, 1988, XXIII–IV, 133–146.
- РОЛЬ... 1988
Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. Под ред. Б.А. Серебренникова. Москва, 1988.
- РОМАНОВА 1981
Романова, Е.С. Андрей Платонов — читатель. *Библиотекарь*, 1981, № 2, 55–56.
- РОНЕН 1998
Ронен, О. Вторичное упрощение как тема и метод у Платонова (на материале сказки о Тютне). *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 327–332.

- РОСМАН 1990 Росман, Э.Б. Материалы об А.П.Платонове в Госархиве Воронежской области. *Советский архив*, 1990, № 4, 99–100.
- РОСТОВЦЕВА 1983 Ростовцева, И.И. Вступительная заметка к публикации подборки стихотворений А. Платонова. *День поэзии*. Москва, 1983, 85.
- РОСТОВЦЕВА 1988 Ростовцева, И. Платонов сегодня. У человеческого сердца. *Октябрь*, 1988, № 11, 158–165.
- РУДАКОВСКАЯ 1995 Рудаковская, Э. Бытийная лексика ("жизнь", "жить") в романе А. Платонова "Чевенгур". *Русская филология 6. Сборник научных работ молодых филологов*. Тарту, 1995, 148–157.
- РУДАКОВСКАЯ 1996 Рудаковская, Э. Роман Андрея Платонова "Чевенгур": синтаксис предложения и построение текста. *Русская филология 7. Сборник научных работ молодых филологов*. Тарту, 1996, 226–235.
- РУДАКОВСКАЯ 1997 Рудаковская, Э. Грамматика и идеология текста: к вопросу о грамматической категории числа в романе А. Платонова "Чевенгур" (Категория неопределенности). *Русская филология 8. Сборник научных работ молодых филологов*. Тарту, 1997, 165–171.
- РУДАКОВСКАЯ 1998 Рудаковская, Э. *Средства выражения авторской позиции в романе Андрея Платонова "Чевенгур"*. Диссертация на соискание ученой степени *magister artium* (русская литература). Тарту, 1998.
- РУДНЕВ 1999 Руднев, В.П. *Словарь культуры XX века*. Москва, 1999.
- РУССКИЙ... 1991 *Русский эрос или философия любви в России*. Сост. и автор вступ. ст. В.П. Шестаков. Москва, 1991.
- РУССКИЙ... 1993 *Русский космизм. Антология философской мысли*. Москва, 1993.
- РЯБОВ 1997 Рябов, О. *Женщина и женственность в философии серебряного века*. Иваново, 1997.
- САВЕЛЬЗОН 1991 Савельзон, И.В. А.П. Платонов в восприятии зарубежных исследователей. Обзор. *РЖ Общественные науки в СССР, серия 7, Литературоведение*, 1991, № 4, 69–88.
- САВЕЛЬЗОН 1992 Савельзон, И. Комментарии к "Володькиному мужу". *Russian Literature*, 1992, XXXII–III, 307–328.
- САВЕЛЬЗОН 1999 Савельзон, И. Категория Пространства в художественном мире А. Платонова. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 233–243.
- САВКИН 1991 Савкин, И. Живые и мертвые: проблема нового образа истории в прозе Андрея Платонова. *Silentium*, В. 1. Санкт-Петербург, 1991, 42–54.

- САВКИН 1995 Савкин, И.А. На стороне Платона. Карсавин и Платонов, или Об одной не-встрече. *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 153–162.
- САННИКОВ 1999 Санников, Д. Две записки Андрея Платонова. *Вопросы литературы*, 1999, июнь-август, 1999, 365–367.
- САРНОВ 1989 Сарнов, Б. Русская проза из запасников. XX век. *Огонек*, 1989, № 33, 11.
- САРЫЧЕВ 1993 Сарычев, В.А. А. Платонов и эстетика "жизнетворчества". *Андрей Платонов: Исследования и материалы. Сборник трудов*. Воронеж, 1993, 153–160.
- САРЫЧЕВ 1995 Сарычев, В.А. А. Платонов и В. Маяковский "Проект лучшего мира". *Андрей Платонов. Проблемы интерпретации*. Воронеж, 1995, 36–44.
- САРЫЧЕВ 1999 Сарычев, Я.В. Картина мира А. Платонова: религиозно-философский аспект. *Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж, 1999, 42–45.
- СВИТЕЛЬСКИЙ 1970 Свительский, В.А. Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника. *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 7–26.
- СВИТЕЛЬСКИЙ 1979 Свительский, В. Фантазии молодого А. Платонова. *Революция. Жизнь. Писатель*. Воронеж, 1979, 64–73.
- СВИТЕЛЬСКИЙ 1987 Свительский, В.А. Наш союзник Андрей Платонов. *Литературное обозрение*, 1987, № 10, 101–103.
- СВИТЕЛЬСКИЙ 1988 Свительский, В.А. Восполненное слово. Вернуться на дорогу, ведущую в храм. (О повести А. Платонова "Котлован".) *Подъем*, 1988, № 5, 136–140.
- СВИТЕЛЬСКИЙ 1989 Свительский, В. Голос не из хора. Вступительная статья и примечания к публикации письма Б.Г.Пескова А.П. Платонову от 27.05.1933. *Подъем*, 1989, № 10, 142–144.
- СВИТЕЛЬСКИЙ 1999а Свительский, В.А. Чарли Чаплин в сознании А. Платонова и О. Мандельштама. *Филологические записки*, В. 13, 1999, 107–118.
- СВИТЕЛЬСКИЙ 1999б Свительский, В.А. Вынужденный жанр. *Платоновград. Литературное приложение к газете "Воронежский курьер"*, 1999, 1.9., 8.
- СВИТЕЛЬСКИЙ & СКОБЕЛЕВ 1976 Свительский, В.А., Скобелев, В.П. "Радостное состояние поэзии". *Подъем*, 1976, № 2, 139–144.

- СВИТЕЛЬСКИЙ & СКОБЕЛЕВ 1979
Свительский, В.А., Скобелев, В.П. На сегодня и впрок. (Заметки к 80-летию А. Платонова.) *Подъем*, 1979, № 4, 133–141.
- СВИТЕЛЬСКИЙ & СЕРГИЕНКО 1987
Свительский, В.А., Сергиенко, С.А. С. Пушкин в сознании Андрея Платонова: к 150-летию со дня смерти поэта. *Подъем*, 1987, № 2, 119–128.
- СЕГАЛ 1979
Сегал, Д. Литература как вторичная моделирующая система. *Slavica Hierosolymitana*, 1979, V. IV, 1–35.
- СЕЙРАНЯН 1968
Сейранян, Н.П. Сатира Андрея Платонова. *Вестник Ереванского университета*, 1968, № 3, 174–180.
- СЕЙРАНЯН 1970
Сейранян, Н.П. Концепция человека в творчестве Андрея Платонова. *Вестник общественных наук АН Армянской ССР*. Ереван, 1970, № 2, 59–68.
- СЕЙРАНЯН 1970
Сейранян, Н.П. *Творчество Андрея Платонова 20-х годов*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ерев. гос. ун-т. Ереван, 1970.
- СЕЙРАНЯН 1978
Сейранян, Н.П. Роман Андрея Платонова "Чевенгур". *Молодой научный работник. Общественные науки*. Ереван, 1978, № 1, 109–118.
- СЕЙФРИД 1994а
Сейфрид, Т. Писать против материи: о языке "Котлована" Андрея Платонова. *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 303–319.
- СЕЙФРИД 1994б
Сейфрид, Т. Платонов как прото-соцреалист. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. Москва, 1994, 145–154.
- СЕЙФРИД 1998
см. ЗЕЙФРИД 1998
- СЕКЕ 1988
Секе, К. Анализ повести А. Платонова "Джан". *Acta Universitatis Szegendrensis de Attila Jozsef Nominatae. Dissertationes Slavicae*. Szeged, 1988, V. 19, 57–72.
- СЕЛИЩЕВ 1928
Селищев, А.М. *Язык революционной эпохи (из наблюдений над русским языком последних лет: 1917–1926)*. Москва, 1928.
- СЕЛИЩЕВ 1968
Селищев, А.М. *Избранные труды*. Москва, 1968.
- СЕМЕНОВ 1985
Семенов, Р.А. Афанасий Иванович и Аграфена Максимовна, или Образ семьянина у Гоголя и Платонова. *Литературная учеба*, 1985, № 6, 183–193.
- СЕМЕНОВА 1988а
Семенова, С. Идея жизни у Андрея Платонова. *Москва*, 1988, № 3, 180–189.
- СЕМЕНОВА 1988б
Семенова, С. Мытарства идеала: К выходу в свет "Чевенгура" А. Платонова. *Новый мир*, 1988, № 5, 218–231.

- СЕМЕНОВА 1989а Семенова, С. "В усилии к будущему времени..." (Философия Андрея Платонова). *Преодоление трагедии. "Вечные вопросы" в литературе*. Москва, 1989, 318–377.
- СЕМЕНОВА 1989б Семенова, С.Г. Сердечный мыслитель. *Вопросы философии*, 1989, № 3, 26–31.
- СЕМЕНОВА 1990 Семенова, С. А. Платонов. *Николай Федоров: творчество жизни*. Москва, 1990, 363–373.
- СЕМЕНОВА 1994а Семенова, С. "Тайное тайных" Андрея Платонова. (Эрос и пол). *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва, 1994, 122–153.
- СЕМЕНОВА 1994б Семенова, С. *Тайны царствия небесного*. Москва, 1994.
- СЕМЕНОВА 1995 Семенова, С. Воскрешенный роман Андрея Платонова. Опыт прочтения "Счастливой Москвы". *Новый мир*, 1995, № 9, 209–226.
- СЕМЕНОВА 1996 Семенова, С. Темы воскрешения и преображения мира в поэзии 20-х годов. *Философия бессмертия и воскрешения. В. 2*. Москва, 1996, 71–107.
- СЕМЕНОВА 1999 Семенова, С. "Влечение людей в тайну взаимного существования..." (Формы любви в романе). *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 108–123.
- СЕРАФИМОВА 1999 Серафимова, В.Д. Образ музыки в романе. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 273–276.
- СЕРГЕЕВА 1979 Сергеева, Э. Труд, дарующий радость. *Знамя*, 1979, № 9, 236–239.
- СЕРЕБРЕННИКОВ 1988 Серебрянников, Б.А. *Роль человеческого фактора в языке: язык и мышление*. Москва, 1988.
- СИЗЫХ 1995 Сизых, О.В. Традиция А. Пушкина в изображении "маленького человека" в творчестве А. Платонова. *Русская литература XX века: образ, язык, мысль. Межвуз. сборник науч. трудов*. Москва, 1995, 14–21.
- СКОБЕЛЕВ 1970 Скобелев, В.П. О народном характере в прозе А. Платонова 20-х годов. *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970/Ann Arbor, 1986, 56–74.
- СКОБЕЛЕВ 1981 Скобелев, В.П. О поэтике платоновской прозы. *Подъем*, 1981, № 9, 143–149.
- СКОБЕЛЕВ 1983 Скобелев, В.П. Поэтический образ идеи. Рецензия на книгу Н.Г. Полтавцевой "Философская проза Андрея Платонова". *Подъем*, 1983, № 4, 137–139.

- СКОБЕЛЕВ 1988 Скобелев, В.П. Андрей Платонов и другие. *Нева*, 1988, № 5, 179–181.
- СКОБЕЛЕВ 1995 Скобелев, В.П. Андрей Платонов и Борис Пильняк (романы "Чевенгур" и "Волга впадает в Каспийское море"). *Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения*. Москва, 1995, 172–186.
- СЛАВИН 1965 Славин, Л. Андрей Платонов. *Портреты и записки*. Москва, 1965, 95–100.
- СЛИВОВСКИЕ 1992 Śliwowsky, W. & R. Польские судьбы Андрея Платонова. *Slavia Orientalis*, Т. XLI, 1992, № 3, 97–111.
- СЛУЦКИЙ 1967 Слуцкий, Б. Писатель, не ставший кинематографом. *Искусство кино*, 1967, № 3, 118–120.
- СМИРНОВ 1994 Смирнов, И.П. *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Москва, 1994.
- СМИРНОВ 1995 Смирнов, Л. Социалистическая утопия как архитектурная реальность. Архитектура Москвы 30-х – начала 50-х годов. *Наше наследие*, 1995, № 35–36, 198–209.
- СМИРНОВА 1983 Смирнова, В.Г. Переосмысление отвлеченных существительных в художественной системе Андрея Платонова. *Филологические науки*, 1983, № 5, 70–73.
- СОКОЛОВ 1997 Соколов, Б. "Счастливая Москва" и "Мастер и Маргарита": спор о городе и мире. *Континент*, В. 3, 1997, № 93, 296–312.
- СОЛЖЕНИЦЫН 1965/1983 Солженицын, А. Не обычай дөгтем щи белить, на то сметана. *Литературная газета*, 1965, 4 ноября./*Собрание сочинений. Т. 10*. Вермонт, Париж, 1983, 468.
- СОЛОВЬЕВ 1916 Соловьев, Вл. Мировая душа. *Новый Энциклопедический словарь*. Т. 26. Петроград, 1916, 788–789.
- СОЛОВЬЕВ 1991 Соловьев, В. Смысл любви. *Русский эрос или философия любви в России*. Москва, 1991, 19–77.
- СПИРИДОНОВА 1997 Спиридонова, И.А. Портрет в художественном мире Андрея Платонова. *Русская литература*, 1997, № 4, 170–183.
- СПИРИДОНОВА 1999 Спиридонова, И.А. "Узник": образ Сарториуса. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 3. Москва, 1999, 303–311.
- СТАРИКОВА 1972 Старикова, Е.Д. *Достоевский — художник и мыслитель*. Москва, 1972, 669–677.
- СТЕПАНОВ 1997 Степанов, Ю.С. *Константы. Словарь русской культуры*. Москва, 1997.

- СТЕРНИН 1999 Стернин, И.А. "Язык смысла" А. Платонова. *Филологические записки*, В. 13, 1999, 154–162.
- СТРАНА... 1994–1999 *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. Т. I–III*. Москва, 1994–1999.
- СТЮФЛЯЕВА 1970 Стюфляева, М.И. Романтический элемент в прозе А. Платонова. *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970, 27–36.
- СУПЕРАНСКАЯ & СУСЛОВА 1984 Суперанская, А.В., Суслова, А.В. *Современные русские фамилии*. Москва, 1984.
- СУЧКОВ 1966 Сучков, Ф.Ф. Предисловие к публикации А. Платонова "Дванов и Мрачинский: отрывок из неопубликованного романа". *Кругозор*, 1966, № 11, 9.
- СУЧКОВ 1988 Сучков, Ф.Ф. Подвиг Платонова. Вступительная заметка к публикации рассказов А. Платонова "Волчек", "Волы", "Ерик". *Юность*, 1988, № 6, 56.
- СУЧКОВ 1989 Сучков, Ф.Ф. Сокровенный человек. Предисловие к публикации отрывка из рассказа А. Платонова *Уля. Трезвость и культура*, 1989, № 9, 32–33.
- СУЧКОВ 1994 Сучков, Ф.Ф. Каравай черного хлеба. *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 87–93.
- СЧЕНСНОВИЧ 1989 Сченснович, В.Н. Новые исследования творчества А. Платонова. *РЖ Общественные науки в СССР, серия 7*, 1989, № 4, 114–140.
- ТАРАНИН 1983 Таранин, А. Рецензия на книгу В.В.Васильева "Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества". *Сибирские огни*, 1983, № 7, 71–172.
- ТАРАТУГА 1994 Таратуга, Е. Повышенное содержание совести. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 100–104.
- ТАРЛАНОВ 1990 Тарланов, З.К. "Котлован". История без конца. *Север*, 1990, № 5, 152–160.
- ТАРЛАНОВ 1993 Тарланов, З.К. "Котлован" А. Платонова: Своеобразие стиля. *Язык. Этнос. Время*. Петрозаводск, 1993, 197–216.
- ТАУБМАН 1984 Таубман, Е.И. Одухотворенный человек: 85 лет со дня рождения А. Платонова. *Наука и религия*, 1984, № 12, 46–48.
- ТВОРЧЕСТВО... 1970 *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения*. Воронеж, 1970.
- ТВОРЧЕСТВО... 1995 *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995.

- ТИМОФЕЕВ 1968 Тимофеев, Л.И. Метод живой, движущийся. *Вопросы литературы*, 1968, № 1, 3–19.
- ТОКАРЕВ 1987 Токарев, С.А. Душа. *Мифы народов мира. Т. 1.* Москва, 1987, 414–415.
- ТОЛКОВЫЙ... 1935–1940
Толковый словарь русского языка в 4-х томах. Под ред. Д.Н. Ушакова. Москва, 1935–1940.
- ТОЛСТАЯ-СЕГАЛ 1967
Толстая-Сегал, Е. О рассказе А. Платонова "Родина электричества". *Материалы XXII научной студенческой конференции. Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарт. гос. университет.* Тарту, 1967, 116–120.
- ТОЛСТАЯ-СЕГАЛ 1978a
Толстая-Сегал, Е. О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова). *Slavica Hierosolymitana*, 1978, V. II, 169–211.
- ТОЛСТАЯ-СЕГАЛ 1978b
Толстая-Сегал, Е. Стихийные силы: Платонов и Пильняк (1928–1929). *Slavica Hierosolymitana*, 1978, V. III, 89–109.
- ТОЛСТАЯ-СЕГАЛ 1979
Толстая-Сегал, Е. Натурфилософские темы в творчестве А. Платонова 20-х–30-х годов. *Slavica Hierosolymitana*, 1979, V. IV, 223–254.
- ТОЛСТАЯ-СЕГАЛ 1980
Толстая-Сегал, Е. Литературный материал в прозе А. Платонова. *Возьми на радость. To Honour Jeanne van der Eng-Lidmeier.* Amsterdam, 1980, 193–264.
- ТОЛСТАЯ-СЕГАЛ 1981a
Толстая-Сегал, Е. Идеологические контексты Платонова. *Russian Literature*, 1981, IX–III, 231–288.
- ТОЛСТАЯ-СЕГАЛ 1981b
Толстая-Сегал, Е. К вопросу о литературной аллюзии в прозе А. Платонова. *Slavica Hierosolymitana*, 1981, V. V–VI, 355–369.
- ТОМАШЕВСКИЙ 1996
Томашевский, Б.В. *Теория литературы. Поэтика.* Москва, 1996.
- ТОМАШЕВСКИЙ 1999
Томашевский, Б.В. *Поэтика.* Москва, 1999.
- ТОПОРОВ 1983
Топоров, В.Н. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура.* Москва, 1983, 227–285.
- ТОПОРОВ 1988a
Топоров, В.Н. Модель мира. *Мифы народов мира. Т. 2.* Москва, 1988, 161–164.

- ТОПОРОВ 1988б Топоров, В.Н. Первочеловек. *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва, 1988, 300–302.
- ТОПОРОВ 1988в Топоров, В.Н. Пространство. *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва, 1988, 340–342.
- ТОПОРОВ 1990 Топоров, В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А.А. Кондратьева "На берегах Ярыни". *Eurasiatica*, 1990, № 16, 20–48.
- ТОПОРОВ 1993 Топоров, В.Н. О резонантном пространстве литературы (несколько замечаний). *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. 1993, 16–60.
- ТОПОРОВ 1994 Топоров, В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. *Studi Slavi*, № 2, 1994, 245–259.
- ТОПОРОВ 1995а Топоров, В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления ("Преступление и наказание"). *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, 1995, 193–259.
- ТОПОРОВ 1995б Топоров, В.Н. Петербург и "Петербургский текст русской литературы" (Введение в тему). *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, 1995, 259–367.
- ТОПОРОВ 1995в Топоров, В.Н. "Минус"-пространство Сигизмунда Кржижановского. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, 1995, 476–574.
- ТРИФОНОВ 1963 Трифонов, Ю.В. Ответ на анкету "Искусство принадлежит народу. Писатели о традициях и новаторстве". *Вопросы литературы*, 1963, № 2, 61–62.
- ТРОЯНОВСКИЙ 1981 Трояновский, П. Капитан Андрей Платонов. Из записок фронтового корреспондента. *Литературная Россия*, 1981, № 19, 8 мая 1981, 8–9.
- ТРОЯНОВСКИЙ 1984 Трояновский, П. Солдатскими дорогами. Из записок фронтового корреспондента. *Москва*, 1984, № 5, 167–173.
- ТУРБИН 1965 Турбин, В. Мистерия А. Платонова. *Молодая гвардия*, 1965, № 7, 293–307.
- ТУРБИН 1987 Турбин, В. Эпос "последних известий". *Дружба народов*, 1987, № 12, 244–246.
- ТУРБИН 1994 Турбин, В.Н. 16 июля 1933. Андрей Платонов и газета. *Незадолго до Водолея*. Москва, 1994, 311–348.
- ТУРКОВ 1966 Турков, А.М. *Николай Заболоцкий*. Москва, 1966, 45–46, 53–54.

- ТЮЛЬПИНОВ 1967 Тюльпинов, Н. Предисловие к публикации А. Платонова "Из записных книжек". Публикация М.А. Платоновой. *Литературная газета*, 1967, № 48, 29 ноября, 7.
- ТЮЛЬПИНОВ 1968 Тюльпинов, Н. Послесловие к публикации сказки А. Платонова "Две крошки". *Костер*, 1968, № 6, 8.
- УВАРОВ 1997 Уваров, М.С. Бинарный архетип в культуре. *Основы онтологии*. Санкт-Петербург, 1997, 260–276.
- УРБАН 1989 Урбан, А. Сокровенный Платонов. *Звезда*, 1989, № 7, 180–192.
- УРЫСОН 1995 Урысон, Е.В. Фундаментальные способности человека и наивная "анатомия". *Вопросы языкознания*, 1995, № 3, 3–16.
- УРЫСОН 1998 Урысон, Е.В. Языковая картина мира vs. обиходные представления (модель восприятия в русском языке). *Вопросы языкознания*, 1998, № 2, 3–21.
- УРЫСОН 1999 Урысон, Е.В. *Дух и душа: к реконструкции архаичных представлений о человеке. Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке*. Москва, 1999, 11–25.
- УСЕНКО 1967 Усенко, Л. Самоцветное слово. Предисловие к публикации А. Платонова "Страх солдата", "Чудесный мальчик", "Иван-Чудо". *Дон*, 1967, № 5, 169–170.
- УСПЕНСКИЙ 1971 Успенский, Б.А. Мена имен в России в исторической и семантической перспективе (К работе А.М. Селищева "Смена фамилий и личных имен"). *Труды по знаковым системам*. В. V. Тарту, 1971, 481–492.
- УСПЕНСКИЙ 1995 Успенский, Б.А. *Поэтика композиции*. Москва, 1995.
- УСПЕНСКИЙ & ЛОТМАН 1994 Успенский, Б.А., Лотман, Ю.М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). *Избранные труды*, Т. 1, Москва, 1994, 219–253.
- УСТЮЖАНИН 1988 Устюжанин, Д. Эти непростые 30-е годы. Статья 3-я. Без истины трудно жить. (Повесть Андрея Платонова "Котлован"). *Литература в школе*, 1988, № 4, 4–11.
- ФАРЫНО 1991 Фарыно, Е. (Faguno, E.) *Введение в литературоведение*. Warszawa, 1991.
- ФАТАЕВА 1997 Фатаева, Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. *Известия АН, серия литературы и языка*, Т. 56, 1997, № 5, 12–21.
- ФАТАЕВА 1998 Фатаева, Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Известия АН, серия литературы и языка*, Т. 57, 1998, № 5, 25–38.

- ФЕДЯКИН 1995 Федякин, С. "Воображаемая логика" Николая Васильева в повестях "Эфирный тракт" и "Котлован". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2.* Москва, 1995, 207–214.
- ФИЛОСОФСКИЙ... 1999 *Философский энциклопедический словарь.* Москва, 1999.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1991 Флоренский, П.В. Столп и утверждение истины. *Русский эрос или философия любви в России.* Москва, 1991, 284–306.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1995 Флоренский, П.В. Природа преобразуемая, осмысляемая или одухотворяемая? *П.А. Флоренский и культура его времени.* Marburg, 1995, 141–170.
- ФОМЕНКО 1968 Фоменко, Л.П. Народ и революция в творчестве А.П. Платонова 20-х годов. *Ученые записки Моск. обл. пед. ин-т им. Н.К. Крупской*, Т. 223, Советская литература, В. 9, 1968, 151–174.
- ФОМЕНКО 1969 Фоменко, Л.П. *Творчество А.П. Платонова (1899–1951).* Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Моск. обл. пед. ин-т им. Н.К. Крупской. Москва, 1969.
- ФОМЕНКО 1970 Фоменко, Л.П. К вопросу о концепции героя в творчестве А. Платонова 20-х годов. *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения.* Воронеж, 1970/*Ann Arbor*, 1986, 45–55.
- ФОМЕНКО 1975 Фоменко, Л.П. Жанровая специфика повестей А.П. Платонова 20-х годов. *Проблемы литературных жанров*, Томск, 1975, 130–132.
- ФОМЕНКО 1976а Фоменко, Л.П. А.М. Горький — критик Андрея Платонова. *Горьковские чтения, 1975. Материалы конференции "А.М. Горький и литературная критика.* Горький, 1976, 140–145.
- ФОМЕНКО 1976б Фоменко, Л.П. О некоторых традициях русской прозы в повестях А. Платонова 20-х годов. *Советская литература. Традиции и новаторство.* В. 1. Ленинград, 1976, 99–110.
- ФОМЕНКО 1978 Фоменко, Л.П. Своеобразие финалов повестей А.П. Платонова. К проблеме изучения стиля прозы А.П. Платонова 20–30-х годов. *Жанрово-стилевые проблемы в советской литературе.* Калинин, 1978, 37–49.
- ФОМЕНКО 1980 Фоменко, Л.П. Своеобразие сюжета повестей А. Платонова 20-х годов. *Жанрово-стилевые проблемы советской литературы.* Калинин, 1980, 90–102.
- ФОМЕНКО 1982 Фоменко, Л. Философская проза Андрея Платонова. Рецензия на книгу Н.Г. Полтавцевой "Философская проза А. Платонова". *Вопросы литературы*, 1982, № 5, 217–223.
- ФОМЕНКО 1985 Фоменко, Л.П. *Человек в философской прозе А. Платонова.* Калинин, 1985.

- ФОМЕНКО 1995 Фоменко, Л.П. "Дом" и "дорога" в романе Андрея Платонова "Чевенгур". *Андрей Платонов. Проблемы интерпретации*. Воронеж, 1995, 97–103.
- ФОМЕНКО 1999 Фоменко, Л.П. Краски и звуки "Счастливой Москвы". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 3. Москва, 1999, 176–186.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ 1997 Фрейденберг, О.М. *Поэтика сюжета и жанра*. Москва, 1997.
- ФУРМАН 1989 Фурман, Д.Е. Сотворение новой земли и нового неба. *Вопросы философии*, 1989, № 3, 34–36.
- ХАЙДЕГГЕР 1993 Хайдеггер, М. *Время и бытие*. Москва, 1993.
- ХАЙЛОВ 1970 Хайлов, А.И. Мал золотник, да дорог. Рецензия на книгу "Митракова, Н.М. А.П.Платонов (1899–1951). Материалы к биобиблиографии". *Подъем*, 1970, № 3, 155–157.
- ХАНЗЕН-ЛЁВЕ 1999 Ханзен-Лёве, А. *Русский символизм*. Санкт-Петербург, 1999.
- ХАНСЕН-ЛЁВЕ 1998 Хансен-Лёве, О. Концепции "жизнетворчества" в русском символизме начала века. *Блоковский сборник XIV К 70-летию З.Г. Минц*. Тарту, 1998, 57–85.
- ХАРИТОНОВ 1992 Харитонов, А.А. Платоновский семинар в Пушкинском Доме. *Русская литература*, 1992, № 1, 224–227.
- ХАРИТОНОВ 1993а Харитонов, А.А. *Способы выражения авторской позиции в повести Андрея Платонова "Котлован"*. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. Санкт-Петербург, 1993.
- ХАРИТОНОВ 1993б Харитонов, А.А. Андрей Платонов в контексте своей эпохи (материалы IV Платоновского семинара). *Русская литература*, 1993, № 2, 243–251.
- ХАРИТОНОВ 1995а Харитонов, А.А. Архитектоника повести А. Платонова "Котлован". *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 70–90.
- ХАРИТОНОВ 1995б Харитонов, А.А. Библиография отечественной литературы о жизни и творчестве А.П. Платонова (1958–1994). *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 307–357.
- ХАРИТОНОВ 1995в Харитонов, А. Система имен персонажей в поэтике повести "Котлован". *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 2. Москва, 1995, 152–172.
- ХАРИТОНОВ & КОЛЕСОВА 1995 Харитонов, А.А., Колесова, Д.В. I–VI Платоновские семинары в Пушкинском Доме (1990–1994). *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 265–306.

- ХЕЛЛЕР 1998 Хеллер, Л. Свистун, Витя и Протоген, или Песня для всех угнетенных. Анархия в мире Андрея Платонова. *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 133–147.
- ХЛУПАЧОВА 1998 Хлупачова, К. Выражение платоновского мира в слове и тексте ("Происхождение мастера"). *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 75–86.
- ХОДЕЛ 1998 Ходел, Р. Углоссия — косноязычие, объективное повествование — сказ (к началу романа Чевенгур). *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 149–159.
- ХОДЕЛ 1999а Ходел, Р. "Заборность" "Счастливой Москвы" и растворение несобственно-прямой речи. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества*. В. 3. Москва, 1999, 243–252.
- ХОДЕЛ 1999б Ходел, Р. Епифания Бертрана Перри. *Третьи Платоновские Чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж, 1999, 53–55.
- ХРЯЩЕВА 1999 Хрящева, Н.П. Миф о Петре I и платоновская современность в повести "Епифанские шлюзы". *Филологические записки*, В. 13, 1999, 77–96.
- ЦИВЬЯН 1990 Цивьян, Т.В. *Лингвистические основы балканской модели мира*. Москва, 1990.
- ЧАЛИКОВА 1988 Чаликова, В. Кому принадлежит Поднебесная. Рецензия на книгу "Китайские социальные утопии". *Новый мир*, 1988, № 12, 249, 251–252.
- ЧАЛМАЕВ 1964 Чалмаев, В.А. "Угль превращается в алмаз..." (Проблема подвига и свободы личности в современной литературе). *Москва*, 1964, № 9, 200–209.
- ЧАЛМАЕВ 1979а Чалмаев, В. Величие простых сердец. *Огонек*, 1979, № 36, 20–21.
- ЧАЛМАЕВ 1979б Чалмаев, В.А. У человеческого сердца. (К 80-летию со дня рождения А. Платонова). *Москва*, 1979, № 8, 205–208.
- ЧАЛМАЕВ 1987 Чалмаев, В.А. "Надежды на высшую жизнь". *Литературное обозрение*, 1987, № 1, 56–59.
- ЧАЛМАЕВ 1988а Чалмаев, В.А. ""Нечаянное" и вечное совершенство Андрея Платонова". Вступительная статья и комментарии. *Андрей Платонов. Государственный житель. Проза, ранние сочинения, письма*. Москва, 1988, 5–33, 570–574, 588–607.
- ЧАЛМАЕВ 1988б Чалмаев, В. Утонувший колокол: читая А. Платонова. *Вопросы литературы*, 1988, № 7, 58–92.
- ЧАЛМАЕВ 1989 Чалмаев, В. *Андрей Платонов. (К сокровенному человеку)*. Москва, 1989.

- ЧАЛМАЕВ 1998 Чалмаев, В. Андрей Платонов как "языковая личность": динамика монологизма в "стратегических" фрагментах его повествований (*Чевенгур*). *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 55–74.
- ЧУДАКОВА 1979 Чудакова, М. *Поэтика Михаила Зощенко*. Москва, 1979, 114–120.
- ШАТАЛИН 1963 Шаталин, М. Живая история (из истории советской литературы). *Знамя*, 1963, № 10, 197–207.
- ШЕВЧЕНКО 1983 Шевченко, М. В доме Герцена. *Воспоминания о Литинституте: к 50-летию Литературного института им. А.М.Горького Союза Писателей СССР, 1933–1983*. Москва, 1983, 322–325.
- ШЕНТАЛИНСКИЙ 1990 Шенталинский, В. Неизданные произведения Платонова. Предисловие к рассказу "Технический роман". *Огонек*, № 19, 1990, 19–20.
- ШЕНТАЛИНСКИЙ 1995 Шенталинский, В.А. Арестованное слово. Досье Николая Клюева и Андрея Платонова. Технический роман. *Рабы свободы. В литературных архивах КГБ*. Москва, 1995, 281–294.
- ШЕНТАЛИНСКИЙ 1998 Шенталинский, В. Охота в ревзоповеднике. Избранные страницы и сцены советской литературы. *Новый мир*, 1998, № 12, 170–175.
- ШЕХАНОВА 1979 Шеханова, Т.С. В "прекрасном и яростном мире" слова А. Платонова. *Русская речь*, 1979, № 6, 36–42.
- ШЕХАНОВА 1983 Шеханова, Т.С. "Вся честь солдата..." О военной прозе Андрея Платонова. *Русская речь*, 1983, № 3, 35–40.
- ШЕХАНОВА 1987 Шеханова, Т.С. Андрей Платонов в Москве. *Архитектура и строительство Москвы*, 1987, № 9, 30–31.
- ШИЛЕНКО 1995 Шиленко, А. "Котлован" А. Платонова: опыт синтаксической реконструкции семантики. *Slavonica*, V. 22, 1994/1995, № 1, 10–28.
- ШИМАК-РЕЙФЕР 1994 Шимак-Рейфер, Я. В поисках источников платоновской прозы. Заметки переводчика. *Новое литературное обозрение*, 1994, № 9, 269–275.
- ШИМАК-РЕЙФЕР 1995 Шимак-Рейфер, Я. (Szymak-Reiferowa, J.) О иконографических и литературных источниках прозы Андрея Платонова. *Slavia Orientalis*, T. XLIV, 1995, № 1, 89–101.

- ШИНДЕЛЬ 1989 Шиндель, А. Свидетель. Заметки об особенностях прозы Андрея Платонова. *Знамя*, 1989, № 9, 207–217.
- ШКЛОВСКИЙ 1994 Шкловский, А. <Из книги "Третья фабрика">. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 169–171.
- ШКЛОВСКИЙ 1989 Шкловский, Е.А. Неугасающее пламя. Журнальная проза -88. *Литературное обозрение*, 1989, № 2, 20–37.
- ШОШИН 1995 Шошин, В.А. Из писем к Андрею Платонову. (По материалам Рукописного отдела Пушкинского Дома). *Творчество Андрея Платонова*. Санкт-Петербург, 1995, 163–206.
- ШУБИН 1967 Шубин, Л. Андрей Платонов. *Вопросы литературы*, 1967, № 6, 26–54.
- ШУБИН 1981 Шубин, Л. Начало сознания: о публицистике Андрея Платонова воронежского периода. *Литературное обозрение*, 1981, № 9, 100–107.
- ШУБИН 1984 Шубин, Л. Первая школа искусства жить: истоки творчества Андрея Платонова. *Вопросы литературы*, 1984, № 1, 31–61.
- ШУБИН 1987а Шубин, Л. *Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове. Работы разных лет*. Москва, 1987.
- ШУБИН 1987б Шубин, Л. Сказка про усомнившегося Макара: Андрей Платонов. Опыт сатирической мысли. *Литературное обозрение*, 1987, № 8, 47–54.
- ШУБИН 1988 Шубин, Л. Горят ли рукописи? (Или о трудностях диалога писателя с обществом). *Нева*, 1988, № 5, 164–178.
- ШУБИН 1989 Шубин, Л. Градовская школа философии. *Литературное обозрение*, 1989, № 9, 21–26.
- ШУБИН 1991 Шубин, Л. Человек и его дело, или Как быть писателем. *Взгляд*, В. 3, Москва, 1991, 340–359.
- ШУБИНА 1988 Шубина, Е. Страдания "завещанного слова". *Новый мир*, 1988, № 12, 258–262.
- ШУБИНА 1994а Шубина, Е. "Я помню их, ты запомни меня...". *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 6–12.
- ШУБИНА 1994б Шубина, Е. Созерцатель и делатель (1899–1926). *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 138–154.
- ШУБИНА 1994в Шубина, Е. Предисловие и примечания к публикации "А. Фадеев. Об одной кулацкой хронике". *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 268–278.

- ШУБИНА 1994г Шубина, Е. Публикация и предисловие к публикации <Четыре внутренние рецензии на рукопись "Впрок">. *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва, 1994, 281–285.
- ШУБИНСКИЙ 2000 Шубинский, В. Город мертвых и бессмертных. Эволюция образов городов Петербурга и Москвы XVIII–XX вв. *Новый мир*, 2000, № 4, 145–156.
- ЩЕРБАКОВ 1995 Щербаков, А. Родство, сиротство, гражданство и одиночество в произведениях А. Платонова. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2.* Москва, 1995, 265–273.
- ЭЙДИНОВА 1975 Эйдинова, В.В. Жанровая структура ранних рассказов А. Платонова. *Проблемы литературных жанров, материалы второй научной международной конференции 30 сент. – 4 октябр., 1975.* Томск, 1975, 128–130.
- ЭЙДИНОВА 1976 Эйдинова, В.В. Рассказы А. Платонова 20-х годов (стиль и жанр). *Проблемы стиля и жанра в советской литературе. В. 9.* Свердловск, 1976, 83–100.
- ЭЙДИНОВА 1978 Эйдинова, В. К творческой биографии А. Платонова. *Вопросы литературы*, 1978, № 3, 213–228.
- ЭЙДИНОВА 1984 Эйдинова, В.В. Принципы стилевого анализа литературного произведения. (На материале рассказов М. Шолохова и А. Платонова). *Принцип анализа литературного произведения.* Москва, 1984, 122–129.
- ЭЛЬЗОН 1998 Эльзон, М.Д. "Фро: шестое прочтение". *Русская литература*, 1998, № 3, 271.
- ЭНТИН 1963 Энтин, Б. Рассказы Андрея Платонова. *В мире книг*, 1963, № 12, 24–25.
- ЭПЕЛЬБОИН 1999 Эпельбоин, А. "Двойственное сознание" человека: к проблеме амбивалентности в поэтике А. Платонова. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3.* Москва, 1999, 186–192.
- ЭПШТЕЙН 1999 Эпштейн, М. Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной. *Звезда*, 1999, № 1, 202–220.
- ЭРЕНБУРГ 1967 Эренбург, И.Г. *Люди, годы, жизнь. Собрание сочинений в 9-и томах.* Т. 9. Москва, 1967, 604.
- ЭТКИНД 1994 Эткинд, А. *Эрос невозможного.* Москва, 1994, 175, 178, 301.
- ЭТКИНД 1996 Эткинд, А. *Содом и психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века.* Москва, 1996, 137–138, 221, 248–249, 336–337.

- ЭТКИНД 1998 Эткинд, А. *Хлыст. Секты, литература и революция*. Москва, 1998, 20, 24, 270, 387, 402, 493–496, 645.
- ЮХТ 1989 Юхт, В. Воскрешенные судьбы. *Литературное обозрение*, 1989, № 8, 26–33.
- ЯБЛОКОВ 1989 Яблоков, Е. "Истина" дороже? *Литературное обозрение*, 1989, № 9, 42–44.
- ЯБЛОКОВ 1990 Яблоков, Е. Художественная философия природы (творчество М. Пришвина и А. Платонова середины 20-х – начала 30-х годов). *Советская литература в прошлом и настоящем*. Москва, 1990, 55–71.4
- ЯБЛОКОВ 1991а Яблоков, Е.А. Безвыходное небо. Вступительная статья. *Платонов, А. Чевенгур*. Москва, 1991, 5–22.
- ЯБЛОКОВ 1991б Яблоков, Е.А. Комментарий. *Платонов, А. Чевенгур*. Москва, 1991, 518–650.
- ЯБЛОКОВ 1992 Яблоков, Е. О философской позиции А. Платонова (проза середины 20-х – начала 30-х годов). *Russian Literature*, 1992, XXXII, 227–252.
- ЯБЛОКОВ 1995а Яблоков, Е. Счастье и несчастье Москвы ("Московские сюжеты" у А. Платонова и Б. Пильняка). *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 2*. Москва, 1995, 221–239.
- ЯБЛОКОВ 1995б Яблоков, Е. Egos ex machina, или На страшных путях сообщения (А. Платонов и Э. Золя). *Андрей Платонов. Проблемы интерпретации*. Воронеж, 1995, 27–37.
- ЯБЛОКОВ 1996 Яблоков, Е. Рецензия на книгу Т. Лангерака "Андрей Платонов: Материалы для биографии 1899–1929". *Новое литературное обозрение*, 1996, № 19, 379–381.
- ЯБЛОКОВ 1999а Яблоков, Е. Двойничество персонажей в романах А. Платонова (от "Строителей страны" к "Счастливой Москве"). *Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж, 1999, 55–56.
- ЯБЛОКОВ 1999б Яблоков, Е. Принцип художественного мышления А. Платонова "и так, и обратно" в романе "Чевенгур". *Филологические записки*, В. 13, 1999, 14–27.
- ЯБЛОКОВ 1999в Яблоков, Е. "Царство мнимости" в произведениях А. Платонова и В. Набокова начала 30-х годов. *"Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. В. 3*. Москва, 1999, 332–342.
- ЯВИЧ 1994 Явич, А. Думы об Андрее Платонове. *Андрей Платонов. Воспоминания современников*. Москва, 1994, 23–30.

- Я ДЕРЖАЛСЯ... 1989 "Я держался и работал". Страницы биографии А. Платонова. Вступительная заметка, публикация и комментарии Е. Литвина. *Памир*, 1989, № 6, 97–118.
- ЯЗЫК... 1989 *Язык и личность*. Отв. ред. Д.Н. Шмелев. Москва, 1989.
- ЯКИМЕНКО 1968 Якименко, Л. Направление исследований. Заметки о социалистическом реализме. *Книжное обозрение*, 1968, № 11, 11.
- ЯКОВЛЕВА 1994 Яковлева, Е.С. *Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия)*. Москва, 1994.
- ЯКУШЕВЫ 1978 Якушев, Г. и А. Структура художественного образа у Андрея Платонова. *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists (Edited by Victor Terras)*. V. 2. Columbus, 1978, 746–778.
- ALTER 1975 Alter, R. *Partial Magic. The Novel as a Self-conscious Genre*. Berkeley, 1975.
- AMBERG 1989 Amberg, L. "Что было год-два назад и что есть теперь? Sowjetische Publikationen von und über A.P. Platonov in den Jahren 1986 and 1987. *Slavica Helvetica*. "Прими собранье нестрых глав", В. 33, 1989, 23–41.
- БААК 1997 Baak, J.J. van. Die Wohnung der Russischen Seele. Über Haus und Landschaft in der russischen Literatur. *"Mein Russland". Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener Slawistischer Almanach*, 1997, Sonderband 44, 237–250.
- BEAUJOUR 1983 Beaujour, E.C. Architectural discourse and early soviet literature. *Journal of the History of ideas*, 1983, V. XLIV, July-September, № 3, 477–495.
- BEITZ 1984 Beitz, W. Daniil Granin und Aleksandr Puškin. *Zeitschrift für Slawistik*, 1984, B. 29, H. 4, 493–500.
- BERGER-BÜGEL 1999 Berger-Bügel, P.-S. Andrei Platonov. Der Roman Sčastlivaja Moskva im Kontext seines Schaffens und seiner Philosophie. *Arbeiten und Texte zur Slavistik*. München, 1999, № 65.
- BETHEA 1989 Bethea, David M. *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*. Princeton, 1989.
- BODIN 1991 Bodin, P-A. The Promised Land — Desired and Lost. An Analysis of Andrej Platonov's Short Story "Džan". *Scando-Slavica*, Copenhagen, 1991, № 37, 5–25.

- BORENSTEIN 1994 Borenstein, E. *Men without women: masculinity and revolution in early soviet literature (Juri Olesa, Isaak Babel', Andrej Platonov)*. Dissertation Abstracts International, 1994, Apr., V. 54, № 10, 3770A.
- BRODSKY 1986 Brodsky, J. Catastrophes in the Air. *Less than One*. New York, 1986, 268–303.
- BROWN 1982 Brown, E.J. Buried Treasure: Platonov and Bulgakov. *Russian Literature since the Revolution*. Harvard, 1982, 233–238.
- CATTEAU 1984 Catteau, J. De la Métaphorique des utopies dans la littérature russe et de son traitement chez Andrej Platonov. *Revue des Études Slaves*, 1984, V. 56, № 1, 39–50.
- CLARK 1981 Clark, K. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago and London, 1981.
- CLARK 1986 Clark, K. Political History and Literary Chronotope: Some Soviet Case Studies. *Literature and History. Theoretical Problems and Russian Case Studies*. Ed. by G.S. Morson. Stanford, 1986, 230–246.
- CUKIERMAN 1979 Cukierman, W. Platonov's "The Cow" and Solzhenitsyn's "Matryona's Home": the Tolstyan Connection. *Slavic and East European Journal*, 1979, № 1, 163–166.
- DEBÜSER 1986 Debüser, L. Anmerkungen. Die Utopien Andrej Platonows und seiner Helden. *Platonov Andrej. Die Epiphaner Schleusen*. Berlin, 1986, 472–512.
- DEBÜSER 1987 Debüser, L. Anmerkungen. *Platonov Andrej. Müllwind*. Berlin, 1987, 375–378.
- DEBÜSER 1988 Debüser, L. Anmerkungen. Der tragische Widerspruch zwischen Fortschritt und Humanität bei Platonow. *Platonov A. Die Reise des Spatzen*. Berlin, 1988, 322–343.
- DEBÜSER 1989 Debüser, L. Platonows Romanwelt. *Platonov A. Drei Romane*. Berlin, 1989, 407–459.
- DRUBEK-MEYER 1994 Drubek-Meyer, N. Das Motiv der Höhle in Platonovs Werken (1929–1934): маточное место. *Die Welt der Slaven*, 1994, Jahrgang XXXIX, 2, N. F XVIII, 2, 251–276.
- EGEBERG 1973 Egeberg, E. Ideene og livet. Andrej Platonov's "nye" roman Tsjevengur. *Samtiden*, 1973, V. 82, № 8, 498–502.
- EPELBOIN 1995 Epelboin, A. *"Les bâtisseurs de Ruines": Poétique D'André Platonov*. Thèse de Doctorat sous la direction de M. Auconturier. (Université de Paris IV — Sorbonne). 1995.

- ERLICH 1994 Erlich, V. Utopian as Apocalypse: The Anguished Quest of Andrey Platonov. *Modernism and Revolution. Russian Literature in Transition*. Cambridge, 1994, 178–197.
- FASTING 1974 Fasting, S. Omission of Information as an Artistic Device, Andrey Platonov's "Tretyi syn". *Scando-Slavica*, 1974, C. XX, 5–11.
- FORGUES 1967 Forgues, P. Andrey Platonov. *Survey*, Oct. 1967, 170–174
- GUTKIN 1994 Gutkin, I. The Legacy of the Symbolist Aesthetic Utopia: From Futurism to Socialist Realism. *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, 1994, 167–196.
- GÜNTHER 1982 Günther, H. Andrej Platonov und das sozialistisch-realistische Normsystem der 30er Jahre. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1982, B. 9, 165–186.
- GÜNTHER 1983 Günther, H. Unterwegs nach Tschevengur. *Literarische Utopien von Marus bis zur Gegenwart*. 1983, 191–202.
- GÜNTHER 1984 Günther, H. Andrej Platonovs dialogisierter Monologismus. *Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin Colloquium*. Jena, 1984, 178–183.
- GÜNTHER 1993 Günther, H. Das Goldene Zeitalter aus dem Kopf und aus dem Bauch. Die Utopieproblematik bei Dostoevskij und Platonov. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1993, B. 53, H. 1, 157–168.
- GÜNTHER 1998 Günther, H. Von der "Vaterlosigkeit" zum "Vater der Völker". Zur Entwicklung eines Themas im Werk A. Platonovs. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1998, B. 57, H. 2, 317–329.
- HANSEN-LÖVE 1987 Hansen-Löve, A.A. Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus. *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20*, 1987, 61–103.
- HANSEN-LÖVE 1994 Hansen-Löve, K. The structure of space in Platonov's "Kotlovan". *The evolution of space in Russian Literature. A spatial reading of 19-th and 20-th century narrative literature*. Amsterdam, 1994, 129–154.
- HAYWARD 1983 Hayward, M. *Writers in Russia: 1917–1978*. London, 1983, 78–79.
- HELLER 1984 Heller, L. Les chemins des artisans du temps. Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres... (The way of craftsmen of our time. Filonov, Platonov, Khlebnikov and some others...). *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1984, V. 25, № 4, 345–374.
- HERMLIN 1970 Hermlin, S. Lektüre (X). *Sinn und Form*, 1970, V. XXII, № 1, 222–225.
- HILLER 1979 Hiller, B. Das Beziehungsfeld des Individuums im Werk Andrej Platonovs. *Zeitschrift für Slawistik*, 1979, B. 24, H. 2, 211–217.
- HINGLEY 1979 Hingley, R. *Russian writers and Soviet society 1917–1978*. London, 1979, 194, 156.

- HODEL 1995 Hodel, R. A. Platonov. Vom Berg (Golubaja glubina) über die Steppe (Cevengur) in die Erdgrube (Kotlovan). *Svět literatury*, 1995, № 10, 1–27.
- HODEL 1996 Hodel, R. Zum historischen Autor A. Platonov (Christus- und Vatermotiv in den Voronežer Jahren). *Wiener Slawistischer Almanach*, 1996, Sb. 41, 355–380.
- HOLL 1993 Holl, B. "Don Quixote" and the Russian novel: A comparative analysis. Dissertation Abstracts International, 1993, Aug., V. 54, № 2, 548A.
- HOLQUIST 1996 Holquist, M. Tsiolkovsky as a moment in the prehistory of the Avant-Garde. *Laboratory of dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural experiment*. Stanford, 1996, 100–117.
- JORDAN 1993 Jordan, B. *Subject(s) to change: revolution as pedagogy, or representations of education and the formation of the Russian revolutionary*. Dissertation Abstracts International, 1993, Dec., V. 54, № 6, 2141A.
- JORDAN 1973 Jordan, M. *Andrei Platonov. Russian Literary Profiles*. № 5. Letchworth, Hertfordshire, England, 1973.
- JORDAN 1974 Jordan, M. Andrei Platonov. *Russian Literature Triquarterly*, 1974, № 8, 363–372.
- KARLINSKY 1979 Karlinsky, Simon. Andrei Platonov: 1899–1951. An Early Soviet Master. *The New Republic*. Washington, 1979, 31 March, vol. 180, № 13, 25–30.
- LIVERS 1995 Livers, K. *The late critical prose of Andrej Platonov*. Dissertation Abstracts International, 1995, Oct., V. 56, № 4, 1384A.
- LIVERS 1998 Livers, K. Art and artistic Language in Platonov's Works of the 1920's and 1930's: The Poetry of "Useless" Things. *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. Bern, 1998, 223–236.
- LIVERS 2000 Livers, K. Scatology and Eschatology: The Recovery of the Flesh in Andrei Platonov's *Happy Moscow*. *Slavic Review*, 2000, Spring, V. 59, № 1, 154–182.
- LIVINGSTONE 1996 Livingstone, A. Review on "Лангерак, Т. Творчество Андрея Платонова. Материалы для биографии 1899–1929". *The Slavonic and East European Review*, V. 74, № 4, Oct. 1996, 715–717.
- LIVINGSTONE 1997 Livingstone, A. The Pit and the Tower: Andrei Platonov's Prose Style. *Essays in Poetics*, 1997, Autumn, V. 22, 139–157.
- LIVINGSTONE 1999 Livingstone, A. A Look at Andrei Platonov's science-fantasy tales in the light of his developing style. *Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова*. Москва, 1999, 374–381.

- LOCHER 1983 Locher, J.P. Zur Poetik des Andrej Platonov. *Slavica Helvetica (Schweizerische Beiträge zum IX Internationalen Slavistenkongress in Kiev)*, 1983, B. 22, 75, 93.
- LOCHER 1998 Locher, J.P. Zum epischen Impuls in Platonovs Narrativität. *Slavica Helvetica. Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*, 1998, B. 58, 237–248.
- MARKSTEIN 1978 Markstein, E. Der Stil des "Unstils": Andrej Platonov. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1978, B. 2, 115–144.
- MASING-DELIC 1996 Masing-Delic, I. The transfiguration of cannibals. Fedorov and avant-garde. *Laboratory of dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford, 1996, 17–36.
- MATICH 1994 Matich, O. The symbolist meaning of love: theory and practice. *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, 1994, 24–50.
- MEERSON 1992 Meerson, O. *Dostoevsky and Platonov: The importance of the omitted*. Dissertation Abstracts International, 1992, Feb., V. 58, № 08, 2947.
- MINTO 1982 Minto, Marilyn. Andrei Platonov's "The River Potudan". *Essays in Poetics*, 1982, September, Keele, GB, vol. 7, № 2, 65–85.
- MONAS 1983 Monas, S. St.Peterburg and Moscow as cultural symbols. *Art and Culture in Nineteenth-century Russia*. Ed. by T. Starrou. Bloomington, 1983.
- MOSKVER 1990 Moskver, K.V. *Andrej Platonov's Novel "Čevengur"*. Dissertation Abstracts International. 1990, Dec., V. 51, № 6, 2037A.
- MØRCH 1997a Mørch, A.J. The Novelistic Approach to the Utopian Question: Platonov's "Čevengur" in the Light of Dostoevskij's Anti-Utopian Legacy. Oslo, 1997.
- MØRCH 1997b Mørch, A.J. Andrej Platonov's 'Reka Potudan': A Father's mission. *Life and Text. Essays in Honour of Geir Kjetsaa on the Occasion of his 60th Birthday*. Oslo, 1997, 181–190.
- NAIMAN 1987 Naiman, E. The thematic mythology of Andrej Platonov. *Russian Literature*, 1987, XXI–II, 189–216.
- NAIMAN 1988 Naiman, E. Andrej Platonov and the inadmissibility of desire. *Russian Literature*, 1988, XXIII, 319–366.
- NIVAT 1982 Nivat, G. Platonov ou l'homme mutilé. *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*. Lausanne, 1982, 246–252.
- NOVIKOV 1996 Novikov, T.L. *Andrei Platonov and the fantasy world of the western utopian novel*. Dissertation Abstracts International, 1996, Feb., V. 56, № 8, 3152A.

- OČADLÍKOVÁ 1967 Očadlíková, M. Puškinský ideál Andreje Platonova. (Пушкинский идеал Андрея Платонова.) *Acta Universitatis Carolinae, Philologica* 1–3, 1967, Slavica Pragensia IX, 355–381.
- OLCOTT 1976 Olcott, A. *Andrei Platonov. The Citizen-Artist*. Diss., Stanford Univ. 1976.
- OLCOTT 1977 Olcott, A. *Andrej Platonov: The Citizen-Artist*. Dissertation Abstracts International, 1977, Apr., V. 37, № 10, 6547A.
- ON THE OCCASION... 1999
On The Occasion of the Centenary of Platonov's birthday. *Russian Literature*, 1999, XLVI–II.
- OSIPOVICH 1990 Osipovich, Tatiana. *Sex, Love and Family in the Works of Andrei Platonov*. Dissertation Abstracts International, 1990, Mar., V. 50, № 9, 2921A.
- PAPERNO 1994a Paperno, I. Introduction. *Creating Life. Utopia in Russian Modernism*. Stanford, 1994, 1–11.
- PAPERNO 1994b Paperno, I. The meaning of art: symbolist theories. *Creating Life. Utopia in Russian Modernism*. Stanford, 1994, 13–23.
- PETERS 1984 Peters, J.-U. *Russische Satire in 20 Jahrhundert*. München, 1984.
- PETERS 1996 Peters, J.-U. Langerak, T. Andrej Platonov: Materialy dlja biografii 1899–1929 gg. Amsterdam. Pegasus 1995, VIII, 274 s. *Zeitschrift für Slawistik*, 1996, B. 41, V. 4, 490–492.
- PETERS 1998 Peters, J.-U. Zur Korrelation von Satire, Utopie and Ironie in A. Platonovs Erzählung *Usomnivšijsja Makar*. *Slavica Helvetica, Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. 1998, B. 58, 307–315.
- PRATHER 1998 Prather, A. *Platonov's "Chevengur" and the Soviet Literary World of the 1920s*. Dissertation Abstracts International, 1998, Nov., V. 59, № 5, 1601.
- PURGSLOVE 1983 Purgslope, M. Meadow experts. *Irish Slavonic Studies*, 1983, V. 4, 101–105.
- RIGGENBACH 1983 Rigggenbach, Heinrich. Andrej Platonovs "Reka Potudan". Versuch einer Interpretation. *Slavica Helvetica*, 1983, Band 22, 173–192.
- SCHERR 1978 Scherr, B. Platonov's "Volshebnoe kol'co": the teller and his tales. *Russian Language Journal*, 1978, V. 32, № 112, 137–147.
- SEIFRID 1984 Seifrid, T. *Linguistic devices in the prose of Andrei Platonov*. Cornell University, Ann Arbor, 1984.
- SEIFRID 1987 Seifrid, T. Review on "Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения". Ann Arbor: Ardis, 1986. *Slavic and East European Journal*, 1987, V. 31, № 3, 446–448.

- SEIFRID 1988 Seifrid, T. On the genesis of Platonov's literary style in the Voronež period. *Russian Literature*, 1988, XXIII–IV, 367–386.
- SEIFRID 1991 Seifrid, T. Literature for the masochist; "childish intonation in the Platonov's later works". *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31*. 1991, 463–480.
- SEIFRID 1992 Seifrid, T. *Andrei Platonov. Uncertainties of Spirit*. Cambridge University Press, 1992.
- SEIFRID 1996a Seifrid, T. Platonov, Socialist realism, and the legacy of the avant-garde. *Laboratory of Dreams: the Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford, 1996, 235–244.
- SEIFRID 1996b Seifrid, T. Book review on "Томас Лангерак. Андрей Платонов: Материалы для биографии 1899–1929 гг." Amsterdam, 1995. *Slavic and East European Journal*, 1996, V. 40, № 3, 564–565.
- SEIFRID 1998 Seifrid, Th. Book review on "Ольга Меерсон. "Свободная вещь": Поэтика неостранения у Андрея Платонова". Berkeley Slavic Specialties, 1997. *Slavic and East European Journal*, 1998, V. 42, № 3, Fall, 544–545.
- SHEPARD 1974 Shepard, J. *The Origin of a Master: The Early Prose of Andrej Platonov*. Dissertation Abstracts International, 1974, Mar., V. 34, № 9, 5994A.
- SHEPHARD 1992 Shephard, D. *Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature*. Oxford, 1992.
- ŚLIWOWSKI 1967 Śliwowski, R. Ze studiów nad puścizną literacą Andrzeja Płatonowa. *Slavia Orientalis*, 1967, R. XVI, № 3, 229–247.
- SOLTYS 1995 Soltys, J. *Bodily Innovations: Locating Utopia in the Works of Andrej Platonov*. Dissertation Abstracts International, 1995, Jan., V. 55, № 7, 1986A.
- SPRACHE... 1998 Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov. Herausgegeben von Robert Hodel und Jan Peter Locher. *Slavica Helvetica*, 1998, № 58.
- STRIEDTER 1982 Striedter, J. Journeys through Utopia. Introductory remarks to the post-revolutionary Russian utopian novel. *Poetics Today*, 1982, V. 3, № 1, 33–60.
- SVEIKAUSKAS 1973 Sveikauskas, P.A. *Thematics and Form of Platonov's Stories: Andrej Platonovich Platonov, 1899–1951*. Dissertation Abstracts International, 1973, June, V. 33, № 12, part 1, 6934A.
- SZYMONIUK 1977 Szymoniuk, M. O tłumaczeniu powieści Andrzeja Płatonowa Dżan na język polski. *Slavia Orientalis*, 1977, R. XXVI, № 2, 223–234.
- TESKEY 1980 Teskey, A. The theme of science in the early works of Andrej Platonov. *Irish Slavonic Studies*, 1980, № 1, 3–19.

- TESKEY 1982/1984 Teskey, A. *Platonov and Fyodorov: the Influence of Christian philosophy on a Soviet writer*. Avebury, 1982/1984.
- TESKEY 1985 Teskey, A. Platonov criticism since 1958. A comparison of soviet and emigrň attitudes. *Scottish Slavonic Review*, Spring 1985, № 4, 481–498.
- THUN 1982 Thun, N. Die Bestimmung des Dichters. Die Bedeutung des Puškinerbes für die ästhetische Selbstverständigung Tynjanovs und Platonovs. *Zeitschrift für Slawistik*, 1982, B. 27, № 4, 561–567.
- TODOROV 1995 Todorov, V. *Red Square, Black Square. Organon for Revolutionary Imagination*. New York, 1995, 71–84.
- TSVETKOV 1983 Tsvetkov, A.P. *The Language of A. Platonov*. Dissertation Abstracts International, 1983, Dec., V. 44, № 6, 1812A.
- USPENSKY 1977 Uspensky, B.A. Semiotics of Art. *Soviet Semiotics*, 1977, 171–173.
- WAGNER 1965 Wagner, M. K uměleskému vývoji Andreje Platonova. *Československá rusistika*. 1965, V. 10, № 1, 19–25.
- WHITE 1995 White, H. *Temporal Aspects of Andrej Platonov's Dialogue with the Soviet Utopia*. Dissertation Abstracts International, 1995, Feb., V. 55, № 8, 2422A.
- YAKUSHEV 1977 Yakushev, H. The Heretical Communism of Andrei Platonov. *Proceedings of the Russian Colloquium at the University of Melbourne, Aug. 26–27, 1976*. University of Melbourne, 1977, 74–81.
- YAKUSHEV 1979 Yakushev, H. Andrei Platonov's Artistic Model of the World. *Russian Literature Triquarterly*, 1979, № 16, 171–188.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the mythopoetics of the Soviet writer Andrej Platonov (1899–1951) in his late novel *Schastlivaja Moskva* (Happy Moscow), written in 1932–1936. The purpose of the work is to reveal the mythopoetic world model in the novel, to characterize the most significant features of Platonov's mythopoetics and finally, to reconstruct the author's myth in the novel by placing the novel in the context of Platonov's oeuvre and Russian literature and culture as a whole.

The first chapter provides a representation of the problem and methodology of the work, a short overview of the history of creating and publishing the novel, and a survey of critical work on Platonov done to date. The study utilizes a structuralistic-semiotic approach devised by Tartu-Moscow scholars for analyzing mythopoetic texts and applies the methodology of a conceptual analysis of the mythology of language. The second chapter examines the peculiarities of Platonov's mythopoetics, and its relation to the neomythological paradigm of Russian literature. Some special consideration is given to the character of the scientific utopism of Platonov's myth, to the relation of Platonov's mythopoetic world model with mythopoetic thinking and to the syntagmatical, and paradigmatic aspects of Platonov's myth, in particular to the mythopoetical *metasjuzhet* and the ambivalent binary structure of myth.

The third chapter presents a close examination of the mythopoetics of the novel by discerning the motif structure of the novel, analyzing the characters and main thematic oppositions of Platonov's myth in the novel. It is contended that in every textual level Platonov strives for ambivalency which provides an opportunity to discern his poetics as both utopian and antiutopian. The analysis in the fourth chapter of the key Platonovian ideological concepts *revoljucija*, *kommunizm* and *socializm* confirms this observation. The study concludes that Platonov's myth in the novel is based on the mythologema of his early prose, but reflect the gradual transition from early utopian themes to the intimate "humble" prose of the late 1930's.